

## Espiritualidad mendicante y arte gótico

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS  
Universidad de Santiago de Compostela

«Sabed que dos órdenes son las que al mismo tiempo de agora aprovechan más para el salvamiento de las almas et para ensalzamiento de la sacra fe católica. Et esto es porque los destas órdenes *predican et confiessan et an mayor fazimientto con las gentes. Et son las de los fraires predicadores, et de los fraires menores*».

(Don Juan Manuel, *Libro de los Estados*)

En su *Summa Theologica* el santo doctor dominico Tomás de Aquino defendía que las imágenes con que se decoraban las iglesias habrían de servir a tres objetivos principales: «*ad instructione rudium*» (para instruir a los ignorantes), «*ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat*» (para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los grandes santos permanezcan en nuestra memoria), y «*ad excitandum devotionis affectum*» (para estimular el sentimiento de devoción) (Settis (1979), 222-223). La función docente de las imágenes, defendida desde antiguo por los exégetas cristianos se presentará en el arte gótico gallego estrechamente relacionada con el ministerio de la palabra que los mendicantes ejercitaron con entusiasmo y maestría, mientras las imágenes de devoción pública sufrirán transformaciones en su morfología, uso y recepción, a raíz de la nueva función devocional que la espiritualidad mendicante supo desarrollar.

## 1. «*Ad instructione rudium*». Predicación, sermones y audiencia

El canon IV del IV concilio lateranense prescribía a los obispos predicar y hacer predicar, y a raíz de ello en todos los niveles de la administración eclesiástica -las asambleas legislativas, concilios y sínodos- se recordó que las almas se nutrían de la palabra, y que los pastores tenían «el estricto deber de ofrecer este pan a las ovejas», utilizando las metáforas digestivas de origen bíblico con que habitualmente la literatura eclesiástica medieval se refiere a la predicación (Rapp, 1973; Rico, 1977). Poco tiempo después franciscanos y dominicos regulaban en sus estatutos la conveniencia de desarrollar especialmente esta tarea evangelizadora. A ellos se deberá en gran medida el florecimiento de los estudios de retórica y la sistematización de *Artes predicandi* y de repertorios de *exempla* con los que componer, ilustrar y amenizar sus sermones (Welther, 1973; Rico, 1977). A estas órdenes pertenecieron además los más célebres predicadores medievales como San Vicente Ferrer cuyas enseñanzas pudieron escuchar los compostelanos a comienzos del siglo XV (Manso (1993) II, 502) o Bernardino de Siena.

La legislación canónica gallega recogió, si bien con cierto retraso, los dictados papales, como ponen de manifiesto las disposiciones del sínodo compostelano convocado en 1289 por el entonces arzobispo, el dominico Fray Rodrigo González de León (García y García (1981) 272-280). Mientras tanto las primeras comunidades de franciscanos y dominicos se habían ya asentado en los principales centros urbanos (Palomares, 1982; Castro, 1984) y ejercían habitualmente su ministerio no sólo en las iglesias sino también en plazas y mercados, como se había estipulado en los diversos capítulos de estas órdenes (Manso (1993)I, 37; García Oro, 1994). Ya a comienzos del siglo XIV circulaban entre los mendicantes gallegos manuales de predicación. Entre los libros que el obispo leonés Juan do Campo lega al convento de dominicas de Belvís se encuentran dos *sermoneros*, uno de ellos obra de «*fray Guido*» (Manso (1993)I, 36) quizá una colección de sermones del dominico Guido D'Evreux que ofrecía al predicador ignorante un repertorio que pudiese encajar en todas las situaciones posibles y cuyo éxito determinó que la Universidad de París hubiese de regular su producción y coste en 1304 (Little (1980) 213-33). La notable habilidad que alcanzaron los mendicantes en este campo fue reconocida por el cabildo de Santiago al encomendar en 1326 a los frailes que predicasen en la catedral en las fiestas más señaladas (Manso (1993)I, 37).

En las iglesias mendicantes gallegas pueden verse numerosas imágenes que guardan relación con el ministerio de la palabra. Los santos fundadores de las órdenes se figuran en escenas o con atributos que hacen referencia a esta práctica. Entre los episodios de la vida de San Francisco representado con más



Fig. 1. San Francisco de Betanzos. Capitel. San Francisco predicando a los animales.

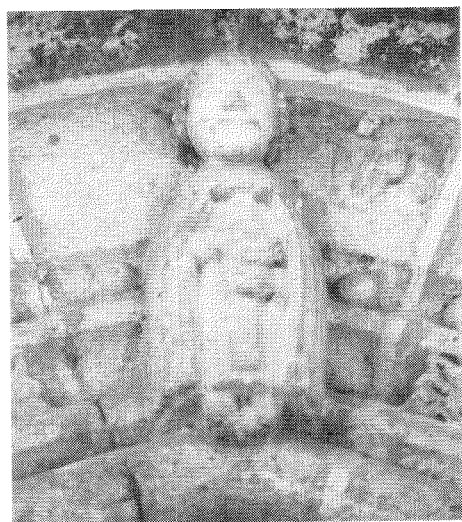


Fig. 2. Santo Domingo de Ribadavia. Portada occidental. Santo Domingo con atributos evangélicos.

frecuencia se encuentra la predicación a los pájaros (Manso, 1989). En un capitel de la sala capitular del convento franciscano de Santiago, en otro de Santa Catalina de Montefaro (A Coruña) y en un tercero en el interior de la iglesia franciscana de Betanzos el santo de Asís, con el índice de la mano derecha extendido, se dirige a una audiencia enteramente compuesta por animales (fig. 1) (Manso, 1989; Frugoni, 1993). También la misión evangelizadora de Santo Domingo aparece implícita en la caracterización «apostólica» -con el báculo en Tau de los arzobispos compostelanos- que S. Moralejo reconoció en algunas imágenes del santo, como la conservada en el convento dominico de Tui, o la labrada en la portada occidental de la iglesia conventual de Ribadavia (fig. 2) (Moralejo, 1993). No menos elocuente resulta en este sentido el atributo de la imagen del convento de Viveiro: el perro con la antorcha encendida a sus pies. Los biógrafos del santo narran como su madre antes de que naciera la criatura pudo ver en su vientre a un cachorro con una tea encendida en la boca, la luz con que el futuro Domingo habría de iluminar e inflamar todas las regiones del mundo (Iturgáiz (1991) 103-110).

Abundan también en el arte gótico gallego imágenes de frailes con el libro abierto en las manos, en ocasiones señalando con el índice en el códice (fig. 3), actitudes habituales en las representaciones tardomedievales de predicadores (Frugoni, 1989; Salter y Pearsal, 1980; Schmitt, 1990), en las que el índice enfático encarna valores sonoros, convirtiéndose en una «mano parlante» (Gombrich, 1988; Barash, 1987). A los predicadores acompañó el contenido y el mensaje de sus sermones. La misma prédica alusiva al misterio de la Encarnación pronuncian un fraile en un canecillo del claustro de Santo Domingo de Tui (fig.



Fig. 3. Santo Domingo de Tui. Claustro. Canecillo. Fraile predicando (Foto C. Manso).

variado origen (milagros marianos, literatura hagiográfica, fábulas, *Roman de Renart*, bestiarios, etc.) para ejemplificar verdades generales o para satirizar las costumbres y los vicios de la sociedad. Ejerciendo su ministerio en lengua vulgar, se adueñaron de procedimientos de la literatura laica, y de los recursos de los trovadores, para lograr un «*mayor facimiento con las gentes*» (Anderson (1963) 54-56; Owst (1933); Whelther(1973) 1-5). Temas difundidos de este modo por los clérigos se incorporaron a la decoración de las iglesias, siendo utilizadas como ejemplo e ilustración de sus sermones.

C. Manso ha reconocido en la iglesia dominica de Ribadavia preciosos, por poco habituales, ejemplos de ello. El capitel del cuarto pilar de la epístola aparece figurado en sus cuatro costados. En el costado sur un fraile parece disputar con un lobo una bolsa de monedas (fig. 4). En la cara occidental una

3), y posiblemente Santo Domingo en un capitel de la iglesia dominica de Ribadavia. El *thema* se expresó plásticamente de un modo distinto en cada caso: en Tui la salución angélica aparece grabada en los folios del códice que el religioso sostiene; en Ribadavia, en cambio, la Anunciación se encarna en piedra. Predicador y contenido de la predicación se muestran como imágenes yuxtapuestas, recurriendo al esquema compositivo que la Edad Media generalizó tanto para las representaciones de narradores, como de predicadores o visionarios (Ringbom, 1980).

En las iglesias mendicantes gallegas pueden verse además escenas relacionadas con otros elementos estructurales del sermón, definidos por los manuales de retórica al uso. Los clérigos solían amenizar sus enseñanzas morales con historias (*exempla*) del más

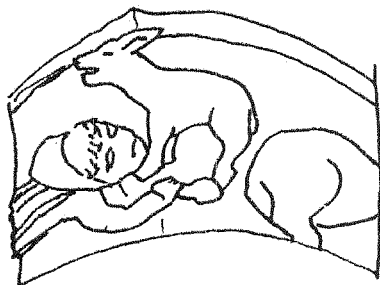


Fig. 4. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Escena relacionada con la literatura de los exempla. Sátira contra la codicia.



Fig. 5. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Escena relacionada con la literatura de los exempla.

cabra oficia el funeral de un asno? al que asisten dos gatos (figs. 5, 6, y 7). La dificultad de identificar el contenido de estas imágenes radica en la imposibilidad de encontrar el referente literario preciso, ya que a las múltiples redacciones y

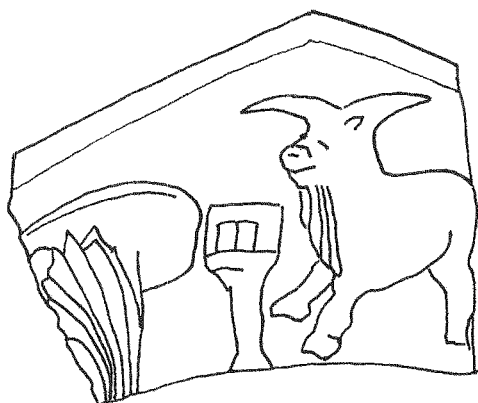


Fig. 6. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Escena relacionada con la literatura de los exempla.

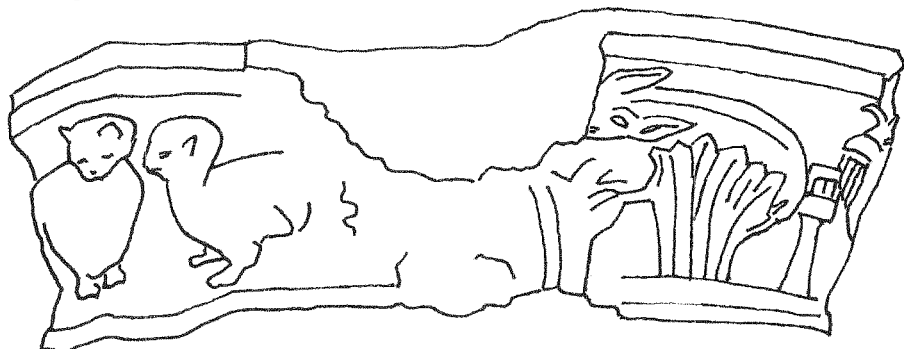


Fig. 7. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Escena relacionada con la literatura de los exempla.

variaciones de un tema, habrá que sumar las propias «redacciones» de los escultores que incluso hubieron de influir en la evolución literaria de los mismos (Roberstson, 1962). Así a pesar de que en Ribadavia parece tratarse de un asno difunto cabría incluir estas imágenes en la tradición ya recogida por Odo de Cheriton del «*entierro del lobo*», relato ejemplarizante en el que los funerales de un rico usurero era descritos como una procesión de animales que personificaban los vicios de las diferentes órdenes (Manso, 1993). Diversas variantes de este tema se encuentran esculpidos en algunas catedrales, e iluminados en los márgenes de algunos manuscritos tardomedievales (Randall, 1957, 1960) o en alfarjes como el de la sala capitular del piso superior del claustro de Silos (Lavado, 1979).

*El Libro de los gatos*, un ejemplario español, en vulgar, redactado a finales del XIV o principios del XV, recoge dos *exempla* relacionados con la fábula del cisterciense normando, y con las que cabría relacionar las escenas representadas en Ribadavia. El «*exemplo del entierro del lobo*» (Ex. 46) que, aunque presenta ciertas modificaciones con respecto a la fuente latina, reproduce la misma sátira religiosa «*E muchas vegadas acaesce que en un convento de monjes negros o blancos o en una iglesia do habrá muchos clérigos que no son sino bestias...é los otros son cabrones por su gran maldad, é los otros son asnos por grand pereza...*»; y el «*exemplo de una oveja blanca é de un asno é un cabrón*» (Ex. 27) que repite la sátira religiosa en el relato de la disputa entre de un gran señor, al que compara con un lobo, y unos frailes, por el dinero de los mandados del gran usurero que aquéllos iban a enterrar, escena figurada también en Ribadavia (fig. 4). «*Ansí acaesce muchas vegadas que cuando es muerto algún robador o algún logrero ó algun hombre rico que ha ganado lo suyo, cómegelo el prelado o el abad do es enterrado*» amonesta el autor del ejemplario. Una sátira contra la codicia de los grandes señores laicos y eclesiásticos se formula, entonces, en imágenes en Ribadavia. Si en la práctica sermonaria diversos *exempla* alusivos al mismo tema se encadenaban en el sermón, práctica que determinó la ordenación temática de los ejemplarios, el capitel de Ribadavia pone de manifiesto que para su formulación plástica se utilizaron los mismos recursos. Las dos variaciones sobre el mismo asunto se encadenan en las distintas caras del capitel.

Los predicadores recurrieron a menudo a metáforas y episodios inspirados en los bestiarios moralizados medievales (Sánchez, 1989). El mensaje moral de las escenas labradas en las caras sur y este del mismo capitel en Ribadavia es fácilmente reconocible. En una de ellas aparece una cerda amamantando a sus crías, y en la contigua un cerdo montando a una cerda (figs. 8 y 9), escena que se individualizará en la cabecera de Santo Domingo de Pontevedra (Manso, 1993). Estas imágenes vinieron determinadas por los vicios asociados a los cerdos en los Bestiarios medievales: son sucios, lujuriosos y golosos sin medida (Kraus (1984) 86; Mateo (1979) 61-67). Para criticar al hombre que se deja arrastrar por

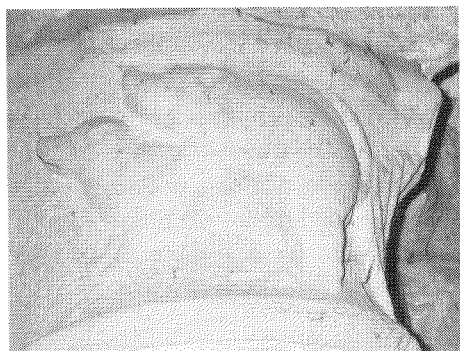


Fig. 8. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Cerdo montando a una cerda.

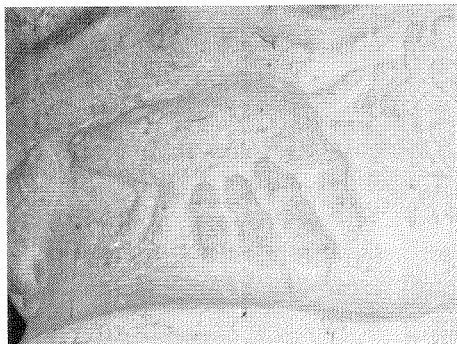


Fig. 9. Santo Domingo de Ribadavia. Capitel. Cerda amamantando a un cerdo.

los vicios de la carne los predicadores utilizaron con frecuencia símiles animales, una comparación que recogerían incluso los manuales de instrucción de príncipes, como los *Castigos y Documentos del rey don Sancho*: «*tal es el hombre que vive a la voluntad de la carne, como el puerco que se envuelve en el lodo, et non toma ende vergüenza nin usgo (sic)*». Las mismas fuentes inspiraron las nuevas representaciones alegóricas de los vicios que muestran a la lujuria cabalgando un cerdo y a la gula ebria acompañada por dos lechones, de las que contamos con un excepcional testimonio en un ciclo de pinturas murales de la iglesia de San Xulián de Moraime, como ha puesto de manifiesto C. Cabada (Cabada, 1992).

El símil animal del capitel de Ribadavia adquiere tintes ya no sólo de sátira, sino incluso de «*escarnho e maldizer*». La misma imagen utilizaba en una cantiga el Conde D. Pedro para ridiculizar a una pareja de burgueses adúlteros: «*Natura das animalhas/ que son dua semelhança/ é de fazeren criança/ mais des que son fodimalhas*» (Videira (1994) 280). Estas nuevas imágenes venían a enriquecer el repertorio apologético contra la lujuria encarnada tradicionalmente en los exhibicionistas de los canecillos, que pervivieron por lo menos hasta el siglo XV, como demuestran algunos modillones de la fachada sur de Santa Clara de Pontevedra.

A estos escasos ejemplos habría que sumar el de las pinturas murales con que se adornó el interior de muchas iglesias mendicantes y de las que lamentablemente no conservamos más que el testimonio de los visitantes a los que debemos su desaparición: «*esta iglesia (parroquia de Bemantes, en Pruzos, a cargo de los franciscanos) estaba ridícula de pinturas, y entre ellas hallé una.....: estaban dos*

çoros (sic) arando y uncidos y una cabra tenía la ixada en una mano y con la otra araba y un rótulo que le salía de la boca y decía: «arar y no moscar», y esto con letras muy grandes y primorosas y otros tamboriteros y gaitas, que todo provocaba a risa, y hoy conocen todos la bobería de los frailes y el buen hecho que hizo el visitador» (Pegerto (1994) 305). En la decoración de las iglesias como en sus sermones, los mendicantes hubieron de tener en cuenta el grupo social que habría de constituir su principal audiencia. Si en Ribadavia se amonestaba a la baja nobleza y a las clases mercantiles por su codicia y lujuria, en la iglesia rural de Pruzos, frecuentada fundamentalmente por campesinos se recurría al repertorio de los *exempla* para encontrar imágenes de exhortación al trabajo agrícola.



Además del tema, y de los *exempla*, el repertorio metalingüístico con que los predicadores imprecaban a aquellos que se negaban a oír las edificantes enseñanzas del sermón, o que con sus burlas y su charla disturbaban la atención de los devotos oyentes, adquirió también expresión plástica en la decoración esculpida de las iglesias. Un capitel de la portada meridional de Santa Clara de Pontevedra muestra una cabeza humana con enormes orejas que son mordidas por dos monstruos (fig. 10). Las múltiples encarnaciones de grifos, dragones y serpientes se confunden en los bestiarios medievales y comparten una



Fig. 10. Santa Clara de Pontevedra. Portada occidental. Capitel. Monstruos que devoran las orejas de un hombre.



Fig. 11. Santo Domingo de Pontevedra. Capitel. Hombre luchando con monstruos que le devoran las orejas.

morfología híbrida de reptil y ave, que les proporciona en todos los casos un carácter inequívocamente negativo (Malaxecheverría, 1986). El marco genérico de lucha entre el bien y el mal en que se encuadran los repertorios de monstruos agrediendo a seres humanos se actualiza, en este caso, de un modo particular. Con este ejemplo cabría relacionar también otras variantes que abundan en los templos mendicantes gallegos, como la del hombre que lucha por liberarse de los dragones atacantes en un capitel del arco de entrada de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra (fig. 11), o en un capitel de la capilla absidal del costado norte de

San Francisco de La Coruña. La abundancia de estas imágenes y su localización en capiteles de las portadas o en el crucero del edificio, siempre en lugares en donde tenían lugar efectivamente el sermón no parece ser casual y permite suponer a los mismos una lectura precisa asociada a este tipo de prácticas.

El repertorio metalingüístico de los sermones determinó que los peligros de las tentaciones demoníacas fuesen expresados en imágenes relacionadas con la sordera de los que no quieren escuchar la palabra divina. La particularidad de que los monstruos -dragones, áspides o serpientes- aparezcan en todas las ocasiones mordiendo los oídos inciden en una alusión al sentido auditivo. La preferencia de los híbridos de reptil entre los monstruos agresores concedía, además, una ulterior connotación redundante referida a la sordera. En los Bestiarios medievales se describía a los áspides como animales sordos, inspirándose en el versículo 7 del Salmo 57 que comparaba a los calumniadores y a los jueces inicuos con «*aspides aures suas obturantes*» (áspides que se tapan los oídos) (Malaxecheverría, 1986), el mismo símil utilizado en los *Hechos de Berenguel de Landoira* para describir el comportamiento de los traidores (*Hechos*, 93).

El capitel contiguo en la portada meridional de Santa Clara repite el mismo esquema, pero la cabeza humana adquiere tintes grotescos, y echa la lengua (fig. 12). Su marcada oralidad, y su carácter grotesco parecen apuntar hacia un contenido simbólico genérico relacionado con el lenguaje y la burla (Camille (1992) 83-84). Su relación con los capiteles anteriormente comentados lleva pensar en una posible admonición contra las burlas y las charlas que no permiten



Fig. 12. Santa Clara de Pontevedra. Portada occidental. Capitel. Monstruos que devoran las orejas de una cabeza grotesca que echa la lengua.

escuchar el sermón. De hecho ambos motivos se funden en otras ocasiones: dragones o perros mordiendo las orejas a hombres que sacan la lengua decoran sendos capiteles en los cruceros de Santo Domingo y la catedral de Lugo (fig. 13). Las constantes admoniciones contra la insidiosa tentación del demonio que los mendicantes prodigaban en sus sermones se ilustró en algunas miniaturas en las el demonio aparece aplastando a los fieles que charlan en la iglesia (Anderson (1963) 24a, 53). En Galicia se ha utilizado esta otra fórmula para advertir a los fieles de los mismos peligros. De la gravedad de la falta que los mendicantes atribuían a los que sucumbían a la tentación se hace eco un predicador inglés, para quien *«dejar caer en tierra una partícula de la hostia no es pecado más grave que escuchar distrído una frase del sermón»* (Rapp (1973) 87).



Fig. 13. Catedral de Lugo. Capitel. Monstruos que devoran las orejas a hombres que echan la lengua (Foto E. Varela).

Esta imaginería negativa desplegada en las portadas y el interior de la iglesia que refleja algunos tópicos recurrentes en la literatura sermonaria alusivos a la propia experiencia física de la predicación se convierte, pues, en una amonestación figurada en el marco arquitectónico que servía de telón de fondo para la sermón. Este tipo de amonestaciones insertas habitualmente en el *prothema* llegaron incluso a convertirse en el tema principal del mismo. Desarrollando una frase de una epístola de Santiago, San Antonio en uno de sus sermones reuniría de nuevo metáforas que relacionan oídos, lenguas y pecado: «*Sed rápidos a escuchar.... y lentos a hablar... Pues la misma naturaleza nos enseña que la lengua está cerrada por dos puertas para que no vague libremente...No sólo por las puertas de los dientes, sino también por la de los labios. Aquellos que cierran las puertas de los dientes y los labios se sustraen de las calumnias y de las adulaciones*».

## 2. «*Ad excitandum devotionis affectum*». Nuevas formas de devoción

Santo Tomás concedía un nuevo estatuto a las imágenes sagradas al atribuirles en una exposición doctrinal una tercera función hasta entonces casi ignorada por las autoridades eclesiásticas: la de conmover a los fieles. El santo dominico sancionaba de esta manera un cambio que tanto san Francisco como santo Domingo habían contribuido a acelerar. El célebre liturgista Guillermo Durando incidiría de nuevo poco tiempo después en la misma idea: «*La contemplación de la pintura conmueve mucho más que la escritura*» (*Rationale*, 9).

Este nuevo interés por conmover, por despertar sentimientos en el espectador a través de las imágenes sagradas reflejaba el alcance y el profundo arraigo de una espiritualidad cuyos primeros brotes habrían de encontrarse entre los cistercienses, pero que alcanzaría mayor desarrollo entre los franciscanos y dominicos. Los hagiógrafos de Santo Domingo describían la conmoción espiritual que el santo experimentaba cuando se encontraba en oración: gemía, lloraba, derramaba lágrimas, clamaba, y no desechaba la fusta para estimular su profundo dolor (Urtaiz, 199,12). En las *Floreccillas*, el texto más divulgado sobre la vida del santo de Asís, se narra como a Francisco le fue concedido su deseo de sentir en su propia carne los sufrimientos de la pasión de Cristo tras una experiencia mística en el monte Verna, en la cual Cristo se le presentó en forma de serafín (Frugoni, 1993).

Estos pasajes de las vidas de los santos fundadores de las órdenes mendicantes, difundidos por los predicadores en Galicia, decoraron las iglesias conventuales de estas órdenes. En el tímpano de la portada occidental de la iglesia franciscana de Betanzos el «*serafín del cielo con las alas resplandecientes y ardientes....que tenía la imagen de hombre crucificado*» acompaña a Francisco que eleva las palmas de las manos para recibir las divinas heridas (fig. 14).



Fig. 14. San Francisco de Betanzos. Portada occidental. San Francisco recibe los estigmas.

No faltan tampoco testimonios de experiencias parecidas vividas por gallegos de entonces. Pedro Compostelano, un pseudónimo tras el que se esconde un hijo bastardo de Payo Gómez Chariño que abrazó la orden franciscana, describe en su obra *De Consolatione Rationis*, entre otras visiones y fenómenos sobrenaturales experimentados por un fraile compostelano una experiencia mística de este tipo: una noche que había pasado en vela en oración, como era su costumbre, después de hacer cien genuflexiones delante de un crucifijo y de regar con sus lágrimas tantas piedras como pecados había cometido, tomó en sus manos la cruz del altar, lloró sobre las llagas de Cristo, y entonces se sintió transportado a un estado de eterna placidez, deslumbrado por una luz cegadora que durante dos horas iluminó milagrosamente el altar (Torres (1974, 1984). La «compasión», la «contricción», el dolor por las ofensas cometidas son la auténtica manifestación de la piedad (Rapp, 102). La fe es ahora una cuestión de sentimientos.

El cambio de espiritualidad determinó la creación de un nuevo tipo iconográfico, el del crucificado doloroso. Los inexpresivos crucificados del XII dejarán paso a la imagen sufriente del Salvador. A comienzos del siglo XIII llegan a occidente crucifijos bizantinos que proporcionaban a Cristo un repertorio gestual clásico: las cejas arqueadas y la boca entrebierta, los rasgos distintivos de las antiguas máscaras de la tragedia que determinaron los esquemas figurativos para el dolor en la escultura clásica son recuperados en Occidente en las nuevas imágenes del dios humanizado, héroe de su propia tragedia (Barasch, 1991). La equiparación resultaba especialmente acorde con una espiritualidad en la que los sufrimientos de Cristo en su pasión habrían de convertirse en una imagen evocadora cuya contemplación debía mover al creyente a una commoción emocional y al arrepentimiento. Al posterior

enriquecimiento de fórmulas patéticas en la imagen del crucificado debió contribuir un texto devocional escrito por un autor franciscano de mediados del XIII, en el que se describe con todo lujo de detalles los sufrimientos de Cristo en su pasión: las *Meditationes Vita Nostri Domini Jesu Christi*, que habría de alcanzar una extraordinaria difusión. Algunas particularidades iconográficas parecen directamente inspiradas en este texto, o en la larga serie de imitaciones que le sucedieron. Los ecos de las *Meditationes* se dejan sentir en los crucificados dolorosos conservados en la iglesia parroquial de Fisterra (A Coruña) y en la capilla del Cristo de la catedral de Ourense datables en el primer tercio del siglo XIV por su estrecha relación con el prototipo burgalés fechado (Manso (1993)I, 356; Ara Gil, 1977), dos de los ejemplares más antiguos del tipo que se conocen en Galicia (fig. 15). Detalles como la notación exagerada de las costillas o la actitud de cristo con los brazos tensos y cargando el peso del cuerpo sobre los pies, a menudo figurados de manera forzada condensando de forma expresiva el sufrimiento se convierten en correlato plástico del texto: «*ahí teneis a Jesús crucificado, de tal manera puesto en la cruz que podrían contárseles los huesos*» (M. V. C., LXXVIII, 496) «*Colgaba el Señor con todo su peso que le arrastraba hacia abajo, sujeto tan sólo por las manos clavadas, ..retorcidos (confligunt) los pies con un clavo durísimo*» (M.V.C., LXXXVIII, 496) (Mâle, 1922; Simi Varanelli, 1992).

### Imágenes vivas

Otra característica de los santos Cristos de Fisterra y Ourense consiste en que la tradición les atribuye vida propia, cualidad que habría de alimentar la fama de «milagreiros» que llegaron a alcanzar. Ambos son piezas articuladas con alma de madera recubiertas por un forro de lona pintada y con pelo natural cosido. A ambos se les supone milagrosamente tallados por Nicodemo, el piadoso judío que ayudó a desenclavar a Cristo, y que según una antigua tradición oriental, habría sido el autor de su único retrato. A ambos se les atribuye también idénticas características de animación: les crecen el pelo y las uñas, lloran y sudan (Risco, 1962).



Fig. 15. Iglesia parroquial de Fisterra. Santo Cristo.

En el caso de las imágenes góticas la trama devocional de la iglesia se superpone dando forma a una manifestación de animismo, un fenómeno arquetípico que se rastrea en todas las culturas (Freedberg, 1992). Hasta finales del siglo XII las cruces o los crucifijos eran objetos litúrgicos suntuarios que formaban parte del mobiliario del altar principal de la iglesia, ámbito reservado exclusivamente al clero. A partir de entonces comienzan a labrarse calvarios y descendimientos de tamaño natural, colocados en una altar lateral al que tienen acceso los fieles, como podrían ser los calvarios de San Antolín de Toques o el crucificado de Vilanova dos Infantes. Por otro lado, dejan de ser figuras estáticas. Deliberadamente se tallan piezas articuladas que son utilizadas en los dramas litúrgicos del ciclo de Pascua. Los devotos podían ver realmente como la imagen de Cristo era descolgada por los clérigos de la cruz y supuestamente sepultada en un monumento efímero (Anderson, 1963). Al tercer día la imagen resucitaba gloriosamente.

La catedral compostelana conserva todavía un tropario del siglo XII que incluye un tropo resurreccional antiguo (Gómez Pintor, 1990). Aunque no podemos saber si ya entonces en Compostela la función se escenificaba con imágenes, cabe suponer que la tradición que en Fisterra ha llegado a nuestros días podría, en cambio, remontarse a época tardomedieval, cuando los dramas semilitúrgicos salieron al exterior de las iglesias (Rapp, 1976).

La animación y extroversión de los crucifijos aumenta en el siglo XIV. Los nuevos formatos de gran tamaño, la creciente familiaridad con las imágenes divinas, y su participación en otro tipo de manifestaciones litúrgicas son algunos de los factores institucionales que hubieron de contribuir a modelar este tipo de cultos. Crucificados dolorosos se incorporaron a las procesiones, e incluso en otras ceremonias públicas, como la vigilia de los difuntos ilustres, en las que vinieron a sustituir al pequeño crucifijo portátil. Así lo ponen de manifiesto los relieves de un sepulcro episcopal de la catedral orensana, en donde la escena de la vigilia fúnebre, que adquiere un excepcional desarrollo, aparece presidida por sendos crucificados dolosos (fig. 16) (Moralejo, 1975, 29).



Fig. 16. Catedral de Ourense. Sepulcro episcopal. Detalle de la vigilia del cadáver. Acólitos sosteniendo un crucificado doloroso.

La creciente familiaridad de los fieles con las imágenes divinas y el anteriormente aludido incremento de «naturalismo» y dramatismo que hacían patente la naturaleza humana de la pasión redentora de Cristo, desembocó, en ocasiones en la identificación de ficción y realidad. La imagen de la divinidad se convirtió en la misma divinidad. Nuevos cultos como el de la Pasión no ya de Cristo, sino de la «Imagen de Cristo» se celebraban en la catedral de Lugo a finales de la Edad Media, como indica el calendario litúrgico de un Misal conservado en su archivo (Fernández y Fernández (1991) 71-84). Esta nueva devoción de origen oriental aglutinaba las historias de afrentas inflingidas por judíos a un crucifijo que ya habían circulado en los relatos hagiográficos o en los repertorios de milagros marianos difundidos por los predicadores. En el *Libro de los Exemplos* (Ex. XX) se narra la historia de unos judíos que tras llevarse un crucifijo a la Sinagoga «*cuantos escarnios é tormentos fueron fechos en la pasión de Jesu Cristo tantos ficieron en esta imagen. Cuando veniren a dar la lanzada al costado salió mucha sangre e agua*». La historia prosigue con la inquisición del obispo para saber quien había labrado imagen tan milagrosa. El dueño de la misma la atribuye a Nicodemo y relata los sucesivos cambios de manos hasta llegar a Beirut en donde el narrador localiza la historia. Ulteriores investigaciones podrían proporcionar nuevos testimonios que habrían de confirmar el papel de la iglesia en el modelado de las tramas legendarias atribuidas a los Cristos de Ourense y Fisterra, en el que debieron jugar un papel importante tanto las manifestaciones de teatro semilitúrgico como las historias difundidas por los predicadores relacionadas con la singular festividad de la *Passio Imaginis*.

### Nuevos gestos de oración

Las nuevas formas de emoción religiosa influyeron de un modo tan determinante que transformaron incluso las actitudes y los gestos de oración. G. Ladner ha puesto de manifiesto como a lo largo del siglo XIII se observa un cambio significativo al respecto. Hasta entonces habían prevalecido fundamentalmente bien el antiguo gesto del orante conocido desde época paleocristiana -con los brazos elevados hacia lo alto-, bien gestos relacionados con la *proskynesis* imperial, es decir, actitudes de postración ante la divinidad emparentadas con la que todavía conservan hoy los musulmanes.

De la época del pontificado de Gregorio IX (1227-41) datan las representaciones más antiguas del papa en oración de rodillas, con las manos unidas ante el pecho (Ladner, 1961; Gombrich, 1988; Schmitt, 1990). Posteriormente esta actitud se generalizará, extendiéndose la fórmula figurativa a las efigies de personajes pertenecientes a los restantes estamentos eclesiásticos y a los laicos, y todavía hoy constituye en nuestro universo mental la actitud de oración cristiana más representativa.

El gesto, que el ritual de consagración de los obispos había tomado prestado de la *Commendatio* feudal con anterioridad, se incorporó en el siglo XIII a la liturgia penitencial. El pecador arrepentido, de rodillas, colocaba sus manos en las del confesor y repetía tres veces «*In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*», una fórmula inspirada en el salmo 30.6 que reproducía las últimas palabras de Cristo en la Cruz (Lucas 23:46). Poco después se recomendará esta actitud en los Misales, especialmente en el momento de la gran elevación de la Eucaristía, una novedad litúrgica fuertemente influenciada por la exaltación del culto eucarístico que predicaron los franciscanos (Ladner, 1961).

En Galicia encontramos por primera vez representado este gesto de oración en una serie de tímpanos de la primera mitad del siglo XIV en los que a la Epifanía acompaña la figura del donante (Caamaño Martínez, 1958; Moralejo, 1975). Gracias a las inscripciones conmemorativas de los dinteles podemos reconocer la identidad de los personajes efigiados, e incluso, en una ocasión, al artista que lo labró. Las primeras tentativas las realiza el «maestre F. Paris» que coloca al rector de la parroquia de San Fiz de Solovio (Santiago), Juan de Ben, en actitud de homenaje similar a la de Melchor. Será, en cambio, el arzobispo compostelano y dominico don Berenguel de Landoira, al que tantos esfuerzos costó ocupar la sede, el que inaugure en la portada occidental de Santa María «A Nova» de Noia (1327) la formulación clásica de este nuevo gesto de oración (fig. 17) (Moralejo, 1975). Vestido de pontifical, con el báculo en Tau de la sede

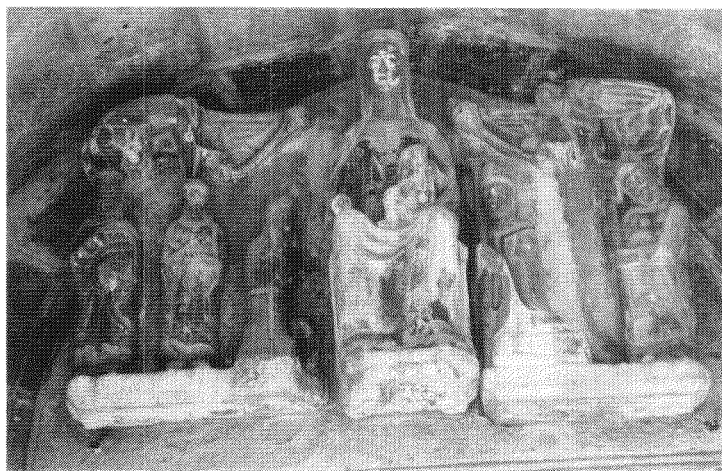


Fig. 17. Santa María "A Nova" de Noia. Portada occidental. Detalle. Don Berenguel de Landoira en actitud de orante.

apostólica, se arrodilla ante el pequeño Niño Rey y Dios del que emana su poder espiritual pero también su poder civil sobre el señorío de Santiago, que se habían resistido a acatar los compostelanos (*Hechos*, *passim*).

El tercer ejemplo, el tímpano de la desaparecida capilla de los Soga de la catedral compostelana, labrado hacia 1334, y conservado en su Museo (fig. 18) testimonia, en cambio, las connotaciones penitenciales que todavía acompañaban en Galicia a esta nueva manera de orar. La donante, vestida con hábitos monjiles, es en este caso doña Leonor González de Saz, perteneciente a una familia tradicionalmente ligada a la orden de predicadores y cuyos lazos con el arzobispo don Berenguel se estrecharon al contraer matrimonio con Ruy Soga, uno de los pocos nobles gallegos que se mantuvieron fieles al arzobispo extranjero (García Oro (1987) 267). El tímpano presenta una diferencia con respecto a los anteriores. El anciano san José no se contenta con contemplar la escena apoyado en su bastón. Coloca su mano derecha sobre la cabeza de Leonor. Con un gesto -el de la imposición de manos- que acompañaba desde antiguo la fórmula de la absolución en la liturgia penitencial (Moralejo, 1983), José figuradamente libraba de culpas a la penitente, que de rodillas imploraba el perdón. A los testimonios figurativos habría que sumar de nuevo los escritos del contemporáneo Pedro Compostelano. También aquel fraile visionario cuyas extraordinarias experiencias describía se había arrodillado cien veces delante de un crucifijo mientras lloraba, arrepentido, por los pecados que había cometido.



Fig. 18. Museo de la catedral de Santiago. Tímpano de la capilla "de los Soga". Detalle. Doña Leonor en actitud orante.

## Fuentes

- Castigos e documentos del Rey Don Sancho*, Biblioteca de Autores Españoles LI, 85-232.
- Don Juan Manuel, *Libro de los Estados*, ed. Ian R. MacPherson y R. B. Tate, Madrid, 1991.
- J. R. Legísima y L. Gómez Canedo, *San Francisco de Asís. Sus escritos. Florecillas. Biografías del santo. Espejo de perfección*, Madrid, 1949.
- Guillermo Durando, *Rationale Divinum Officiorum*, Lyon, 1526.
- Hechos de don Berenguel de Landoira*, ed. M. Díaz y Díaz, Santiago de Compostela, 1983.
- Libro de los Gatos*, Biblioteca de Autores Españoles, LI, 1959, 543-560.
- Libro de los exenplos*, Biblioteca de Autores Españoles, LI, 1959, 447-542.
- Meditationes Nostri Domini Jesu Christi en Opera Bonaventura*, Venecia, 1761.
- Petri Compostellani. De Consolatione Rationis. Libri duo*, ed. P. Blanco Soto, O.E.S.A., Münster, 1912.
- Synodicon Hispanum. I. Galicia*, ed. A. García y García, Madrid, 1981.

## Bibliografía específica relativa a Galicia.

- Agrafojo Pérez, X., *Noia. Unha vila histórica dende a orixe ata a idade Moderna*, Noia, 1987.
- Caamaño Martínez, J.M., «Seis tímpanos compostelanos de la adoración de los reyes», *Archivo Español de Arte*, XXXI, 124 (1958), 331-338.
- Caamaño Martínez, J.M., *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962.
- Cabada Giadás, «Memoria e Imaxes morais: O ciclo mural de San Xulián de Moraima», *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, 1992, 67-75.
- Castro, *La provincia Franciscana de Santiago. Ocho siglos de Historia*, Santiago, 1984.
- Fernández Fernández, X., «O Misal lucense, singular texto litúrxico do arquivo da catedral», *Lucensia*, (1991) 71-84.

- García Oro, J., *Galicia en los siglos XIV y XV (II)*, Santiago de Compostela, 1987.
- García Oro, Regal, M., y López Rivas, A., *Historia da Igrexa Galega*, Vigo, 1994.
- Gómez Pintor, «El estudio de un drama litúrgico de Santiago de Compostela: Análisis, fuentes y documentación», *Miscelánea en Honor al Prof. J. López calo*, I, Santiago, 1990, 91-110.
- Manso, C. «San Francisco de Betanzos. Catálogo de temas profanos de caza y de los religiosos próximos a ellos conservados en el interior de la iglesia», *Anuario Brigantino* (1989) 121-126.
- Manso, C., *Arte Gótico en Galicia. Los Dominicos*, La Coruña, 1993, (2 vols)
- Moralejo Alvarez, S., *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, 1975
- Moralejo, S. «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», *Willigelmo e Lanfranco nell'Europa románica. Atti del Convegno, Modena, 24-27 Ottobre 1985*), Módena, 1989, 35-51.
- Moralejo, S., «La ilustración del Códice Calixtino de Salamanca», *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, Salamanca, 1993, 39-51.
- Palomares Vázquez, «Aproximación histórica a la presencia de los dominicos en Galicia», *Archivo Dominicano*, III (1982) 85-113.
- Pegerto Saavedra, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, 1994.
- Risco, V. «Etnografía. Cultura espiritual», en *Historia de Galiza*, dir. R. Otero Pedrayo, I, Buenos Aires, 1962, 255-763.
- Videira Lopes, G., *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, 1994.
- Torres, C., «El maestro Pedro Compostelano. Un compostelano olvidado», *Cuadernos de estudios gallegos*, 29 (1974/75) 65-101.
- Torres, C., «Otra vez sobre Pedro Compostelano», *Cuadernos de estudios gallegos*, 100 (1984/85) 125-135.

### Bibliografía general

- Anderson, M.D., *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, 1963.
- Ara Gil, Cl. J., *Escultura Gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.
- Barash, M., *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Viena, 1991.
- Barash, M., *Giotto and the language of gesture*, Nueva York, 1987.
- Camille, M., *Image on the Edge*, Harvard, 1992
- Freedberg, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- Frugoni, Ch., «L'immagine del predicatore nell'iconografia medievale (secc. XII-XV)», *Medievo e Rinascimento III* (1989) 287-299.
- Frugoni, Ch., *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turín, 1993.
- Gombrich, E., «Gesto ritualizado y expresión en el arte», *La imagen y el ojo*, Ed. Alianza, Madrid, 1988
- Iturgáiz, D., «Iconografía de Santo Domingo de Guzmán», *Archivo Dominicano*, XII (1991) 5-125.
- Kraus, D.H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984.
- Ladner G., «The Gestures of preyer in papal iconography of the thirteenth and Early fourteenth centuries», *Didascaliae. Studies in Honor Of Anselm M. Albareda*, New York, 1961, 245-275.
- Lavado Paradinas, P. J. «Acerca de algunos temas iconográficos medievales. El *Roman de Renard* y el *Libro de los Gatos* en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (1979) 551-567.
- Little, L. K., *Pobreza voluntria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, 1980.
- Mâle E., *L'art religieux du XII siècle en France*, París, 1922.
- Mateo Gómez, I., *Temas profanos en la escultura gótica. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979.
- Owst, *Literature and pulpit in medieval England*, 1933.

- Randall, L.M.C., «Exempla as a source of gothic marginal illustration», *The Art Bulletin*, XXXIX (1957) 97-107.
- Randall L.M.C., *Images in the Margins of Gothic manuscripts*, Berkeley, 1966
- Rapp, F., *La iglesia en Occidente*, Barcelona, 1973.
- Rico, F., *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz, 1977.
- Ringbom S., «Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art», *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense University Press, 1980, 39-69.
- Robertson, *A Preface to Chaucer*, 1962.
- Salter, E. y Pearsall D. «Pictorial illustration of late medieval poetic texts: the role of the frontispiece or prefatory picture», *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense University Press, 1980, 101-123.
- Sánchez, M. A., «Los bestiarios en la predicación española medieval», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 3-6 oct., 1989.
- Shmitt, J.-Cl., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990.
- Settis, S. «Iconografia dell'arte italiana, 1150-1500: una linea», *Storia dell'arte italiana* (I,3), Turín, 1979, 175-273.
- Simi Varanelli, E., «Le *Meditationes Vitae Nostri Domini Jesu Christi* nell'arte del duecento italiano», *Arte Medievale* II Serie, Anno VI/2 (1992) 137-148.
- Welther, J. Th., *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, París, 1973.