

UN CALVARIO PECULIAR: EL FRANCISCANO ORANTE AL PIE DE LA CRUZ

M^a Dolores Fraga Sampedro
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El objetivo de este artículo es el análisis de un tímpano existente en el Museo de Pontevedra, procedente del convento de San Francisco de la misma ciudad. En él se recoge el tema del Calvario con un franciscano orante al pie de la cruz. Este estudio investiga esta peculiaridad iconográfica en el gótico gallego, su vinculación con la Orden franciscana y la posible vía de llegada del tema a Galicia. Además se plantea su probable cronología en relación con el quehacer artístico del momento, en la geografía gallega.

Palabras clave: Calvario - Iconografía franciscana - convento de Pontevedra - Gótico - Galicia

ABSTRACT

This contribution is focused on a tympanum custodied at the Museum of Pontevedra, which belonged to the Franciscan convent of the same town. It is decorated with a Calvary with a praying friar at the foot of the Cross. The context of the arrival of this iconographical pattern in Galician Gothic imagery is analysed here, as well as its probable chronology in the frame of Galician contemporary artistic production.

Keywords: Calvary - Franciscan iconography - convent of Pontevedra - Gothic - Galicia.

La sección lapidar del Museo de Pontevedra¹ conserva un tímpano medieval que perteneció al convento de San Francisco de Pontevedra². En la pieza se labró en su origen el tema del Calvario, con la peculiaridad de presentar un franciscano orante al pie de la cruz. En época moderna su reverso sufrió modificaciones que no alteraron la escena medieval. Fue entonces cuando se decoró con la imagen de la Virgen con el Niño, rodeada por los ángeles³.

El Calvario

En el presente estado de la investigación no se han hallado indicios documentales que concreten la cronología de la obra. Sin embargo las peculiaridades formales y temáticas del relieve llevan a datarlo ca. 1320-1339.

El calvario sigue las pautas interpretativas del período gótico a través del Cristo ya muerto o en agonía, crucificado en la cruz de gajos, flanqueado por María y San Juan, a los que se añade un tercer espectador, el fraile orante al pie de la cruz.

El Crucificado obedece al esquema de comienzos del siglo XIV, según ha estudiado Ara Gil para los ejemplos castellanos. Se presenta como un Crucificado ya muerto. Inclina su cabeza y se liga a la cruz con tres clavos. Su canon es corto (articulaciones inferiores reducidas, desproporción de la cabeza y los brazos con respecto al cuerpo), extremidad derecha, con potente pantorrilla, cruzada sobre la izquierda en giro externo, que se repite en los pies; *perizonium* corto, pero todavía mantiene la longitud necesaria para ocultar las rodillas, dejando entrever ligeramente la derecha, mien-

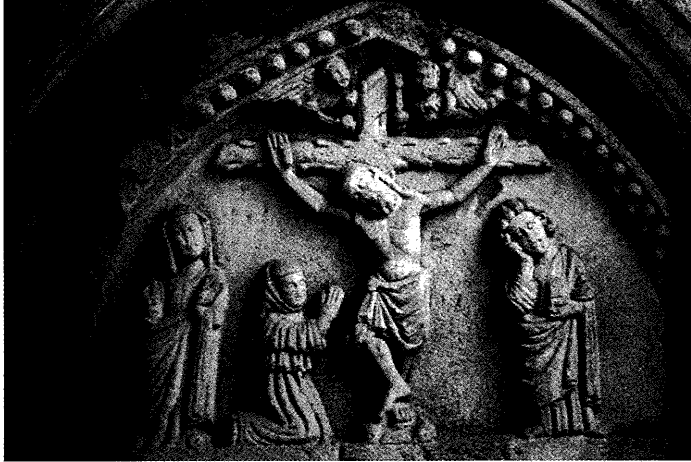


Fig. 1. Timpano de San Francisco de Pontevedra. Anverso. Museo de Pontevedra.

tras la izquierda permanece encubierta. El paño se entrecruza. Se anuda en el lado derecho de la cadera, generando pliegues en forma de "uve" en la parte central, con perfil sinuoso en los laterales. Rasgos de patetismo en la cabeza inclinada y en el rostro (ojos cerrados y boca abierta). Porta corona sogueada, sin espinas, característica que viene a confirmar la época temprana de la pieza⁴ dentro del siglo XIV. La cabellera es larga y la barba corta, de abultados rizos, con el objeto de otorgarle un mayor naturalismo. Por último, el ritmo viene marcado fuertemente por la inclinación de la cabeza, y ligeramente por la cadera, hacia la derecha⁵. Es la iconografía del Crucificado que arranca del sepulcro del Infante de la Cerda, D. Felipe (+1274) en el Panteón de las Huelgas reales de Burgos, y se extiende al primer tercio del siglo XIV por el área castellana, según Ara Gil⁶. En Galicia la corriente se introduciría probablemente, desde León⁷, por Ourense donde existen ejemplos como la cruz procesional del séquito funerario en el sepulcro del Obispo Desconocido de la catedral ourensana, datado ca. 1308-20 por S. Moralejo y concretamente en la segunda década del siglo XIV por M. Cendón⁸ (fig. 4).

La cruz de "gajos" que remite al árbol de la Vida⁹, es frecuente en el gótico gallego, recogiendo una tradición conocida en el románico (Crucificado de Vilanova dos Infantes ca. 1220)¹⁰. Con este atributo se trataba de transmitir al fiel el mensaje de Cristo, nuevo Adán, y su muerte redentora en la cruz, porque si un árbol llevó a la muerte a Adán y Eva, otro árbol lleva a la Resurrección y por tanto a la Vida. La idea se recoge ya desde las epístolas de San Pablo, pero es en la Baja Edad Media cuando los artistas la difunden intensamente coincidiendo con la gran propagación del culto a las reliquias del *Lignum crucis*¹¹.

A la izquierda del Crucificado, San Juan se presenta en gesto de dolor, al apoyar la mejilla derecha en su mano. Su actitud, un *topos* frecuente en este tema¹², es el gesto ritualizado de la expresión de la aflicción¹³. La figura del evangelista mantiene las características fisonómicas que se le atribuyen en la escultura gótica: cabello corto, ensortijado en rizos y rostro imberbe¹⁴. Se acompaña de libro como atributo de evangelista y viste túnica a la que se superpone el manto.

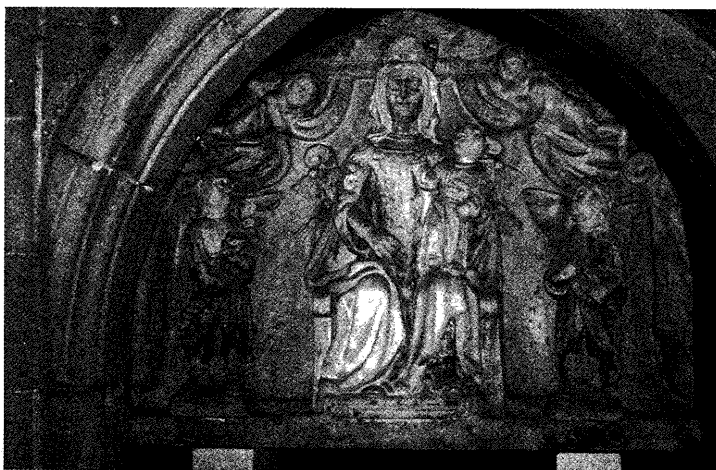


Fig. 2. Tímpano de San Francisco de Pontevedra. Reverso. Museo de Pontevedra.

Los restantes espectadores de la muerte de Cristo confieren a este tímpano un matiz de peculiaridad en el Gótico gallego. La Virgen es ataviada con túnica y capa, tocada con un velo y sin corona. Su indumentaria es otro de los indicios que facilitan una aproximación cronológica de la obra. La túnica de escote redondo y liso se comienza a emplear a comienzos del siglo XIV y se mantuvo, como característica, durante el primer tercio de esa centuria. Asimismo, propia de esta época es la botonadura, que recorre el delantero, probablemente hasta la cintura, con profusión de botones menudos y muy juntos¹⁵. María mantiene las manos alzadas en expresión de oración y esperanza, en actitud humilde de recibir el mensaje divino. No parece responder a la actitud propia de la Virgen en el Calvario, donde habitualmente se dispone con las manos unidas en el pecho¹⁶ o bajo la barbilla¹⁷. La expresión de María sorprende en el tímpano pontevedrés. Se aproxima a la Virgen de la Anunciación según se muestra en uno de los capiteles de la *Claustra Nova*¹⁸, y en mayor medida a aquellas que se presentan en los tímpanos de las portadas occidentales de Santa María do Azogue (Betanzos) y la Colegiata de Santa María (Iria), más que a la Virgen doliente en el Gólgota, tal como habitualmente aparece en el gótico gallego¹⁹.

Ángeles turiferarios aparecen frecuentemente flanqueando a la Virgen con el Niño en tímpanos gallegos²⁰. No obstante, los ángeles que rodean al Crucificado es un tema frecuente en el gótico ya desde el siglo XIII, y más tarde, en el XIV, asumen la expresión de dolor y llanto por la muerte de Cristo²¹.

Existen características formales que vinculan al tímpano con los capiteles de la *Claustra Nova*. Todos los personajes presentan nariz ancha, labios carnosos y ojos almendrados muy próximos a los rostros de los personajes representados en ese recinto ourensano. El pelo de San Juan y el velo en María remiten asimismo a esos modelos, con la profusión de rizos abombados y dispuestos geoméricamente en el Santo, que recuerdan la cabellera de la sirena-ave del capitel siguiente a la Anunciación en la *Claustra Nova*, y la disposición del velo sobre la frente de la Virgen con la misma caída y pliegues en ambas obras. Y ello, unido al tratamiento plástico de los pliegues en la indumentaria de María y San Juan²², parece recordar las experiencias de la *Claustra Nova*, al reinterpretar el llamado "*estilo ourensano*" (S. Moralejo) en acusado naturalismo que abandona la rigidez de las angulosidades de la obra ourensana. Es obra de un taller conocedor de

las experiencias ourensanas de la Clastra Nova (ca. 1308)²³ y el convento franciscano de aquella ciudad (1308-1350), y probablemente muy influenciado por corrientes castellanas (dado el tipo de Crucificado). Pertenece a la fase de disolución del estilo ourensano, cuando se "produce un cierto cansancio de la geometría y se ensaya una mayor animación, redondeando aristas y quebraduras en los paños, y buscando algo de morbidez en las carnaciones; a la vez, se persigue un registro expresivo más afable y emotivo en los rostros"²⁴. Como cronología proponemos el período ca.1320-1339, por cuanto es ese el momento otorgado en la disolución del estilo ourensano (1320-1350), que coincide con la elevación de las capillas absidales de la iglesia franciscana²⁵ y es dato avalado por la difusión de este tipo de Crucificado en Castilla (primer tercio del siglo XIV).

Un franciscano orante al pie de la cruz

El personaje que deriva la atención del espectador, desde el Crucificado al nivel del suelo, es el religioso orante al pie de la cruz. Se presenta arrodillado, con las manos unidas en gesto de oración. Se viste con hábito franciscano, sujeto a la cintura con el cordón de tres nudos muy desgastado, y tal vez con sandalias²⁶. En la cabeza se hacen visibles la tonsura y el rostro barbado. El fraile gira y dirige su mirada hacia el espectador, con el objetivo de introducirlo en la escena, de manera que "polariza la imagen y el Crucificado es relegado a la función de un tema pictórico"²⁷.

El tema del fraile orante al pie del Crucificado es una novedad iconográfica derivada del ámbito umbro-toscano, donde se incorpora a San Francisco orante a los pies de la cruz ca. 1260²⁸, retomando el esquema iconográfico, dictado por Fr. Elías, para la cruz encargada a Giunta Pisano en 1236, que debía ocupar la basílica Inferior de Asís. En ella se efigiaba a Fr. Elías arrodillado y orante a los pies del Crucifi-

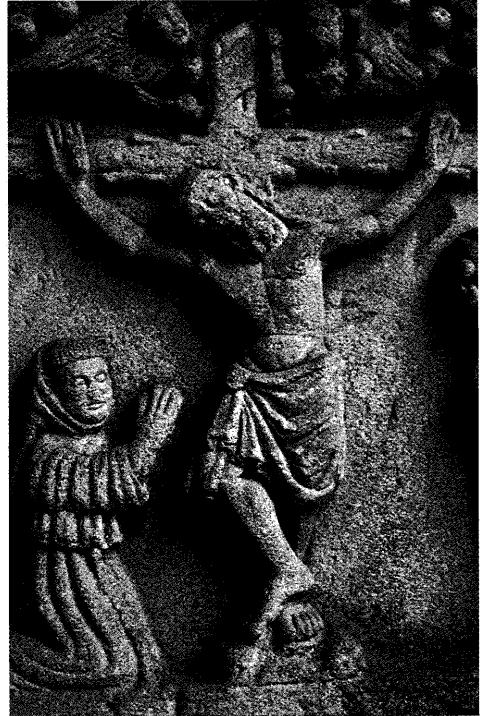


Fig.3. Cristo crucificado. Tímpano de San Francisco de Pontevedra. Museo de Pontevedra.

cado²⁹. "Con un deseo de legitimación y gloria rompía el cuadro histórico y, a los pies de la cruz, Elías aparecía antes que San Francisco"³⁰. La aparición de un franciscano en actitud similar, en la obra gallega, lleva a plantear su identificación. La inexistencia de estigmas sugiere la cuestión de su identificación con un fraile de la Orden, quien en calidad de promotor del tímpano ordenase su inclusión en la escena sacra³¹. Sin embargo debemos tener en cuenta las consecuencias de la acción de Fr. Elías. Tal como ha estimado Settis, se desconoce la reacción que habría provocado entre sus contemporáneos esta inclusión de un fraile, todavía en vida, en el escenario del Calvario, pero es importante recordar que "entre las acusaciones que provocaron la deposición, el exilio y la excomunión de fr. Elías, tiene un lugar importante la carnalitas, la vida lujosa y un soberbio sentido de sí y de la dignidad que ocupaba"³². Elías, testigo casi único de los



Fig. 4. Sepulcro del Obispo Desconocido. Catedral de Ourense. (Foto David Chao).

estigmas del Santo, es el encargado de anunciar el extraordinario prodigio tras la muerte de San Francisco y, de alguna manera, con su representación a los pies de Cristo, "*quiere recoger la heredad entera de Francisco*"³³. Es evidente que la caída en desgracia del General de la Orden obligó a velar su recuerdo y, probablemente, el supedáneo de la cruz con su retrato y la inscripción fueron ocultos, de la misma manera que Elías no es mencionado nunca en la nueva *Vita* de San Francisco, la *Legenda Maior* escrita por San Buenaventura³⁴. Con este antecedente, podría cuestionarse que un fraile encargase una obra para incluirse a sí mismo, obviando al propio fundador³⁵. No obstante, avanzado el siglo XIV y durante el XV se encuentran ejemplos de religiosos que muestran su devoción al pie de la cruz³⁶. En este caso, la irrupción de un personaje cotidiano en la esfera de lo sagrado proporciona un mayor verismo a la escena³⁷. Son imágenes devocionales, cuya intencionalidad no es otra que la de presentar al fiel un modelo de oración contemplativa ante la imagen³⁸. En esta misma línea, quizá se halle el fraile que figura a los pies de Cristo en el Cruceiro "Dos Santos", en Bamiro (Vimianzo) a finales del siglo XV³⁹.

Otras cuestiones afectan al **significado de esta iconografía** en la Orden y su transmi-

sión. Al situar al religioso como personaje anacrónico en el Calvario se pretende que sirva de enlace, de mediador entre el Hijo de Dios y el fiel espectador, adentrándolo en el misterio de la Cruz, que en definitiva es la aceptación de la voluntad del Padre, tal como San Francisco lo había hecho en vida, hasta el punto de asumir en su propia carne los sufrimientos físicos de la Pasión del Señor. Su inclusión en el tema tiene además una función *empática*⁴⁰. Como en las *tavole dipinte* italianas, la función de despertar la compasión del fiel no se desarrolla sólo en la figura principal, flanqueada por dos figuras que actúan de intermediarios⁴¹. Esa función se traslada en el ejemplo pontevedrés a la figura del religioso orante, quien siguiendo al Poverello orienta, de este modo, la devoción de todos hacia la Humanidad de Cristo y en particular hacia la Cruz⁴². Esta disposición explica que el fraile orante hacia Cristo, gire su rostro y dirija la mirada hacia el espectador, buscando el "*contatto di sguardi*" como ha denominado Belting⁴³. El fiel debe contemplar a Cristo crucificado del mismo modo que lo hace el franciscano y, una vez asimilado el sufrimiento de Cristo, aceptará su propio sufrimiento-muerte, que Cristo convertirá en sufrimiento-vida⁴⁴. Recordemos además que desde el comienzo de su vocación Francisco muestra una especial devoción al Cristo crucificado. El

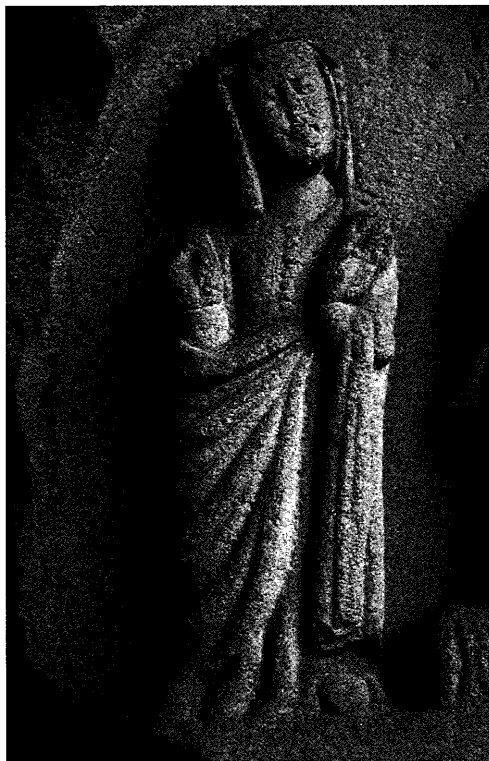


Fig. 5. María. Tímpano de San Francisco de Pontevedra. Museo de Pontevedra.

episodio de San Damiano es muy significativo. El joven, orando ante el Crucificado de San Damiano, escucha la voz de Dios que le ordena "*Francisco vete, repara mi casa que, como ves, se viene del todo al suelo*"⁴⁵. La meditación ante la cruz y el camino de su conversión le llevan a la aceptación de su propia cruz, como lo había hecho San Pablo⁴⁶. Es el paso anterior a la recepción de los Estigmas, del martirio de Cristo en su propio cuerpo.

En la obra pontevedresa, esa mirada intencionada hacia el espectador pretende expresar otro aspecto fundamental de la vida del Santo, la oración contemplativa que le otorgaba la fuerza para vencer la tentación y la muerte. Así San Francisco aconsejaba a los primeros frailes relegar los libros eclesiásticos para usar "*el li-*

bro de la Cruz de Cristo y orar mentaliter potius quam vocaliter" delante del Crucifijo observándolo fijamente, continuamente en sus distintos aspectos⁴⁷. Tales son las formas de oración que recoge el Códice Rossianus de la Biblioteca Vaticana, asimilando estas formas de oración al ejemplo de Santo Domingo. Para los mendicantes, la oración "*se convierte en una meditación sobre la Pasión de Cristo, mediada por la imagen del Crucifijo: privilegiando la mirada sobre la palabra, el tiempo de la observación de la imagen se calcula en términos de respuesta emocional*"⁴⁸.

Las predicaciones de los frailes mendicantes⁴⁹ y celebraciones paralitúrgicas de Exaltación de la Cruz ayudarían a subrayar estos aspectos de la espiritualidad cristiana⁵⁰. La imagen se convierte en la confirmación de la palabra del predicador. Así lo indica Santo Domingo en un fresco de comienzos del siglo XIV que decora la iglesia de San Domenico Maggiore en Nápoles. Allí el Santo se incluye en el Calvario, junto a María y Juan. Mientras señala al Cristo sufriente, sostiene un libro en sus manos donde se lee: "*Nos predicamus Christum crucifixum*"⁵¹. Con este mismo sentido de predicación y oración junto a la cruz se debe entender también el tímpano pontevedrés. Las imágenes, como las predicaciones, eran instrumentos de instrucción religiosa, sobre todo para el laico con el fin de conducirlo hacia una fe madura⁵², pero también rápidamente se convierten en objeto de devociones populares como manifestación externa de la compasión hacia Cristo sufriente. Así, en Pontevedra arte y documentación reflejan la consolidación de la devoción al Crucificado a través de mandas testamentarias para el mantenimiento de la imagen en los templos parroquiales⁵³ situada en el arco de ingreso al ábside o en el mismo altar⁵⁴, y en los claustros conventuales⁵⁵, sin olvidar obras de arte como el cruceiro de San Bartolomé donde aparecen dos frailes también al pie de la cruz⁵⁶.



Fig. 6. Anunciación. *Claustra Nova*. Catedral de Ourense.

Algunas hipótesis en torno al origen y el promotor de la obra

Una cuestión a dilucidar es la llegada de esta iconografía al territorio gallego. Como se ha expuesto en líneas anteriores la iconografía de San Francisco al pie de la cruz es tema originario de la zona umbro-toscana. El conocimiento de estas imágenes podría facilitarse a través de copias de manuscritos o *tavole dipinte* de procedencia italiana directa o indirecta, y hoy extraviados. Pero tampoco es improbable la labor de promotorado de un personaje gallego. La financiación de cabecera del convento pontevedrés, al que pertenecía el tímpano, se estima donación *post obitum* del noble y almirante Payo Gómez Chariño (+ Ciudad Rodrigo, 1295) quien probablemente cedió los terrenos para la elevación del mismo, circunstancia que explica el emplazamiento preferente de su sepulcro, frente a la capilla mayor, muy próximo al altar⁵⁷. Los vínculos de la familia con los franciscanos aumentan en 1304 cuando Álvaro de Pelagio, hijo ilegítimo del almirante Gómez Chariño, ingresa en la Orden franciscana al tomar el hábito en el Capítulo general de Asís⁵⁸. La desaparición de gran parte de la documentación referente al convento pontevedrés impide ir más allá de la hipótesis⁵⁹.

Sin embargo la trayectoria vital de este fraile lo sitúa en Bolonia (1296-1304), Asís, Perugia, Milán, Monte Alvernia, Apulia, Roma (1305-1329)⁶⁰ y en Compostela (1324)⁶¹. No sería extraño que durante su estancia en Italia, particularmente en la zona umbro-toscana, conociese las *croce dipinte* con la peculiaridad de San Francisco al pie de la cruz e importase el modelo a Pontevedra.

Un último interrogante afectaría al destino de la obra. El tímpano mide 1,45 m de alto por 1,85 m de ancho. Las sucesivas reutilizaciones que sufrió como tímpano de puerta no modificaron su morfología básica, salvo en el desbastado de los laterales, probablemente para librar la pieza monolítica en su enclave originario. La iconografía del Calvario, invocada en numerosos sepulcros castellanos⁶², y la existencia de arcosolios en el templo franciscano, cuyas medidas coinciden aproximadamente con el tímpano⁶³, conducen a considerar una probable función funeraria, como tímpano de un arcosolio. Asimismo, la ubicación de las figuras en el tímpano sobre un listel continuo obedece a una estructura sepulcral. Sin embargo, la inexistencia de documentación obliga a la cautela e impide ir más allá de la mera hipótesis.

NOTAS

¹ Agradezco al Dr. X.C. Valle Pérez, director del Museo de Pontevedra el permiso para fotografiar la obra. Asimismo a José Manuel Sampedro la ayuda prestada en el trabajo de campo.

² La pieza se encuentra actualmente en el Museo de Pontevedra, y según Filgueira Valverde, fue recogida durante el derribo del templo de Santa María del Camino en 1936. Sin embargo es muy probable su antigua pertenencia al convento de San Francisco de la misma ciudad. Así lo atestiguan sendos dibujos de Alcoverro y Celso García de la Riega. El primero datado en 1907 y el segundo sin fechar. En ellos se visualiza el tímpano en la puerta del muro que rodeaba el convento franciscano. v. Filgueira Valverde, J.: "Tímpanos medievales", en *El Museo de Pontevedra* III, 1944, 7-16; p.10 para la nota. Valle Pérez, X.C.: *Os debuxantes da "Sociedade Arqueológica" de Pontevedra*. Pontevedra, 1995. p.81 y 132.

³ Acerca de la reutilización posterior del tímpano v. Filgueira Valverde, J.: "Tímpanos medievales", en *El Museo de Pontevedra* III, 1944, 7-16; especialmente pp. 10-12.

⁴ Ara Gil, J.C.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Instituto Cultural de Simancas – Excma Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1977. pp. 65, 78-80,

⁵ Inicia esa torsión que se acentuará a lo largo del siglo XIV. Ara Gil, J.C.: *Escultura gótica...* pp. 65, 78-80.

⁶ Ara Gil, J.C.: *Escultura gótica...* pp.84-85.

⁷ En la catedral de León el Crucifi-

cado, que aparece en el sepulcro de un peregrino (1310-1320) en el claustro, presenta casi con exactitud la misma tipología. v. Franco Mata, A.: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, 1998. pp. 431, 763, lám.314; Eadem: "Claustro gótico. Itinerario para la liturgia", en *La catedral de León*. Edilesa. Madrid, 2002. pp.195-232. p.203 para la nota.

⁸ Moralejo Álvarez, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Resumen de tesis doctoral. Santiago, 1975; Cendón Fernández, M.: *El sepulcro del Obispo desconocido*. Cuadernos de Porta da Aira (en prensa). M.Cendón le otorga una cronología en la década de 1310-20, en concreto ca. 1310. A este mismo esquema, con leves variaciones, obedecen los crucificados de la capilla de Sancti Spiritus en la catedral de Santiago, de Santa Clara de Santiago, y el de Santa María da Gracia en Monterrei, que ya han sido relacionados anteriormente por C. Manso con las cruces procesionales del sepulcro ourensano mencionado y el tímpano de Pontevedra. v. Manso Porto, C.: "Arte gótico", en Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C.: *Arte Medieval* (II). Historia del Arte Gallego. Ed. Hércules. La Coruña, 1993. p.450.

⁹ "Por la virtud vivificadora de la Santa Sangre, el árbol muerto al que Cristo fuera sujeto, vuelve a la vida. Una popular antífona comienza por "O cruz, viride Lignum". Esta idea mística, popularizada por San Buenaventura en su *Lignum Vitae*, ha inspirado un cierto número de obras de arte". V. Rêau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. T.1, vol.2. Barcelona, 1996. p.502.

¹⁰ Es conocido el ejemplo del siglo

XII que aparece en el manuscrito 140, un Sacramentario, de la Biblioteca Municipal de Grenoble. v. Thoby, P.: *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*. Nantes, 1959. 2vol. T.I., p.96. Asimismo acerca del tema v. Rêau, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1957. T. II, ** p.483. En territorio hispano y en Galicia, otros crucifijos se presentan bajo el mismo concepto de cruz de gajos. Ejemplos gallegos son el cruceiro "Dos Santos" en Bamiro (Vimianzo) de finales del siglo XV y tallas como el Crucificado de San Fiz de Cangas de mediados del siglo XIII, Crucificados del XIV como el de la capilla de Sancti Spiritus de la catedral de Santiago y el Crucificado de Santa Clara de Santiago. v. Para territorio hispano, Franco Mata, A.: *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*. S.I., 1984 d.l. especialmente pp. 43, 60, 61, 69, 73. Para Galicia, v. Barral Rivadulla, D. y Cendón Fernández, M.: "Devociones en piedra... p.417ss; Manso Porto, C.: "Arte gótico... pp. 448, 450.

¹¹ Autores mendicantes como Jacques de la Voragine, incidirán en este aspecto de la cruz como nuevo árbol de la Vida del Paraíso. "Jacques de la Voragine recoge un texto referido a la invención de la Santa Cruz "que establecía una relación directa entre la cruz del Salvador y el árbol de la Vida del paraíso, cuyas tradiciones literarias medievales encierran una enorme belleza, como en el "Post peccatum Ade" y "La vida popular de Jesucrist" (...) Con muchas variantes, llega a la Edad Media y ya aparece asimilada al árbol de la vida por Venancio Fortunato en el siglo VI en su himno "Pange lignua", y más tarde en el siglo XIII con el gran movimiento místico fran-

ciscano que llega a la exaltación del patetismo religioso que repercute en el ideal estético de esa centuria y la siguiente, en simbiosis con la literatura religiosa manifestada, entre otros, en *San Buenaventura, Santa Brígida, Suso, Tauler, Olivier Maillart*". Franco Mata, A.: *Escultura gótica española...* pp. 61-62 para la cita.

¹² Es la iconografía del Santo en el tema bizantino de la *deesis* que se transmite a Occidente. Así aparece en el gótico galego (sepulcro de Fernán Córdido el Viejo en Santo Domingo de Bonaval en la primera mitad del siglo XIV, en el Calvario de San Xoán de Portomarín en la segunda mitad del mismo siglo, entre otros).

¹³ Barral Rivadulla, M.D. y Cendón Fernández, M.: "Devociones en piedra en la Galicia gótica rural", en *Espacios rurales e sociedades campesinas. Revista Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*. Facultade de Xeografía e Historia. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago, 1997, 405-423. p.418 para la nota. Sobre el concepto devgesto, v. Núñez Rodríguez, M.: "Homo festivus": la necedad, el placer y la ironía", en *El rostro y el discurso de la fiesta. Semata. Ciencias sociais e humanidades* 6, 1994, 45-74.

¹⁴ Este es el tipo iconográfico que aparece en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago y se recoge posteriormente en el gótico gallego. Así aparece en el Pórtico del Paraíso de la catedral ourensana, en la Torre del Reloj compostelana y en la fachada occidental de San Martín de Noia a comienzos del XV, entre otros.

¹⁵ Bernis Madrazo, C.: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte* XLIII, 1970, 193-217.

p.200, lám. II, nº1, p.211, lám.VII.

¹⁶ Cruceiro do Home Santo en Bonaval, ca. 1412; Calvario de Santa María de Monterrey a comienzos del XIV.

¹⁷ Gesto interpretado como actitud de sacrificio, de respeto y admisión de la voluntad divina. A estos se unen aquellos ejemplos donde María apoya su mejilla en la mano derecha, como signo de dolor por la muerte de su Hijo (en San Fiz de Cangas y en Pantón, Lugo). Para los tipos iconográficos de María en el arte v. TRENDS, M.: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.

¹⁸ La Virgen aparece en este capitel con una mano alzada y en la otra sosteniendo un libro.

¹⁹ Excepcionalmente la Virgen que acompaña el Calvario de la capilla de Sancti Spiritus de la catedral compostelana donde el gesto es similar pero el dramatismo es claro en el rostro de María. Para la historia constructiva de esta capilla v. Cendón Fernández, M.: "En el marco eclesiástico", en Cendón Fernández, M.; Fraga Sampedro; M.D., Barral Rivadulla, M.D.: *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la provincia de La Coruña*. Santiago, 2000. pp.15-114. pp.32-36 para la nota.

²⁰ En Santiago, son los tímpanos de D^a Leonor en el Museo de la catedral de Santiago, tímpano de la iglesia de San Benito, el de Santa María a Nova, Santa Clara y el tímpano de Santa María del Camino. En la misma diócesis, tímpano de San Miguel de Figueroa y San Nicolás de Cines, ambos en Betanzos. V. Caamaño Martínez, J.M.: "Seis tímpanos compostelanos de la adoración de los reyes", en *Archivo Español de Arte* 124, 1958, 331-338;

Vales Vilamarín, F.: "Tímpanos con el tema de la adoración de los reyes en templos de la comarca betancera", en *Abrente* 5, 1973, 37-39; Cuadrado Sánchez, M.: "Un tímpano inédito en el convento de Santa Clara de Pontevedra", en *El Museo de Pontevedra* XLI, 1987, 241-250; Castiñeiras González, M.A.: "Rogo a Virgeem Maria e a San Francisco e a Santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara de Compostela", en *Ocho siglos de Claridad. Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. VIII centenario del nacimiento de Santa Clara 1193-1993*. Santiago, 1996, pp. 135-149; Manso Porto, C.: *Arte medieval...* pp.347-348 y 349-352.

²¹ Springer, P.: voz "Angelo" en *Enciclopedia dell'arte medievale*. Roma, 1991. pp. 629-638; Rèau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. T.1, vol. 2. Barcelona, 1996. p.511. En Italia existen ejemplos anteriores, del S. IX, en los que ángeles flanquean la criz (oratorio de S. Salvador en la basílica de Giovanni e Paolo y en la iglesia de S. Nereo y Aquileo, ambas en Roma) v. Curci, G.: "La decorazione medievale de C.D. oratorio del SS. Salvatore sotto la basílica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma", en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*. Roma 1993. 3 vols. T. 2, pp. 607-617.

²² El brazo izquierdo genera pliegues en forma de "V", de gran naturalismo.

²³ Para S. Moralejo se inicia ca. 1300, mientras que C. Manso estima como fecha probable de inicio 1308, tras la muerte del obispo D. Pedro Yáñez de Noboa. v. Moralejo Álvarez, S.: *Escultura gótica...*p.33.; Manso Porto,

C.: *Arte gótico...* p.286.

²⁴ Moralejo Álvarez, S.: *Escultura gótica...*p.33.

²⁵ Fraga Sampedro, M.D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega (S.XIII-XV)*. Santiago, 1995. pp.109-110. Otra cronología es otorgada por C. Manso, para las capillas absidales que se elevarían ca. 1330-1350. Manso Porto, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. La Coruña, 1993. pp.487-488.

²⁶ El desgaste de la obra en este punto nos impide afirmarlo. Sin embargo la comparación de los pies del fraile con los de San Juan y Cristo, ambos descalzos, permiten suponer algún tipo de calzado, y en este caso, serían sin duda las sandalias tal como aparece representado San Francisco en el tímpano de San Francisco de Betanzos, un capitel del Capítulo de San Francisco de Santiago, relieve del Museo de la catedral de Santiago y tímpano de Santa Clara de Santiago.

²⁷ Russo, D.: "Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge", en *Mélanges de l'École française de Roma* XCVI, 1984, 647-717. p.707 para la nota.

²⁸ Sandberg-Vavalà, E.: *La croce dipinta italiana e l'iconografia de la Passione*. Verona, 1929; Cuccini, G.: "Un capolavoro "quasi" inedito: la croce dipinta in S. Andrea a Spello", en *Bollettino Storico della città di Foligno* v. IX, 1985, 7-28; Yarza Luaces, J.: "La imagen del fraile franciscano" en *VI Semana de Estudios medievales. Espiritualidad y franciscanismo*. Nájera 31 julio - 4 agosto 1995. Logroño, 1996, pp.185-211. p.194 para la nota. Con

el tiempo el tema adquiere mayor complejidad y se comienza a introducir la figura del Santo en el Calvario. Así aparece San Francisco a los pies del Crucificado junto a María Magdalena, rodeados por San Juan, la Virgen y las mujeres en una pintura sobre tabla del siglo XIV procedente del foco de Rímimi en la Pinacoteca Vaticana. Asimismo se representa a Santo Domingo a los pies del Crucificado, flanqueado por María y San Juan, mientras dos ángeles vuelan con gestos de aflicción, en una pintura de Andrea de Firenze (1370-77) conservada en la misma Pinacoteca.

²⁹ En ella aparecía el epígrafe "FRATER HELIAS FIERI FECIT. IESU CHRISSTE PIE MISERERE PRECANTIS HELIE. IUNCTA PISANUS ME PINXIT A.D. MCCXXXVI". La cruz, extraviada, es conocida a través de una estampa del siglo XVII. v. Settis, S.: "Iconografía dell'arte italiana 1100-1500: una línea", en Previtali, G. (a cura di): *Storia dell'arte italiana*. Torino, 1979. 13 vol. Parte Prima: *Materiali e problemi*. T.III: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. pp.173-270. pp.216-217 para la nota.

³⁰ Settis, S.: "Iconografía dell'arte... p.217.

³¹ Así aparece la abadesa clarisa D^a Elvira Sánchez, junto a San Francisco y Santa Clara, ante la Virgen con el Niño en el tímpano de Santa Clara de Santiago datado en el último cuarto del siglo XIV, tal como ha planteado M.Castiñeiras. v. Castiñeiras González, M.A.: "Rogo a Virgeem... p.147. Existen otros ejemplos del hombres del clero y nobleza que se efigieron como promotores en templos góticos en Galicia. Para este tema, v. Cendón Fernández, M. y Barral Rivadulla, D.: "Donantes y promotores: su imagen

en la plástica gallega", en *Sémata* 10, 1988, 389-420; especialmente pp. 402-405.

³² Settis, S.: "Iconografía dell'arte... p.217.

³³ Settis, S.: "Iconografía dell'arte... p.217.

³⁴ Así fr. Elías fue castigado a la *damnatio memoriae*. Sólo en 1624, cuando la cruz se rompe al caer, el epígrafe y la figura de Elías volvieron a la luz. Settis, S.: "Iconografía dell'arte... p.217.

³⁵ La inexistencia de estigmas puede explicarse por la pérdida de la pintura que recubría la obra medieval en su momento, aunque también es cierto que en la mayoría de las imágenes gallegas de San Francisco, éste presenta los estigmas sólo en la escena de estigmatización (incisiones en manos, pies y costado en la propia escultura sobre las que se pintarían las llagas para indicar el don otorgado por Dios al Santo. Excepcionalmente en el relieve de las Bárbaras de La Coruña no presenta dichas incisiones (Barral Rivadulla, D.: "La imagen del Más Allá en el cambio del Gótico al Renacimiento: El relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña", en *Humanitas. Estudios en Homenaje al Profesor Doctor Carlos Alonso del Real* vol. II. Santiago de Compostela, 1996, pp. 863-876). En los ejemplos italianos de San Francisco al pie de la cruz, siempre se representa con las llagas, con el fin de difundir la imagen de San Francisco como *alter Christus*, como imagen especular del Redentor. Otra cuestión es si el tema que se pretende difundir es San Francisco al pie de la Cruz o bien uno de los modos de oración del Santo, tal como figura en el Códice Rossianus donde entre los modos de orar de San Francisco se pre-

senta la oración ante la cruz. Cuadrado Sánchez, M.: *Arte de las Órdenes Mendicantes*. Col. Cuadernos de Arte español. Historia 16. Madrid.

³⁶ En la Crucifixión de Jean de Beaulmetz, ca. 1388 conservada en Cleveland, Museum of Art, un monje cartujo asiste a la escena a los pies de Cristo. Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*. Bologna, 1986. p.65.

³⁷ Es un ejemplo más de la irrupción de lo cotidiano en lo sagrado bajo la influencia de la predicación franciscana. Settis, S.: *Iconografía dell'arte...* pp. 223-224

³⁸ Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* pp.64-66.

³⁹ Cendón Fernández, M. y Barral Rivadulla, D.: "Devociones en piedra en la Galicia gótica rural" en *Sémata* 9, 1998, pp. 405-423; p. 419 para la nota.

⁴⁰ Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* pp.17, 61, 100, 166-167.

⁴¹ Son María y San Juan que ofrecen en su conversación con el moribundo y en su llanto por su muerte, un modelo de comportamiento. En el tipo de expresividad gestual que muestran se evidencia su papel de intermediarios entre Cristo y el fiel. *Ibidem*.

⁴² Settis, S.: "Iconografía dell'arte..." p.216. Núñez Rodríguez, M.: "Arquitectura de las Órdenes Mendicantes y la realidad de la *devotio* moderna", en *Archivo Iberoamericano* XLIX, nº 193-194, 1989, 123-139. p.131 para la nota. La Pasión de Cristo es el tema fundamental en la predicación franciscana. En la vida de San Francisco son abundantes los episodios en relación con ello, culminando tal como se

ha mencionado en la escena de la estigmatización. Incluso en el momento de elegir el hábito, y respondiendo al pensamiento típico de la religiosidad de la época, la túnica será en forma de cruz como un talismán "para alejar todas las seducciones del demonio". Es un "signo parlante de la total adhesión a Cristo crucificado". v. Frugoni, Ch.: *Francesco un'altra storia*. Genova, 1988. pp.14-15, p.75 nota 27. *Eadem: Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a bonaventura e Giotto*. Torino, 1993. pp.275-277. Acerca de la relación entre Cristo y San Francisco, v. *Eadem: Francesco e l'invenzione...* pp.105-135.

⁴³ Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* p.

⁴⁴ De ahí que fruto de este cambio en la espiritualidad, en el siglo XIII las regiones italianas de Umbría y Toscana asisten a una transformación en la imagen del Crucificado: del Cristo vivo y triunfante en la Cruz se llega al Cristo muerto o, al menos, sufriente. Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* pp.163-164.

⁴⁵ Il Celano I, 6. Guerra, J. (ed): *Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de su época*. BAC. Madrid, 1983.

⁴⁶ Russo, D.: "Saint François..." p.661. Frugoni, Ch.: *Francesco e l'invenzione...* p.120.

⁴⁷ Settis, S.: "Iconografía dell'arte..." p.222.

⁴⁸ Settis, S.: "Iconografía dell'arte..." p.216.

⁴⁹ La importancia alcanzada por la predicación mendicante en Pontevedra se refleja en el siglo XV, cuando franciscanos y dominicos se reparten las fiestas en las que predicará cada

Orden. v. Armas Castro, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV. Configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*. Pontevedra, 1992.

⁵⁰ Según Franco Mata, "la *Passio imaginis adquiere progresivamente una importancia mayor en el marco de las procesiones, a las que se incorporaron los Crucifijos dolorosos. Su presencia se amplía incluso al ámbito funerario. Así lo ponen de manifiesto algunos monumentos sepulcrales, como el dedicado a un obispo en la catedral de Orense. Un gran crucifijo sobre cruz écotée se dispone entre dos acólitos en la celebración de la denominada vigilia del cadáver*". Franco Mata, A.: "Crucifixus dolorosus". Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones", en *Quintana* 1, 2002, 13-39. p.25 para la nota.

⁵¹ Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* p.186.

⁵² Belting, H.: *L'arte e il suo pubblico...* p.186; Settis, S.: "Iconografía dell'arte..." p.215, 220ss; Sánchez Ameijeiras, R.: "Espiritualidad mendicante y arte gótico", en García Quintela, M.V. (ed): *Las religiones en la historia de Galicia. Semata* 1996, 333-353.

⁵³ En 1439 donaciones a la "cruz grande" de San Bartolomé, en 1449 a la de Santa María "1439, junio, 15. Testamento de Teresa Perez Fiota, fundadora del hospital del "Corpo de Deus" AHPPO. Sección Hospitales, Leg.2.150, ff.13-18. Esta mujer financió la construcción de una capilla en el hospital y una "imagen pequena da Birgen Maria e una cruz con un crucifixo". *Ibid*, p.352. "1449, julio, 25. Testamento de Pero de San Anton, mareante" Museo de Pontevedra, Col.

Sampedro, caja 21/1, ff.116-117v. Transcripciones en Armas Castro: Pontevedra en los siglos XII al XV... 349-353, 361-364.

⁵⁴ Núñez Rodríguez, M.: "La arquitectura de las Órdenes... p.131. Todavía en Italia se conserva en algunos templos mendicantes esa primitiva disposición de la cruz en el arco triunfal, tal es el ejemplo de Santo Domingo de Spoleto o Santa Croce en Florencia. En Galicia contamos con el ejemplo de San Francisco de Betanzos, en cuyo arco triunfal se pueden observar dos canecillos decorados con doble bocel donde se sostendría la cruz. Fraga Sampedro, M.D.: "El arte gótico mindoniense (S. XIII-XV): mendicantes, parroquiales y capillas", en *Estudios Mindonienses* 15, 1999, 411-457. p. 427 y nota 48.

⁵⁵ "Et o fin da misa cantada que vaan os frayres con a cruz diser huun responso cantado, con a agoa beeyta, sobre as sepulturas dos ditos meu padre et madre et yрмаa, que jassenenna caustra do dito moesteiro, onde fezeron os arqus et esta hi huna cruz enna parede". Testamento de Gonzalo Fernández, ca. primera mitad del siglo XV. Transcripción en Villaamil y Castro, J.: *Iglesias gallegas en la Edad Media*. p. 177. Manso Porto, C.: *Arte gótico...* p.536, nota 445.

⁵⁶ Valle Pérez, X.C.: voz "cruceiros" en *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago 1974, T.VIII, pp.49-59.

⁵⁷ Manso Porto, C.: *Arte gótico en Galicia...* pp. 485-562; especialmente pp. 487-488 y 524, nota 56, 61 y 62. Fraga Sampedro, M.D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega*. Santiago, 1996. pp.107-116

⁵⁸ Alcanzó la dignidad episcopal de Silves en 1333. Fue identificado bajo

el pseudónimo de Pedro Compostelano quien escribe la obra *De Consolatione Rationis* dedicada al arzobispo de Santiago el dominico Fr. Berenguer de Landoria. v. Amaro, A.: "Fr. Álvaro Pelagio. Su vida, sus obras y su posición respecto de la cuestión de la pobreza teórica de la Orden Franciscana, bajo Juan XXII (1316-34)", en *Archivo Iberoamericano* XIII, en-feb 1916, 5-32; García García, A.: "Canonistas gallegos medievales", en *Compostellanium* XVI, 1-4, 1971, 101-124; Torres Rodríguez, C.: "El maestro Pedro Compostelano, un compostelano olvidado", en *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXIX, 1974-75, 65-101; *Ibid*: "Otra vez sobre Pedro Compostelano", en *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXXV, 1984-85, 125-135.

⁵⁹ Sampedro y Folgar, C.: *Documentos, inscripciones, monumentos, extractos de manuscritos, tradiciones, noticias, etc. Para la Historia de Pontevedra, publicanse por la Sociedad Arqueológica Pontevedra*, 1901. II, p.308-309

⁶⁰ Amaro, A. OFM: "Fr. Álvaro... pp.12,19, 23.

⁶¹ Torres Rodríguez, C.: "Otra vez... p.134.

⁶² Algunos ya mencionados en este trabajo, como el del Infante D. Felipe de la Cerda en el monasterio de las Huelgas de Burgos o el sepulcro de un peregrino en el claustro de la catedral de León. Asimismo aparece en el sepulcro de Juan González de Celada, en Celada del Camino (Burgos), en los sepulcros de la reina Santa Isabel de Portugal en Santa Clara a Nova en Coimbra y en el del obispo Pedro II en la catedral de Évora, datados en el siglo XIV. v. Ruiz Maldonado, M.: "Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas. Celada y su círculo",

en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* LVI, 1994, 45-126. pp.77 y 112; Eadem: "La escultura trecentista de la Seo de Évora", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* XLV, 1991, 29-70. p. 42 para la nota; Eadem: "Consideraciones iconográficas en torno al sepulcro de la Reina Santa. Santa Clara (Coimbra)", en *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros. Actas del VII Simposio hispano-portugués de Historia del Arte*. Cáceres - Olivenza, 1993. pp. 17-21. p. 20. Para otros ejemplos castellanos v. Franco Mata, A.: "Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia" en *Arte d'Occidente*, T. 1, pp. 527-535.

⁶³ Estos sepulcros han modificado su titularidad con el paso del tiempo, circunstancia frecuente en el mundo funerario. v. Núñez Rodríguez, M.: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería del caballero (S XIV-XV))*. Ourense, 1983. En el hastial meridional del transepto existe un arcosolio que mide 2,45 de ancho x 1,48 de ancho; y en la nave sendos arcosolios cuyas medidas son 1,90 de alto x 0,90 de ancho y 1,26 de alto x 1,89 de ancho. Por último en la capilla abierta en la nave, llamada de la Concepción o de la Misericordia los arcosolios miden 1,45 m de alto x 2,11m de ancho, y 1,37 de alto x 1,97 de ancho. Existen otros ejemplos cuyo probable destino como tímpano de puerta ha sido cuestionado recientemente elevando la hipótesis de una función de núcleo sepulcral. v. Sánchez Ameijeiras, R.: "¿Portada o relieve funerario?. Una propuesta acerca de un tímpano leonés", en *Arte d'Occidente*, T. 1, pp. 519-525.