

su suelo recubierto parcialmente de una capa de tierra, que está esperando una adecuada excavación arqueológica que contribuya al mejor estudio y adecentamiento de la ruina.—RAMÓN BOHIGAS ROLDÁN.

## LA VIRGEN DE LA O DEL ANTIGUO TRASCORO DE LA CATEDRAL COMPOSTELANA Y SU FILIACION CONIMBRICENSE

Rocha Brito en sus trabajos «Statues de la Vierge enceinte en Portugal»<sup>1</sup> y «A gestação na escultura religiosa portuguesa»<sup>2</sup>, daba cuenta del número de imágenes de Nossa Senhora do Ó localizadas en Portugal, a pesar del abandono y destrucción a que muchas fueron sometidas, cuando la ortodoxia intransigente de los siglos XVIII y XIX pone objeciones al excesivo realismo de la gravedad de María, retirándolas del culto o quedando relegadas a una capilla menor<sup>3</sup>.

En el caso de la imagen objeto de estudio se puede afirmar, sin correr grandes riesgos, que las razones son otras: el traslado de Nuestra Señora de la O a la capilla de Sancti Spiritus<sup>4</sup>, desde la primera columna inmediata al respaldo del antiguo trascoro catedralicio, apunta hacia razones de orden práctico-funcional; lo cual no excluye en absoluto necesidades más profundas. Es decir, al suprimir el altar de la Virgen de la O en el año 1849 (según Zepedano, al igual que el de santa María dos Ferros —ambos en los pilares inmediatos al coro—, queda libre de obstáculos la circulación por la nave mayor<sup>5</sup>, no en vano la llamada nave de la Virgen de la O o de la *Preñada* era muy concurrida por la universal devoción a Nuestra Señora de la Soledad<sup>6</sup>. Se reestructura de esta manera el espacio del trascoro y se concibe un entorno con el altar de la Soledad como epicentro; cierto que esta ordenación había quedado iniciada en años anteriores al levantar los túmulos de piedra que estaban en el pavimento del trascoro.

Tradicionalmente el primitivo altar de Ntra. Sra. de la O en el trascoro, jugó un papel importante al igual que el de su inmediato san Jorge. Se trataba de uno de los lugares preferidos para dar la comunión a los que venían a ganar el jubileo, siendo los Racioneros de Sancti Spiritus los encargados de

<sup>1</sup> R. «Aesculape», 1934.

<sup>2</sup> R. «O. Tripeiro», V serie, años I-1945, II-1946.

<sup>3</sup> TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid 1947), 75.

<sup>4</sup> Capilla fundada en el crucero por el arcediano D. Gonzalo Pérez, el 12 de abril del 1383 (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VI. Apd. 15).

<sup>5</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J., *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago* (Lugo 1866), 89.

<sup>6</sup> Imagen traída de Madrid en el 1666 y emplazada en el antiguo respaldo del coro, donde hubo una puerta hasta fines del siglo XVI. Su altar fue de privilegio perpetuo, según Breve de Benedicto XIV expedido el 13 de marzo de 1784 (ZEPEDANO Y CARNERO, J. M.ª, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Lugo 1870, 171).

entonar la Salve todas las tardes y ante su altar, conforme a las Constituciones y Ordenanzas de la Cofradía de la Salve Regina del 22 de setiembre del año 1526. Asimismo los sábados y fiestas de Ntra. Sra. y Santiago, se cantaba esta Salve con cierta solemnidad, contando con la asistencia de los niños cantores y los citados racioneros<sup>7</sup>.

\* \* \*

Fue en el X Concilio de Toledo de uno de diciembre del 656, cuando se introdujo en el calendario litúrgico como fecha de celebración de la *Expectatio Partus* «el día octavo antes de la Natividad del Señor» (*adeo speciali constitutione sancitur ut ante octavum diem, quo natus est Dominus Genitricis quoque eius dies habeatur celeberrimus et praeclarus*) y en la que denominaban semana de preparación. Cixila y Rodrigo de Cerrato atribuyeron a san Ildefonso la paternidad de este canon primero del citado concilio (*De celebritate festivitatis Dominicae Matris*) donde se establece en la iglesia de España la fiesta de la Expectación del Parto de María o Virgen de la O, aprobada luego por el Papa Gregorio XIII<sup>8</sup>. Esta fiesta, según dicho decreto, estaba establecida en otras tierras del orbe católico; tal vez iglesias orientales, a cuyo influjo se debiera la expansión del culto mariano. En este sentido se llegó a decir, recordando a Bishop, que este culto fue introducido en España por la traducción de textos de san Efreén<sup>9</sup>.

El nombre de Nuestra Señora de la O, tan generalizado como el de Virgen de la Expectación, Virgen de la Esperanza, Virgen del Parto, Virgen grávida, la Preñada..., deriva de las siete antifonas marianas precedidas de la interjección invocativa, a modo de cortas rogativas recitadas en esos días previos al parto: *O Sapientia, O Adonai, O Radix Jesse, O Clavis David, O Oriens, O Rex Gentium, O Emmanuel... veni!*

Desde el punto de vista iconográfico, su tipología queda sugerida por

<sup>7</sup> La cofradía de Nuestra Señora de la O tenía a su cargo el colegio de los niños pobres y huérfanos, quedando obligados a decir la Salve todos los sábados ante el altar de Ntra. Sra. e intervenir en las ceremonias fúnebres «que por algún cofrade se celebren», según las constituciones del 1555 (LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», t. VIII, 215-17).

Muchas fueron las donaciones hechas por parte de particulares. El 4 de noviembre del 1545 el Tesorero Lope Raposo entregó 120 ducados para dotar la misa que se decía todos los sábados y días de la Virgen «delante de la imagen de Ntra. Señora la Preñada, que era en un pilar a las espaldas del coro» (LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», t. VIII, 143). Por su parte el canónigo Luis de Soto dejó un juro el 29 de mayo del 1578 de 10.200 maravedís para que fueran repartidos entre quince pobres al día siguiente de la Expectación de Ntra. Sra., así como 23.000 más para las once lámparas que ardían ante el altar (LÓPEZ FERREIRO, A., op. cit., 377). Ya en el 1702 el caballero de Santiago, don José de la Puente, envió 200 doblones para costear «el hermoso altar de Ntra. Señora la Preñada» (LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», t. VIII, 215).

<sup>8</sup> San Ildefonso fue un gran difusor del culto a la Virgen y velando por la integridad del dogma, compondría su *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*; una de las obras más difundidas a lo largo de la Edad Media y usada en la liturgia de la festividad del 18 de diciembre. En este trabajo dogmático-polémico defiende la virginidad de María en el parto, la virginidad después del parto y la virginidad perpetua, refutando así a los *tres infideles*: Joviniano, Helvidio y contra la incredulidad de los judíos.

<sup>9</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, C., *El culto a los santos en la España romana y visigoda* (Madrid 1966), 129.



Santiago de Compostela, Catedral: 1. Virgen de la O.—2. Angel de la Virgen de la O.



1. Museo de Lamego, Nossa Senhora do O.—2. Igreja de S. Joao de Torouca, San Gabriel.—3. Museo de Lamego, Nossa Senhora do O.—4. Vila do Castelo, Nossa Senhora do O.

la mujer apocalíptica que había de dar a luz un niño<sup>10</sup>, aunque en nuestro caso no se represente con el disco solar sobre el vientre y la embrionaria figura del niño en su interior; tal vez por que la piedad de los fieles no fue tan exigente, limitándose a una representación de María en estado de gravidez, con todo el realismo de la gestación, que convive con el recuerdo de la «línea S» tan aceptada por las damas elegantes<sup>11</sup>. En este sentido nos interesa recordar aquí a Oliveira Marques, quien sostiene que las Senhoras do O de la estatuaría gótica portuguesa (segunda mitad del siglo XIV, comienzos del XV) surgen con los vientres redondeados, remedando a aquellas damas de la época que acentuaban las formas con relleno de algodón y llegan a exagerar su pose «ca colocação de uma das mãos sobre a saliência do ventre», llegando a parecer que andaban perpetuamente grávidas.

La Virgen de la O compostelana forma grupo con el arcángel san Gabriel para componer la escena de la salutación angélica, ya que el 18 de diciembre se celebraba no sólo el misterio de la gestación virginal, sino también la Anunciación, como lo expresa el canon conciliar mencionado antes; asimismo el texto de la misa de tal festividad, atribuido por De Bruyne a san Ildefonso, insiste no sólo en la virginidad perpetua de María y de la Encarnación del Verbo, sino también en el mensaje del ángel<sup>12</sup>. De esta manera se ensalza en grado óptimo la dignidad de María.

El arcángel san Gabriel, de extendidas alas, recoge una filacteria con la salutación; su tipología revela una semejanza de estilo con el ángel de la Anunciación de san Juan de Tarouca, ambos con una dalmática análoga y con esa misma gracia andrógena de rostros ovalados tan característica de la escultura de Coimbra. Hay sin embargo algo de dialectalización en la figura compostelana: mientras el mensajero luso posee un mayor grado de elasticidad, el compostelano parte de un rostro más sumariamente elaborado y con un cabello menos trabajado, coronándose con un bonete redondo muy pequeño que se ajusta al occipucio. Pese a estas independencias, se impone una aproximación iconográfica y estilística entre ambas figuras.

La Virgen está dotada de un abultado vientre sobre el que reposa su mano izquierda para mostrarnos su estado de gravidez sagrada. Viste túnica que marca la línea pecho-cintura-ventre, mientras el escote en redondo muestra gran parte de los senos y deja al desnudo la garganta; según moda de época que no dejaría de provocar ciertas críticas<sup>13</sup>. Un manto enmarca su rostro, perplejo y turbado ante el mensaje del emisario celeste que le anuncia el misterio de la Encarnación: «Concebirás en tu seno y parirás un hijo». En el gesto y disposición de la mano derecha de María se adivina la respuesta, convencida de su virginidad: «¿Cómo será esto?, porque yo no conozco varón» (Lucas 1, 26-38). La mano izquierda, de finos y largos dedos, reposa sobre el abdomen donde quedó consumada la concepción de Cristo tras el coloquio con el ángel.

En la imagen de María se observa la cristalización de los rasgos estilísticos peculiares de las Vírgenes de la O de la escuela conimbricense: disi-

<sup>10</sup> TRENS, M., op. cit.

<sup>11</sup> OLIVEIRA MARQUES, A. H., «O traje» en *A sociedade medieval portuguesa* (Lisboa 1971), 55.

<sup>12</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, C., op. cit., 131-32.

<sup>13</sup> BERNIS MADRAZO, C., *La moda y las imágenes de la Virgen*, A. E. A., XLIII.

metría de los brazos (a menudo en las vírgenes portuguesas se altera la posición de las manos y es la derecha la que pesa sobre el vientre), ligera inclinación de la cabeza, ritmo levemente sinuoso con una flexión de la pierna libre mientras la fija parece sostener mejor a la propia figura, a la vez que actúa como eje axial y resalta su volumen, sin que ello implique un pronunciamiento de la cadera. Sin embargo el plano medio, el del torso, no es absolutamente vertical, sino que gira levemente; bajo el vestido asoman los característicos borceguíes apuntados. Principios que no precipitan a la Virgen compostelana hacia una ruptura con la ley de frontalidad, constándose todavía una cierta rigidez en el plano del cuello. Tal frontalidad refuerza el valor plástico de la figura. Su rostro redondeado e inexpressivo, de mentón apuntado, nariz larga y boca pequeña. Rasgos que son un eco del código estético de las vírgenes conservadas en el Museo de Lamego, incluido el broche cuadrilobulado que recoge sobre el pecho las dos puntas del manto y que es un distintivo característico de las obras de Mestre Pero<sup>14</sup>.

El grupo de María y el arcángel quedaría emplazado sobre un dosel y no en nichos, ya que así lo exige el diálogo, actuando aquél como punto de referencia del espacio de las propias figuras culturales.

\* \* \*

Coimbra queda situada en un área de deposición con rocas de comienzos del secundario: margas, yesos (del Triásico), calizas (Jurásico)..., materiales procedentes del alfoz de Ança y Portunhos, muy utilizados en los talleres de escultura locales; talleres de larga tradición: recordemos el Mestre de santa Clara, Mestre Pero de Coimbra —identificado por Virgilio Correia con el Mestre das Virgens Grávidas—, etc. ¿Procedería el grupo escultórico compostelano, elaborado en *caliza*, de estos talleres conimbrienses o de su círculo?; no olvidemos que los afloramientos de rocas *calizas* se reducen en Galicia a estrechas bandas submeridionales localizadas en la parte oriental de la provincia de Lugo y Orense<sup>15</sup>. Tal vez se trate de un grupo escultórico importado, posible obra de un maestro influido por los talleres de Coimbra; acaso el fruto de una donación. Por otra parte fueron muchos los retablos, imágenes, sarcófagos..., exportados desde los talleres de Coimbra, por encargo de monarcas y magnates, hacia Lisboa, Santarem, Lamego, Evora, Braga... «para lejos y para cerca se trabajaba infatigablemente en Coimbra. Un taller que servía a lo mejor de la gente de linage y altos dignatarios eclesiásticos»<sup>16</sup>.

Todo esto nos conduce a un segundo punto: ¿qué circunstancias justifican la presencia de este grupo escultórico en Compostela? López Ferreiro consideró, sin entrar en detalles, que la imagen de Ntra. Sra. en el misterio de la Anunciación y la del arcángel pertenecen a la primera mitad del siglo xv<sup>17</sup>. En efecto, durante este periodo, desde el 1400 al 1445 la dió-

<sup>14</sup> ROCHA BRITO, A da, «A Gestação...», I-1945, n.º 4, 90.

<sup>15</sup> Para algunos autores se trata de una obra en yeso. Aún en este caso no existe este tipo de roca en Galicia; sí en Coimbra.

<sup>16</sup> LACERDA, A. de, *Historia da arte em Portugal* (Porto 1942), t. I, 449. En esta idea insiste ROCHA BRITO (op. cit., 90), cuando se refiere a lo que él denomina «Virgens pejudas esculpidas as dezenas».

<sup>17</sup> «Historia...», t. VII, 109.

cesis compostelana estaba dirigida por don Lope de Mendoza, quien en 1428 había acompañado hasta Lisboa a la infanta doña Leonor —hermana del rey aragonés Alfonso V— para casarse con don Duarte<sup>18</sup>. Por otra parte, entre las rentas y votos que la iglesia compostelana tenía en Portugal en ese momento estaban, no sólo los votos que pagaba al obispado de Oporto, sino también los de Entre Duero y Miño (arrendados al obispo de Coímbra), los de Ribadecoa (al canónigo de Coímbra, Juan Alfonso), los de Arouca, Pavea...; datos que parecen indicar una vuelta a las relaciones entre el cabildo compostelano y Portugal, aun cuando estuvieran teñidas de recelos y dificultades, ya que las rentas y votos en el país vecino estaban congeladas desde que se extendiera el Cisma de Occidente<sup>19</sup>. El mediador en las relaciones entre el cabildo de Santiago y Portugal sería el propio rey don Duarte, según carta del 13 de julio del 1438, escrita en la villa de Avis; el monarca ordenaría la devolución de bienes que el duque de Braganza había retenido<sup>20</sup>.

Finalmente hay otro dato que pudiera interesarnos: el hermano de don Duarte, el duque de Coímbra don Pedro, fue uno de los peregrinos más ilustres de este momento a Compostela<sup>21</sup>.

Creo que este es el camino que debemos recorrer para llegar a una clasificación del grupo escultórico que aquí se estudia e ir estructurando algunas de las lagunas que el panorama de la escultura compostelana ofrece desde finales del siglo XIV hasta muy avanzada la primera mitad del siglo XV. —MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ.

## FRANCISCO JULI, ESCULTOR Y CANTERO \*

Son numerosos aún los escultores del Renacimiento español cuya obra y personalidad queda por delimitar. La exhumación metódica de diversos

<sup>18</sup> De la protección que dispuso don Lope de Mendoza al arte son buena muestra el remate de la cúpula de la catedral compostelana, el acabado de la capilla de Nuestra Señora la Blanca, san Martín de Noya, la reedificación de Santa María del Campo en Muros... Para una ampliación a esta nota v. de CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.º, *El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza y sus empresas artísticas*, BSAA (Valladolid 1960), t. XXVI, 17-68.

A la muerte de don Lope el colegio de artistas que sostenía la catedral atraviesa una etapa de retroceso y atonía, sin que ello permita decir que la etapa de don Lope supere con creces el agotamiento e inercia en que había caído la escultura compostelana, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIV. La rehabilitación de la escultura compostelana será en la segunda mitad del siglo XV. Llegaremos entonces a formas volumétricas plenas y a partir del impacto ultrapirenaico.

<sup>19</sup> Los portugueses consideraban como cismática a la iglesia compostelana y se negaban a reconocer el señorío que tenían en ciertos pueblos y a satisfacer las rentas y votos «que le eran debidos» (LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», VII, 94).

<sup>20</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», VII, 94, not. 1.

<sup>21</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., «Historia...», VII, 94.

\* A don Tirso Otero Martínez, Canciller-Secretario de la Diócesis de Astorga, en agradecimiento a su constante colaboración y a sus continuados desvelos en favor del arte de la diócesis asturicense.