

Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega

MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ
M. DOLORES BARRAL RIVADULLA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este estudio aborda la figura de promotores y donantes en el gótico gallego y su imagen reflejada en las obras de arte. Como se verá, si los primeros carecerán de una imagen figurada en la plástica gallega, y su presencia se señala por alusiones indirectas, los segundos se harán patentes por diversas vías, entre las que destaca su representación formando parte de escenas -lo que iconográficamente se suele denominar como la imagen del "donante"-, o el recuerdo de su persona y condición en la escultura funeraria, bien en laudas o yacentes. Al mismo tiempo se emplean ciertos recursos que recuerden especialmente su persona, condición o linaje, aspectos en los que tanta importancia cobra la heráldica, ciertos epígrafes, la indumentaria o la fundación de una capilla familiar. Incluso pueden existir otros elementos que aludan a la importancia del promotor, como es el caso de la ubicación de la obra en algún lugar destacado, el recurso a un artista de "reconocido prestigio", o la presencia de algunos objetos simbólico-ornamentales, indicios del poder de un grupo social.

Palabras clave: Promotor, donante, Gótico, Iconografía, Galicia.

ABSTRACT

This paper focuses on the images of donors and promoters in Galician Gothic. "Donors' effigies occur in tympana or in figured slabs and gisants, whilst promoters are present through epigraphy, heraldry, foundations of chantries and chapels or other symbolic and ornamental objects.

Keywords: Promoter, Donor, Gothic, Iconography, Galicia.

1. INTRODUCCIÓN

Son muy escasos los personajes que en el medioevo podrían ser calificados como mecenas puesto que, como indicó Yarza¹, tal término aludiría a personas con cierto poder y riqueza, que protegen y ayudan a un artista en particular, a los artistas o intelectuales en general. A ellos se podrían añadir los que tienen una cierta sensibilidad ante las formas artísticas y demuestran aprecio ante la obra de alguien, adquiriéndola y colaborando de este modo al pleno ejercicio de su actividad, lo cual supone no sólo un respeto por la obra, sino también por su artífice. En realidad en la Edad Media, apenas se nota un cierto sentido del gusto, quizá algo en Francia, en la Península casi ninguno y en Galicia, dada la escasez de documentos que reflejen una relación entre quien encarga y el artista, carecemos de datos que lo pongan de manifiesto. Por ello, resulta más conveniente hablar de promotores, aquéllos que financian, o que consiguen los medios de financiación; en definitiva los que gestionan algo. A pesar de ser un término muy amplio, lleva implícito la idea de iniciativa, y a veces se ha utilizado para designar a los proyectistas de grandes o costosas empresas artísticas, aunque sería precisa la valoración de sus intenciones o propósitos². Realmente su figura resulta más amplia que la del simple donante, aquél que tan sólo entrega parte de su capital para la realización de una obra, pero al que no se concede la iniciativa, si bien, en ocasiones, promotores y donantes tengan fines similares.

En este sentido cabría efectuar una comparación entre la figura del donante y la más compleja del promotor, con la etapa de las donaciones *pro remedio animae*, que tienen un momento importante con Cluny, frente a la generalización de los testamentos, mediante los cuales en un acto se unen el porvenir de los vivos y de los muertos³, pues una de las características de este último es la institución de herederos⁴. Si las primeras constituyen un intento de conseguir borrar los pecados, cuando se hacen en vida⁵, o alcanzar un lugar mejor en el Paraíso, en el caso de donaciones *post obitum*⁶, los segundos van mucho más allá. Como se indica en las Partidas,

“Testatio & mens son dos palabras de latín, que quiere tanto dezir en romance como testimonio de la voluntad del ome (...) Ca en el se encierra e se pone ordenadamente la voluntad de aquel que lo faze, estableciendo en el su heredero e departiendo lo suyo en aquella manera, que el tiene por bien que finque lo suyo despues de su muerte (Partida VI, Título I, ley I, tomo II, p. 2).

1 YARZA LUACES, J.: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia 1988, Murcia 1992, pp.15-47.

2 YARZA LUACES, op. cit., p.18.

3 CHIFFOLEAU, J.: *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la region d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers. 1320-vers. 1480)*, Rome, 1980, pp.74 y 76-77.

4 ARVIZU Y GALARRAGA, F.: *La disposición “mortis causa” en el Derecho español de la Alta Edad Media*, Pamplona 1977, p. 144.

5 ARVIZU Y GALARRAGA, op. cit., pp. 145-163.

6 ARVIZU Y GALARRAGA, op. cit., pp. 164-186.

En realidad el testamento dejó de ser sólo un acto del derecho privado destinado a regular la transmisión de bienes, como en la Antigüedad⁷, para convertirse en un acto religioso impuesto por la Iglesia con carácter obligatorio, bajo pena de excomunió⁸. Ciertamente el testamento es, por una parte, un texto técnico que organiza la vida de la familia; por otra, un *pasaporte para el más allá* (Le Goff), que garantizaría la eternidad, por medio del pago en moneda temporal⁹. Sin embargo, A. Rucquoi no considera aplicable el término de *pasaporte para el cielo* para el caso español en el que el testamento es un acta notarial de “*puesta en orden de los bienes terrenales, se redacta a veces con mucha antelación, se anula, se rehace o se enmienda por una serie de codicilos*”¹⁰. El testamento asegura la continuidad de la vida familiar, pero también es verdad que da al individuo, con la llamada “*muerte propia*”, un lugar que no había tenido hasta ahora, pues lo pone cara a cara con su muerte¹¹. Sin embargo no puede concluirse, que sea fruto de decisiones totalmente autónomas de individuos con capacidad de libre decisión¹², puesto que la Iglesia trata de aproximar los criterios del hombre con la salvación de su alma. Por otro lado, según afirman Portela y Pallares, “*en los testamentos de los nobles y de los ciudadanos más acomodados, se manifiesta el deseo de prolongar –por medio de la solemnidad de las honras fúnebres, del lugar escogido para el enterramiento, de las características del monumento funerario– más allá de la vida un status social de privilegio*”¹³. En efecto, en los certificados de últimas voluntades el testador buscará organizar lo que aquí deja, acomodar a sus parientes, saldar sus deudas, pero también tratará de contar con el apoyo de los que aquí quedan para que sus oraciones faciliten su acceso al más allá, sin olvidar que su memoria en la tierra perdure.

De modo similar, se nos presenta la figura del promotor, como un personaje cuya empresa resulta de más envergadura, y que además de intentar expiar sus pecados o

7 La evolución del testamento queda puesta de manifiesto por GARCIA GALLO, A.: “Del testamento romano al medieval. Las líneas de su evolución en España”, en *AHDE* 47(1977), pp. 425-497. Sobre su situación en la Alta Edad Media, véase también la obra de ARVIZU Y GALARRAGA citada en nota número 4.

8 Según Ariès, “*el fiel confiesa su fe, reconoce sus pecados y los redime mediante un acto público, escrito ad pias causas. Recíprocamente la Iglesia, por la obligación del testamento, controla la reconciliación del pecador, y coge de su herencia un diezmo del difunto, que alimenta a la vez su riqueza material y su tesoro espiritual*”; ARIES, Ph.: *El hombre ante la muerte*, Madrid 1984, p. 161.

9 Tales serían los legados piadosos, que legitimarían los bienes adquiridos durante la vida; a su vez contarían con una contrapartida como pago en moneda espiritual: misas, oraciones, actos de caridad, etc.; ARIES, Ph.: “*Richesse et pauvreté devant la mort au Moyen Age*”, en *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du moyen âge à nos jours*, Paris 1975, pp. 84-85.

10 RUCQUOI, A.: *Valladolid en la Edad Media*, tomo I, Valladolid 1987, p. 354.

11 CHIFFOLEAU, op. cit., pp. 88-89.

12 CHIFFOLEAU, op. cit., p. 79.

13 PORTELA SILVA, E. y PALLARES MÉNDEZ, M^a del C.: “*Muerte y sociedad en la Galicia Medieval*” en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coords.). Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986. (Colección Aula Aberta). Santiago de Compostela 1988, pp. 21-30, para nota p. 28.

conseguir parte del cielo, al igual que el donante, acomete una obra en la que la idea de ser recordado en el más acá, parece tener tanto peso como la de conseguir el más allá. En realidad el primero se identificaría con la idea de iniciativa, y el segundo únicamente con el concepto de dádiva. Asimismo si la donación era algo más propio de la Alta Edad Media, el testamento se va a ir generalizando en la Baja, del mismo modo que la figura del donante resulta más frecuente en el primer período, mientras que a medida que avanzamos en los siglos del gótico, cada vez serán más numerosos aquellos personajes que pueden ser calificados como promotores. Ello habrá de ponerse en relación, como se verá, con el desarrollo de grupos sociales que se van enriqueciendo y tratan de imitar ciertos comportamientos que antes eran propios de una élite. No obstante es necesario señalar que estas dos definiciones aparecen simultaneándose en el tiempo y, aunque en este caso serán objeto de un estudio más pormenorizado las primeras, de algún modo, esta presencia de la donación está patente, casi a modo de cláusula establecida, en los testamentos de la mayor parte de la población bajomedieval. Son, evidentemente, donaciones que en la mayor parte de los casos no expresan una vinculación con la promoción artística, pero cuando se refieren a la fábrica de los templos se relacionan indirectamente con este concepto.

Dentro de este apartado podrían consignarse ejemplos como el de Fernán Martínez "O Boo", clérigo de la parroquia de Santo Tomás de la Pescadería de A Coruña quien, por su testamento dona "*a Yglesia de Santa María do Campo dez maravedis para o lume e para obra*"¹⁴. Una donación similar es la que hace, el 10 de noviembre de 1416, Teresa Oanes, quien deja: "*a Santa María do Campo para o lume e obra de permedeo quatro maravedis*"¹⁵.

Acaso entre estas donaciones se signifiquen algunas que se destacan de la generalidad ya que en ellas se alude a un proceso de obras inacabado en los templos. Tal es el testamento datado el 13 de octubre de 1448, mediante el que Constanza Alfonso, vecina de A Coruña, estipula:

*"paguen de cada ano ena dita yglesia de Santiago e a ela oytenta maravedis de moeda vella en esta guisa: quarenta maravedis en cada ano a obra da dita yglesia fasta que a dita yglesia sea leebantada e cuberta e os outros quarenta maravedis que façan dezir misas ena dita yglesia (...) e tanto que a dita yglesia seja feita e acabada e cuberta mando que dende que os dito oytenta maravedis den os veinte deles en cada ano para senpre a obra da yglesia e os outros sesenta que façan dezir misas"*¹⁶.

¹⁴ Documento dado en La Coruña a 30 de enero de 1399. Transcrito en GONZÁLEZ GARCÉS, M.: *Historia de La Coruña. La Edad Media*, La Coruña 1988, documento n° 15.

¹⁵ Archivo de la Iglesia de Santiago de La Coruña (a partir de esta nota citado como AISC), libro n° 14, fol. 91 v.

¹⁶ AISC, libro n° 14, fols. 115 v.- 116 r.

Así pues, parece evidente que existe una obra de promoción aunque en este caso, el testimonio documental es su único referente¹⁷.

Frente a estas donaciones, surge la labor de promoción en la que se transmite un deseo de demostración externa. Esta búsqueda aparece de manera evidente cuando lo que se encargaba era la construcción de una capilla funeraria, lo cual conllevaba gran cantidad de gastos, algunos de ellos incluso perpetuos si lo que se deseaba era mantener su sepultura. Para esta labor era preciso no sólo comprar el lugar de la misma, sino también financiar la construcción y, finalmente, asegurar la manutención perpetua de la capellanía. Tal es el caso de Roi Xordo das Mariñas, hidalgo y regidor de la ciudad de A Coruña¹⁸, quien establece en sus últimas voluntades, dadas en el año 1457, la construcción de un coro y de una capilla a los pies de la iglesia colegiata de Santa María del Campo. En las cláusulas testamentarias quedan registrados interesantes datos acerca de la labor promotora de este personaje, que impone incluso sus criterios en lo formal al establecer los contenidos del programa pictórico de dicha capilla:

“Iten mando o meu corpo se eu fallescer en esta terra deante do altar do portal de Santa María do Campo da dita cibdad da Crunna ena sepultura que me ende Don Juan Arnao, e se por ventura eu falescer en outra parte fora desta comarca, mando que meus conplidores tragan meus osos e los ponan en la dita sepultura (...) Iten mando que en la dicha iglesia de Santa María do Campo meus conplidores fagan fazer una capela en lo mesmo altar da Birgen María do portal, e alzen o alpendre que agora y esta, y façan un sobrado onde canten os canonigos e clerigos da dita iglesia e façan fazer en o dito sobrado e poer unos organos que tangan cada y quando que cantaren as misas que por mina anima e de meus antecesores se ende diseren e que fazan pintar todo endarredor do dito altar de santa maría a estoria da pasion de nuestro senor Ihesu Christo e enbaixo de todo minas armas con dous angeles endeardor e nelas con o letreiro que dize “o mater dei mememto mei” y encima do escudo das armas que diga “IHU””¹⁹.

A través de la lectura de la última cláusula queda patente que el programa iconográfico de la capilla corresponde a la visión que el finado quiere legar de su figura a la posteridad, aunando el reconocimiento de su fe y devoción con los símbolos que lo identifican como hombre “principal” (sus blasones) y promotor.

¹⁷ Según se corrobora en el estudio de la fábrica de dicha iglesia realizado por BARRAL RIVADULLA, M^o D.: *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval*, A Coruña 1998, pp. 160-211.

¹⁸ La figura de Roi Xordo es identificado, por algunos autores, como un hidalgo de la villa coruñesa. Esta opinión es defendida por GONZÁLEZ GARCÉS, op. cit., p. 347; y por Martínez Salazar, quien basa su afirmación en el testamento de Roi Xordo das Mariñas fechado en Pravio en 1457. MARTÍNEZ SALAZAR, A.: *Algunos temas gallegos*, tomo I, La Coruña 1948, p. 238.

¹⁹ Documento transcrito por GONZÁLEZ GARCÉS, op. cit., documento n^o 75.

Otra cuestión será la de la imagen de donantes y promotores reflejada en las obras de arte. Como se verá, si los primeros carecerán de una imagen figurada en la plástica gallega, y su presencia se señala por alusiones indirectas, los segundos se harán patentes por diversas vías, entre las que destaca su representación formando parte de escenas –lo que iconográficamente se suele denominar como la imagen del “donante”–, o el recuerdo de su persona y condición en la escultura funeraria, bien en laudas o yacentes. Ello no quiere decir que en el caso gallego nos encontremos con auténticos retratos, puesto que en ambos casos, los rostros presentan rasgos estereotipados, aunque como ha señalado Yarza, se dará antes el retrato real en el yacente que en las escenas con donante, quizá por el uso de mascarillas funerarias²⁰. Al mismo tiempo se emplean ciertos recursos que recuerden especialmente su persona, condición o linaje, aspectos en los que tanta importancia cobra la heráldica, ciertos epígrafes, la indumentaria o la fundación de una capilla familiar. Incluso pueden existir otros elementos que aludan a la importancia del promotor, como es el caso de la ubicación de la obra en algún lugar destacado, el recurso a un artista de “reconocido prestigio”, o la presencia de algunos objetos simbólico-ornamentales, indicios del poder de un grupo social²¹; así el báculo y la mitra en el caso del obispo, la espada en el del caballero, el cordón que identifica a una orden, los franciscanos, de enorme arraigo en el panorama de gótico, cuyas virtudes –pobreza, castidad, obediencia– le confieren un prestigio y en ocasiones un verdadero carácter apotropaico, o los símbolos de los diversos gremios en el caso de los burgueses, por citar algunos ejemplos.

2. TIPOS DE PROMOTORES

Como se ha indicado, la idea de aunar el recuerdo entre los hombres y la consecución de la salvación, estará muy presente en la mentalidad bajomedieval. Valga evocar la figura de don Juan Manuel, quien por una parte está firmemente adherido a la religiosidad dominica y por otra, es plenamente consciente de su posición social. De hecho, repite con frecuencia, la importancia de “llevar adelante” su estado, provecho u honra, entendiendo ésta no como gloria caballeresca o cortesana, sino como juicio valorativo de la sociedad, aunque reconoce el valor supremo de Dios; por ello, realza el valor positivo de la fama, recomendando el afán por perdurar en la memoria de los hombres futuros. Sirva como ejemplo aquel pasaje de *El conde Lucanor* donde se dice, “*Et vos, señor Conde, pues sabedes que havedes a morir, por el mi consejo nunca por viçio nin por*

²⁰ YARZA LUACES, op. cit., p.41.

²¹ Para diversos elementos que son indicio de la idea de la fama, véase MIRANDA GARCIA, C.: “La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo”, en *Cuadernos de Arte e iconografía*, Actas del I Coloquio de Iconografía, Madrid, tomo II, nº3, 1º semestre 1989, pp.117-124.

folgura dexaredes de fazer tales cosas por que, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de los vuestros fechos"²².

Ello será el principal motivo que lleve a los diversos grupos sociales a la promoción de obras de arte, puesto que nos hallamos en un período en el que, como señalaba Tenenti, entre el hombre y Dios, está la sociedad, campo de acción del primero y reino del segundo; si el cristiano quiere disfrutar en el Paraíso, necesita que los hombres que quedan sobre la tierra también se beneficien²³. Por tanto, no se desdeña la vida terrena, pues ha de servir como trampolín de cara a la otra; así, el deseo de fama se reconduce de tal modo, que el recuerdo dejado en este mundo ha de ser un ejemplo a seguir por los demás, y, por consiguiente, una vida virtuosa permanecerá en la memoria para siempre²⁴. El problema de la supervivencia se representa de diversas maneras y así, para Tenenti, la inmortalidad por la gloria, la perennidad de las grandes obras y el recuerdo de los servicios prestados a la comunidad²⁵, pueden ser aspectos de todo un programa del "bien vivir", que pretende "acumular tesoros para el cielo", según el criterio evangélico, y que a la hora de la muerte han de cuidarse con mayor esmero, como afirmaba Panofsky²⁶, y deben completarse con una buena organización de lo que aquí queda, en atención al alma, los bienes y el cuerpo, aspectos que se observan en los testamentos. Por todo ello, y a pesar de que se han dividido los tipos de promotores entre laicos y eclesiásticos, para tratar de sistematizar sus motivaciones, los aspectos mencionados están en la base de unos y otros.

Antes de analizar las distintas clases de dádivas en relación, directa o indirecta, con la promoción de la obra de arte y una vez establecidas la definición terminológica y la situación religiosa en la que este análisis se engloba, es necesario valorar el papel social de cada uno de los promotores y la relación directa entre su categoría y su labor patrocinadora.

El incremento de la vida urbana que se produce en Galicia a partir del siglo XIII²⁷, conllevará cambios sociales. Las cartas de población o los fueros de los núcleos urbanos

22 LIDA DE MALKIEL, M^a R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid 1983, pp. 207-220.

23 TENENTI, A.: *La vie et la mort a travers l'art du XV^e siècle*, Paris 1983, p. 86.

24 MITRE, E.: *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988, p. 36. En este aspecto se insiste, por ejemplo, en las "danzas macabras", donde más que la suerte que espera al hombre en el más allá, existe una precopación por el hombre aquí, tal como recoge TENENTI, op. cit., p. 34.

25 TENENTI, op. cit., p. 43.

26 "The latter's merits were extolled not so much in order to glorify his life on earth as in order to insure his admission to heaven", PANOFSKY, E.: *Tomb sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964, p. 63.

27 Los siglos del gótico, considerados genéricamente como del XIII al XV, representan en la Galicia medieval una etapa caracterizada fundamentalmente por el desarrollo demográfico y el progreso económico, auspiciado por unas condiciones históricas favorables, que se traducirán en un renacimiento del comercio junto con un importante desarrollo y renovación de la vida urbana. Véase PALLARES MÉNDEZ, M^a C. y PORTELA SILVA, E.: "Sistema feudal y proceso de urbanización: algunas reflexiones a propósito del caso gallego en los siglos XII y XIII" en *JUBILATIO. Homenaje de la facultad*

establecerán nuevos tipos de relaciones sociales que, junto con los privilegios y las exenciones fiscales que favorecerán a los habitantes de los nuevos núcleos, harán que el mundo urbano se separe del rural. Fruto de esta evolución, tanto urbana como económica, es el desarrollo del concepto de enriquecimiento y, paralelamente, el dinero se convertirá en el factor que principie la reclasificación de los distintos componentes de la sociedad; de este modo se produce un alejamiento progresivo de la tradicional articulación tripartita que el abad Adalberón de Laon había definido a principios del siglo XI: “*oratores, bellatores y laboratores*”²⁸. En esta época comenzarán a aparecer y a consolidarse distintos tipos dentro de la sociedad que no podrán clasificarse de manera concluyente en uno de estos apartados, fundamentalmente por su carácter intermedio. Estos nuevos tipos sociales se convertirán en la Galicia de los años del Gótico en los nuevos promotores de las empresas artísticas junto con los tradicionales patrocinadores de las mismas²⁹. De hecho, como manifiesta DUBY, existe una relación directa entre el desarrollo de la sociedad urbana y el crecimiento de las manifestaciones artísticas³⁰.

Dentro de los tres grandes grupos tradicionales de promoción artística: la monarquía, la nobleza y el clero, y con objeto de adaptar el esquema a la época objeto de estudio, se han englobado los tipos de promotores en dos grandes bloques: laicos y eclesíasticos, dentro de los que, como quedará de manifiesto, se hace necesaria una división interna en función de su papel en la sociedad del momento.

Dentro del grupo de los laicos, y ocupando su escalafón más alto, cabe destacar el caso de la **monarquía**³¹. Es difícil localizar labores de promoción de la misma en el caso de Galicia, debido a su alejamiento físico, e incluso político, del territorio. Dada la gran heterogeneidad de dichas noticias, y el hecho de que el análisis de las relaciones de promoción de la realeza excedería con mucho el campo objeto de estudio, se han registrado tan sólo, a modo de ejemplo, dos casos vinculados a los inicios y finales del período objeto de estudio.

El primero de ellos es el de la esposa de Alfonso X, doña Violante, quien dispone en su testamento la financiación de la fábrica del convento de Santa Clara de Allariz³²,

de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez, tomo I, Santiago de Compostela 1987, pp. 95-105.

- 28 Para una amplia información sobre la evolución del concepto de sociedad tripartita es referencia obligada el trabajo de DUBY, G.: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid 1992.
- 29 Para el caso gallego estas relaciones han sido profundamente analizadas en el proyecto de investigación “Arte y poder en la Galicia medieval de los Trastámara: La provincia de La Coruña” dirigido por el catedrático de Historia del Arte Dr. D. Manuel Núñez Rodríguez y subvencionado por la Dirección General de Ordenación Universitaria y Política Científica de la Xunta de Galicia para el bienio 1993 - 1995, cuyas conclusiones serán publicadas en breve.
- 30 DUBY, G.: *Fondements d'un nouvel humanisme*, Genève 1966, p. 14.
- 31 Dentro de la tradición bibliográfica del tema es interesante destacar uno de los últimos trabajos llevados a cabo por el profesor Yarza. YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid 1993.
- 32 Para su transcripción véase “Testamento de D^a Violante de Castilla en el que, entre otras disposiciones funda el monasterio de Allariz. Era de MCCCXXX años (año de 1292)” en AA.VV.: *Santa Clara de Allariz. Séptimo centenario de la fundación*, (Boletín Auriense, anexo 5), Ourense 1986, pp. 11-15.

donde debería terminar su vida como clarisa poniendo así el remate “ideal” a una vida como reina y cristiana. Como ha indicado García Oro, era un gesto que se estaba poniendo de moda entre la alta sociedad y que se había practicado en otros monasterios, entre los que destacaba el burgalés de Las Huelgas³³.

Otro caso, aunque de menores dimensiones, es el de la donación que realizan los Reyes Católicos, en 1493, a la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña por la cual le conceden “*treynnta mill maravedis que nos les fazemos merçed e limosna para ayuda a fazer el dicho coro e organos*”³⁴. Si la presencia de doña Violante se haría evidente en el convento alaricano, en el ejemplo coruñés no quedan signos de esta labor de patronazgo. Sin embargo, la imagen real de algún modo estaba presente en la iglesia pues en el arco de acceso a la capilla mayor de dicho templo, al menos hasta 1595, estaba situado en “*escudo de las armas reales, de castillos y leones á la mano izquierda, porque á la derecha había otras armas de un sumo pontífice*”³⁵. Aunque no se puede certificar que dichas armas pudiesen identificarse con las de los Reyes Católicos es necesario señalar que estos monarcas desempeñaron un importante papel en la gestión ante el Papa para que dicha colegiata pasase a ser erigida en abadía³⁶; la presencia real junto a la papal podría llevar a identificar dichos escudos con los de los monarcas católicos.

Dejando a un lado el papel de la realeza como promotora de la obra de arte queda plantear el papel del resto de los laicos de la sociedad gallega bajomedieval. Para su estudio se ha optado por individualizar a la nobleza, caracterizando al resto bajo la denominación genérica de “laboratores”.

Dentro del amplio período que determinaría el acercamiento a la Galicia de época gótica, hay que destacar la nueva **nobleza** emergente tras las luchas trastamaristas, puesto que los miembros de los antiguos linajes han permanecido alejados de los centros de poder. Como sus antecesores, sus comportamientos con respecto a la promoción artística no serán muy diferentes en lo genérico, pero presentarán novedades al hallarse inmersos en un momento en el que están presentes nuevos conceptos políticos, sociales, e incluso religiosos. Así, si la antigua nobleza mostraba su inclinación por el monacato, la nueva nobleza trastamarista manifiesta su adhesión a las Órdenes Mendicantes, enraizadas desde hacía un siglo en Galicia. Es más, entre ellos eligen aquellas ramas de los Mendicantes claramente institucionalizadas, con gran peso en la sociedad del momento,

33 GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España Medieval*, Santiago de Compostela 1988, p. 134.

34 Documento en AGS, sello, XVI- 1499, fol. 347, documento nº 980. Transcrito por BARRAL RIVADULLA, op. cit., pp. 445-446.

35 BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B.: “Real Archivo de Simancas. Documentos de la colegiata de Santa María del Campo de La Coruña”, en *Galicia Diplomática*, 42(1888), pp. 302-304, para nota p. 302

36 Así se recoge en la bula dada por el Papa Alejandro VI en Roma a 24 de marzo de 1494, donde se especifica que tras las peticiones realizadas “*por parte de los citados tanto el rey Fernando y la reina Isabel*” se juzgó conveniente constituir la abadía. Versión castellana de dicha bula contenida en el trabajo de PÉREZ PEREIRA, A.: *Bula del Papa Alejandro VI por la que se erige en abadía secular la iglesia de Santa María del Campo de La Coruña*, La Coruña 1994.

con el fin de consolidar el equilibrio de fuerzas frente al poder señorial de los obispos, la interferencia del monacato y los celos del clero parroquial. Sus preferencias son claras hacia estas órdenes a la hora de buscar un lugar de enterramiento o incluso de elevar un templo; ello no les impide sufragar templos parroquiales o capillas funerarias en los monasterios del Císter. Asimismo los programas iconográficos desplegados en el interior de estos recintos sacros tratarán de manifestar quien es el Señor de todos, pero también el señor temporal, a la vez que expresan el tipo de espiritualidad a la que ellos se adhieren. La labor promotora de los nobles tiene además una dimensión más pública –por medio del patronazgo de obras de infraestructura que revelan una preocupación por el bienestar, y le aseguran un mayor control de sus dominio– y otra más privada, como puede ser las disposiciones realizadas en cuanto a su enterramiento, que se convierte en una expresión de su personalidad, su devoción privada y del tipo de espiritualidad por el que se decanta su estamento al que pertenece el individuo. De este modo la expresión de la Fe se convierte en un acto social, una manifestación de individualidad y, a su vez, es reveladora del contexto histórico en el que nace.

La acepción genérica de “laboradores” es consciente y adaptada para definir en este caso a un amplio estrato de la sociedad, que abarcaría desde el burgués hasta el artesano, teniendo en común el desarrollar algún tipo de actividad laboral, de dirección o manual³⁷. El análisis del fenómeno de promoción de obras favorecidas por estos nuevos protagonistas sociales no supone una alteración en cuanto a su “modo de hacer” o a las novedades y aportaciones que estas obras constituyen para el mundo del arte; su valor reside en la búsqueda de una equiparación, a través de esta actividad, con las clases superiores buscando también evitar su olvido, y esperando que las obras que promueven sean testigos de su presencia en la vida urbana del momento. En realidad en el caso del patronazgo artístico ligado a los “laboradores” sólo puede hablarse de obra de arte como reflejo de promoción en determinados casos; así, en la aportación de donaciones de determinados gremios para la elevación de capillas en donde desarrollar sus devociones. Pero dado que tratan de permanecer en el recuerdo de sus contemporáneos, sus enterramientos se significan con los símbolos gremiales correspondientes, y destacan también las donaciones de un número de sillares en la obra de templos.

En un análisis pormenorizado de las diversas labores de promoción podrá concluirse que existe dependencia directa con el poder económico; es significativo señalar como, a través del período analizado, el término promotor puede ser equiparado, en la mayor parte de los casos, con quienes ocupan los puestos más altos en la sociedad, mientras aquellos cuyos medios son más limitados tan sólo aparecerán colectivamente identificados, mientras que, individualmente, únicamente serán asimilables a los donantes.

³⁷ Sobre este aspecto se ha desarrollado por BARRAL RIVADULLA, M^a D. el capítulo “Los Laboradores” dentro del estudio *Arte y poder en la Galicia medieval de los Trastámara: La provincia de La Coruña* (en prensa).

En lo que atañe a los eclesiásticos, el grupo es amplio y heterogéneo, pues aun el poder espiritual, que posee de modo exclusivo, con el “terrenal”, que compartiría con otros grupos sociales. Dentro de su propia jerarquía, habría que tener en cuenta, en la cima, a los **arzobispos y obispos**. Ciertamente, por su origen social, su patrimonio, la tradición local y su autoridad, fueron el cuerpo más complejo de la Iglesia medieval. En él se manifiestan tendencias contradictorias, pues el ideal episcopal de buen pastor, choca con la realidad en donde normalmente poseen más un papel de organizadores, administradores y políticos, rol con el que ellos mismos parecen identificarse más³⁸. En su mayoría son miembros de los más destacados linajes, por lo que su papel sería equiparable al de la nobleza, pero además, constituyen el eje de todo un nudo de relaciones que irían de la cúspide a la base de la pirámide social: ante los reyes desempeñan tareas relevantes; son intermediarios entre la Iglesia y el Estado; también actúan como señores en sus ciudades, ejerciendo una amplia jurisdicción que les lleva a regular las actividades de los “laboradores”. Esto es especialmente relevante en el caso gallego donde poseen el señorío de las cinco capitales diocesanas: Santiago, Lugo, Mondoñedo, Ourense y Tui. En consonancia con la importancia de su papel, habrá que contemplar su reflejo en las manifestaciones artísticas, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la magnificencia de las obras patrocinadas por la nobleza, rivaliza con las de los propios obispos, si bien en las catedrales suelen tener la primacía. En realidad, el poder arzobispal quedará patente en las fortalezas que le pertenecen, en sus palacios³⁹, en la promoción de obras en sus catedrales, y a través de las dotaciones para estos templos de mobiliario e indumentaria litúrgica, imágenes de devoción, y obras de orfebrería, así como diversos libros tanto destinados al culto como a la formación espiritual y científica. Sin embargo, la mejor expresión del poder episcopal se halla posiblemente en sus capillas funerarias, y de modo particular en sus conjuntos sepulcrales donde se harán representar con sus principales símbolos de poder, los cuales también estarán presentes en otras imágenes del arzobispo, como donante en tímpanos, a los pies del protector, etc.

A continuación, y dentro del clero secular, se situaría el **Cabildo**, corporación de clérigos, instituida por la autoridad eclesiástica y adscrita a una determinada iglesia para promover el culto⁴⁰. En realidad, comparte con el obispo algunas atribuciones⁴¹ y,

38 SOUTHERN, R.W.: *L'Eglise et la société dans l'Occident médiéval*, Paris 1987, pp. 144-145.

39 Véase los mapas aportados por GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.: *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*, Sada, A Coruña 1996, pp. 178-179 y 184-185.

40 VIVES, J.: “Cabildos”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, tomo I, Madrid 1972, p. 299.

41 “*Conjuntamente han de velar por el respeto a los privilegios y libertades de la Iglesia y sus servidores, proveer las canongías vacantes, elaborar las constituciones y ordenanzas capitulares, regular el número de canonicatos y prebendas o postular colegiales para el Colegio de San Clemente de Bolonia. Se dividen -generalmente a medias- las rentas procedentes de las limosnas recaudadas en la catedral, la parte que les corresponde en los diezmos, los votos y algunos cotos. Corresponde a ambos conjuntamente también la enajenación, si procede, de los bienes eclesiásticos y la organización del cobro de los pedidos pontificios (subsidio y décima)*”, VÁZQUEZ BERTOMEU, M.: *La institución notarial y el cabildo compostelano (1460-1481)*, tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela 1996, pp. 50-51.

aunque ciertas facetas de su poder se hallan en descenso⁴², mantiene su derecho a gobernar la vida de la diócesis durante la vacante de la sede y son una pieza esencial de todo el engranaje administrativo ya que son la élite del clero secular diocesano por su preparación intelectual y sus privilegios⁴³. En Santiago es una institución relevante, pues como F. Pérez ha señalado, la catedral es dirigida en buena medida por el cabildo, aunque siempre bajo la vigilancia episcopal⁴⁴. En las restantes diócesis gallegas, la menor entidad de sus catedrales, se traduce también en un menor poder del cabildo, y todo ello tiene su eco, en la labor de promoción de obras de arte. En general legan buena parte de sus bienes a la institución a la que habían pertenecido en vida, e instituyen aniversarios en la catedral, solicitando en algunos casos su inhumación en determinados lugares de la misma, a veces promueven capillas o encargan su propio sepulcro.

En un escalón inferior de la pirámide social, dentro del grupo eclesial, estarían los canónigos de las iglesias elevadas al rango de colegiatas, cuyo comportamiento, no obstante, en lo que se refiere a la promoción de obras, no suele diferir del de los canónigos, siendo, por lo general, su iglesia, la receptora de sus legados.

Por su parte, el **clero parroquial** sería equiparable en cuanto a la financiación de obras, con los “laboradores”, donde el anonimato dificulta un análisis de su actividad.

En lo que atañe al **clero regular**, y dentro del período objeto de estudio, hay que resaltar la importancia de las Órdenes Mendicantes. Su influencia en la sociedad es fundamental⁴⁵, pues llegan a ser un elemento clave en la ciudad⁴⁶. Para llegar a las masas utilizan como medio preferente las lenguas vernáculas, mediante el sermón y el teatro, lo cual los lleva con frecuencia a salir del convento⁴⁷. En su predicación inciden en la “*devoción al Cristo del Evangelio, venerado en su humanidad, en su Cruz, en su Pasión*”⁴⁸. Asimismo ofrecen la posibilidad a los laicos de encuadrarse en asociaciones de ayuda mutua, que permitan un modo de vida más perfecta sin dejar de ser seglares⁴⁹.

42 Sobre ello véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela 1995, pp. 136-145 y 153-155.

43 VAZQUEZ BERTOMEU, op. cit., p. 50.

44 “*Es en el templo jacobeo donde los canónigos tenían que desarrollar su oficio, al tiempo que, a través de otros actos, la presencia del clero de la seo se manifestaba en la ciudad. Asimismo, canónigos y dignidades del cabildo formaban parte de la sociedad urbana, en la que conformaban un grupo esencialmente privilegiado*”, PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J.: *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago de Compostela 1996, p. 14.

45 En este sentido, LOPEZ FERREIRO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Vigo 1968, p. 356, señala como se hallan en contacto con el pueblo real, tan encarnados en el cuerpo social que así pueden soportar las sacudidas de una época tan borrascosa.

46 RUCQUOI, op. cit., tomo I, p. 349. Véase asimismo MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, La Coruña 1993; y FRAGA SAMPEDRO, M^a D.: *Arquitectura de los fraltes menores conventuales en la Edad Media Gallega (s.XIII-XV)*, tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela 1996.

47 FRAGA SAMPEDRO, op. cit., p. 15.

48 VAUCHEZ, A.: *La espiritualidad en el Occidente medieval*, Madrid 1985, p. 120.

49 DUBY, *Fondements...*, p. 90.

Incluso la estructura de sus templos se adaptará a la necesidad de albergar numerosos fieles, a los que llegue la palabra sin interferencias, de ahí la preferencia por la nave única y la cubierta de madera⁵⁰. Su modo de vida era un contraste para los ricos los cuales van a intentar descargar sus conciencias, a través de sus limosnas y donaciones⁵¹, en detrimento de otras órdenes, menos adecuadas a las necesidades planteadas en los tiempos de expansión económica⁵². Esto se comprueba con claridad a través de los testamentos ya que los mendicantes se han erigido en *los grandes especialistas de la muerte*⁵³: la elección de sepultura, la costumbre de enterrarse con su hábito⁵⁴, los funerales, las mandas piadosas, celebración de misas, aniversarios y donaciones, nos ponen en relación con estos frailes, que plantearon, en un principio, auténticos conflictos de competencias⁵⁵. No obstante, dicho éxito social no ha tenido una manifestación práctica en el arte, ya que una de las principales características de dichas órdenes era la pobreza. Otra cosa es que en sus conventos hayan albergado obras de arte; en este caso, la financiación habrá de relacionarse con la nobleza o, a medida que se avanza en el siglo XV, cada vez más con la burguesía. Tan sólo algunas **abadesas y priores** han escapado al olvido, perdurando en documentos, epígrafes y monumentos funerarios.

-
- 50 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la "devotio moderna"", en *Archivo Ibero-americano*, 49(1989), pp. 123-139.
- 51 Tal como recoge DUBY, *Fondements...*, p. 18.
- 52 Aspecto señalado por CHIFFOLEAU, op. cit., p. 230, corroborado, entre otros, por A. RUCQUOI en el caso vallisoletano "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV" en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coords.) Santiago de Compostela 1988, pp. 52-53 o en *Valladolid...*, tomo I, p. 226, y en el caso gallego donde se ve con claridad a partir de la segunda mitad del s.XIV, como lo recogen PALLARES MÉNDEZ, M^a C. y PORTELA SILVA, E.: "Muerte y sociedad en la Galicia medieval (ss. XII-XIV)" en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coords.) Ciclo Santiago de Compostela 1988, pp. 21-29
- 53 ARIES, Ph.: *El hombre ante la muerte*. (Colección ensayistas N^o 229. Serie Maior) Taurus Ediciones S.A., Madrid 1984, p. 76.
- 54 Era una costumbre muy arraigada y de la que nos encontramos numerosos ejemplos como en RUCQUOI, *Valladolid...*, p. 310. Su valor como símbolo es muy fuerte; DUBY, G.: *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad 980-1420*, Barcelona 1983, pp. 84-85, apuntaba como ya era una costumbre que se había generalizado desde el siglo XI, con la utilización del hábito de San Benito, de tal manera que en el tránsito al más allá, los caballeros se sumaban a las familias monásticas, esperando que el día del juicio, ocupasen un sitio junto a sus hermanos los monjes. Para CHIFFOLEAU, op. cit., p. 258, no es fácil decir si supone la entrada simbólica en la orden, la participación *in extremis* en el ideal de pobreza o si se trata de un sudario con un poder propiciatorio, como una especie de viático cara al más allá, pues se produciría una sustitución, ya que el hábito se compraría a uno de los frailes (IDEM, op. cit., p. 122). Estas cuestiones, así como su reflejo en la iconografía, son abordadas por NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coords.), Santiago de Compostela 1988, pp. 9-19.
- 55 Por motivos diversos, entre los que están el de la catequesis, administración de sacramentos, predicación, limosnas, que en el fondo planteaban cuestiones de tipo económico y de dominio. Esta situación es expuesta por MATÍAS VICENTE, J.C.: "Monjes y mendicantes en los sínodos gallegos de los siglos XIII-XVI", en *Estudios Mindonienses*, 4(1988), pp. 232-264.

No obstante habría que establecer una diferencia fundamental dentro del período tratado. Cuando los conventos urbanos estaban ya asentados⁵⁶, surgen en Galicia, otros movimientos espirituales: los *frades da prove vida*, y los *freires y freiras* de la Tercera Orden Regular⁵⁷. Cabe resaltar el apoyo que estos recibirán de tres grupos de la población: la Iglesia, los hidalgos y los concejos de las villas cercanas, dado su renovado espíritu de pobreza frente a los “*fraires tal desalutos...*”⁵⁸. De ahí la pobreza de sus conventos⁵⁹, que en el campo artístico se traduce en ausencia de obras. Con todo, este modo de vida rigorista empieza a sufrir su declive hacia mediados del XV, y la segunda generación de oratorios ya carecerá de la austeridad de los primitivos⁶⁰; de hecho los *frades da prove vida* intentarán consolidar sus conventos, ampliándolos y mejorándolos⁶¹, aunque aún entonces tanto los *frades da prove vida* como los *freires y freiras* de la Tercera Orden Regular, serán más receptores que promotores de obras de arte.

3. LA IMAGEN DEL PROMOTOR Y EL DONANTE

Como en su momento manifestó Duby, el desarrollo de la sociedad bajomedieval dio lugar a diversas manifestaciones artísticas novedosas y a la afirmación de algunas de las ya existentes en relación directa con la figura de los nuevos promotores. Este autor destaca como “*la prolifération partout du symbole héraldique, l’invasion progressive de l’image de piété par la figure du donateur qui en a fait offrande por son propre salut et por celui des siens, et dans ces effigies, la poursuite de la ressemblance, constituant autant de manifestations de la mainmise du mécène sur l’oeuvre dont il a provoqué l’apparition. Et comme cet homme ne perd jamais de vue sa propre gloire*”⁶².

Existen manifestaciones artísticas directas e indirectas que aluden al promotor y que, en este caso, se han dividido en dos grandes grupos. En primer lugar estarían aquellas representaciones en las que existe una imagen expresa del promotor. Frente a éste conjunto se encuentra un segundo que podría denominarse de “alusiones indirectas”, en el sentido de que hay una ausencia de representación figurada, pero en el que la existencia del promotor es evocada: bien a través de signos o símbolos que identifican su pertenencia a un linaje relevante, a través de epígrafes que aluden a su persona o a la obra promovida, o bien de aquellos otros elementos que reflejarían su condición social.

⁵⁶ Sobre este aspecto pueden consultarse las obras de MANSO PORTO, y FRAGA SAMPEDRO, op. cit. en nota número 46.

⁵⁷ GARCÍA ORO, J.: *Galicia en los siglos XIV y XV*, La Coruña 1987, tomo I, p. 118 y tomo II, p. 187.

⁵⁸ GARCÍA ORO, *Galicia...*, tomo I, p. 201.

⁵⁹ GARCÍA ORO, *Galicia...*, tomo I, p. 202. Este es un aspecto en el que los propios frailes insistían, tratando de evitar todo dispendio material.

⁶⁰ GARCÍA ORO, *Galicia...*, tomo I, p. 204.

⁶¹ GARCÍA ORO, *Galicia...*, tomo I, pp. 206-210.

⁶² DUBY, *Fondements...*, p. 20.

3.1 La iconografía del “donante”

Dentro de la primera de las categorías establecidas cabe hacer mención a la figura iconográfica del “donante”. Bajo este epígrafe se alude, como se manifestó en el apartado introductorio, a la imagen del promotor que suele aparecer acompañando a otras escenas como es, en el caso gallego, la representación de la Epifanía.

Es curioso constatar la presencia del promotor ligada a la de aquellos que hasta entonces eran la representación de los *oferentes* por excelencia, los Magos; quizás como éstos, la labor del promotor se presenta, inicialmente y cara al exterior, como una labor de ofrenda a Dios o a los hombres, aunque, como se ha ido demostrando, intrínsecamente esta idea puede matizarse mucho más. La primera representación característica del donante va a coincidir con la imagen del primero de los Magos que, en actitud genuflexa, entrega el presente al Niño. Será a partir del siglo XII, como señala I. Bango, cuando se comiencen a simultanear en la representación de la Epifanía, y por parte de los Magos, dos actos: la ofrenda y la adoración. El acto de adoración se pondrá de manifiesto, sobre todo, en la figura de ese primer Mago semi-arrodillado y llevándose la mano a la corona para destacarse⁶³. Esta actitud es un reflejo de la iconografía de la adoración o “proskinesis” bizantina que, trasladada a la iconografía occidental en la Edad Media, se relaciona con el rito del homenaje vasallático⁶⁴. Esta idea también es señalada por R. Otero e R. Yzquierdo quienes, para el caso gallego, la consideran como una iconografía consagrada a través del taller del maestro Mateo⁶⁵. Con respecto a la colocación del grupo de los Magos cabe destacar que, en contraposición al *gestus* de genuflexión del primero, los otros dos se disponen en pie, en un efecto equilibrador de volúmenes con relación a la figura de San José, que suele ocupar el extremo opuesto de la representación.

En el tímpano de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela) (il.1), datado en el 1316⁶⁶, Juan de Ben aparece en actitud genuflexa y en una disposición genérica casi simétrica a la del primero de los Magos⁶⁷. Sin embargo presenta, con respecto a Melchor, algunas diferencias, tanto en la colocación de sus manos como en el hecho de que su mirada se dirija hacia el cielo y no hacia el grupo central (quizás deriva esta última disposición de la tradicional iconografía del orante en la que a los brazos separados se une la acción de mirar hacia el cielo para significar la comunicación directa del

63 BANGO TORVISO, I. G.: “Sobre el origen de la proskinesis en la Epifanía a los magos”, en *Traza y Baza* 17(1978), pp. 25-37, para nota p. 33.

64 BANGO TORVISO, op. cit., p. 33.

65 OTERO TUÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña 1990, p. 122

66 CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^o.: “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes”, en *AEA* 31(1958), pp. 331-338, para nota p. 133.

67 Como en su momento destacó Sánchez Ameijeiras. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: “Espiritualidad mendicante y arte gótico” en *Semata. Las religiones en la Historia de Galicia*, nº 7-8, Santiago de Compostela 1996, pp. 333-353, p. 348 para nota.

orante y la divinidad). Otro ejemplo sería el del tímpano de San Benito del Campo (Santiago de Compostela), datado en torno al 1330-1360⁶⁸.

Realmente, la iconografía a través de la que se representará a la mayor parte de los donantes gallegos, corresponderá a la de una figura arrodillada y, como en el caso de Juan de Ben, con las manos unidas ante el pecho. Como bien recoge R. Sánchez, esta nueva expresión de oración deriva del gesto ritual de consagración de los obispos, el cual, a su vez, se había tomado prestado de la *Comendatio* feudal. Esta actitud aparecerá incorporada, ya desde el siglo XIII, a la liturgia penitencial y, más adelante, será la disposición para orar recomendada en los misales⁶⁹. Así, según lo expresado, se pueden distinguir dos interpretaciones para una misma representación: la que alude únicamente a la oración y aquella que refuerza su sentido con la indicación de la penitencia.

Al primer ejemplo corresponderían las representaciones de don Berenguel de Landoria en el tímpano occidental de Santa María “A Nova” (Noia) (il.2), datado ca. 1327⁷⁰, o la del tímpano de Santa María “a Nova” (Santiago de Compostela), datado ca. 1390⁷¹. Por último, al segundo caso correspondería el ejemplo doña Leonor en el tímpano de la capilla de los Soga (Santiago de Compostela, Museo de la Catedral), datado en torno al año 1330⁷².

Dentro del primer grupo establecido puede destacarse la representación de don Berenguel de Landoria quien responde al tipo de promotor en gesto de sumisión ante la divinidad. No obstante, dicha actitud no resta valor a su presentación como personaje poderoso, al ocupar un lugar preeminente dentro del espacio esculpido y cuya vecindad a la divinidad, como expresa R. Sánchez, serviría para reavivar la idea de su poder civil sobre el señorío de Santiago⁷³. Así pues, además de hacer patente su participación en la promoción de la obra del templo, se convierte también en un claro ejemplo del reflejo del poder en el arte⁷⁴ pues el obispo aparece caracterizado con los atributos propios de su condición y, en especial, aquéllos que mejor plasman su potestad: el báculo y la mitra.

Más oscura se presenta la identificación del promotor representado en el tímpano del desaparecido convento terciario de Santa María “a Nova” (Santiago de Compostela). Como recientemente ha estudiado M. Cendón resulta extraño que si, como han afirmado algunos autores, esta figura se tratase de la representación del obispo Juan García

⁶⁸ CAAMAÑO MARTÍNEZ, op. cit., p. 335

⁶⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, op. cit., pp. 347-349.

⁷⁰ MANSO PORTO, C.: “A Arte gótica” en *Galicia Arte*, tomo X, La Coruña 1996, p. 290.

⁷¹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, op. cit., pp. 335-336.

⁷² Según Caamaño su datación estaría en torno al 1330-1350, Carro Otero apunta el año de 1323 e Yzquierdo Perrín la datación de segundo cuarto del siglo XIV. Véanse CAAMAÑO MARTÍNEZ, op. cit. pp. 334-335. CARRO GARCÍA, X.: “O tímpano da capela de dona Leonor” en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos* V(1930), pp. 147-152. YZQUIERDO PERRÍN, R.: “Tímpano” en Catálogo de la exposición *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela 1991, pp. 206-207.

⁷³ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, op. cit., p. 349.

⁷⁴ Sobre la representación del poder eclesiástico en el arte gótico gallego podrá consultarse en breve el trabajo de CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El poder eclesiástico” en *Arte y poder en la Galicia medieval de los Trastámara: La provincia de La Coruña* (en prensa).

Manrique— bajo cuyo mandato se produce la fundación del convento —éste no se atavia-se como tal, sobre todo teniendo el precedente de don Berenguel de Landoria; tal vez, esta figura del donante pueda ser identificada con la del canónigo don Rodrigo Rodríguez, donante de los terrenos en los que se había de instalar esta comunidad terciaria⁷⁵; no obstante, el personaje con túnica y manto y cabeza descubierta, impide precisar más, pues ni siquiera —a diferencia del ejemplo de Juan de Ben— es posible comprobar si está tonsurado⁷⁶.

Al segundo caso correspondería el ejemplo del tímpano de doña Leonor, encargado para la capilla de los Soga en la catedral compostelana. Doña Leonor González de Saz, vestida con hábito y en actitud de oración se sitúa entre el grupo central y San José; pero, como manifiesta R. Sánchez, “*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 de imposición de manos —que acompaña desde antiguo la fórmula de la absolución en la liturgia penitencial— José figuradamente libraba de culpas a la penitente, que de rodillas imploraba perdón*”⁷⁷.

Dentro de esta línea podría enmarcarse la representación, identificada por D. Fraga, de Fernán Martíns en San Francisco de Betanzos. Este personaje, que no aparece vinculado a la figuración de la Epifanía, merece ser destacado en cuando a la dimensión penitencial de su gesto. En este caso también la idea de la promoción queda más diluida, pues si bien el gran promotor de la obra sería Fernán Pérez de Andrade, a Fernán Martíns, capellán del anterior, cabría el mérito de haber jugado un papel importante en cuanto a la reflexión y concepción del programa figurativo del templo brigantino. Así, este clérigo aparece representado como un hombre en actitud humilde, con las manos unidas, en gesto de oración, ataviado con la indumentaria litúrgica y el birrete clerical. Sobre la dimensión social de este personaje, que le lleva a ser representado en un lugar preferente y, de algún modo, como promotor de la obra, D. Fraga aclara:

*“No sería extraño que desease ocupar un puesto en la iglesia franciscana, próximo al altar donde tenía lugar el sacrificio de la Misa, pero también cercano al mausoleo de su señor y como no, en la actitud de implorar al Altísimo indulgencia y admisión en su Corte, entre los bienaventurados del Señor, si tenemos en cuenta que probablemente este hombre de Iglesia habría intervenido en la inspiración o elección del programa iconográfico de este templo franciscano, dada su influencia entre los hombres de Andrade”*⁷⁸.

75 LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo VI, Santiago de Compostela, p. 224.

76 CENDÓN FERNÁNDEZ, “El poder eclesiástico”... (en prensa).

77 SÁNCHEZ AMEIJERAS, op. cit., p. 349.

78 FRAGA SAMPEDRO, M^a D.: “San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico” en *Anuario Brigantino* 18(1995), pp. 207-226, para nota pp. 216-217.

3.2 La efigie fúnebre

Partiendo de lo ya indicado sobre la inexistencia de verdaderos retratos en la escultura funeraria gótica en Galicia, ni siquiera del reflejo de la utilización de mascarillas funerarias⁷⁹, hay que indicar, sin embargo, que buena parte de la promoción de obras de arte en este período, se refiere a la solicitud de realización de sepulcros. Erlande-Brandenburg señalaba que ya desde los tiempos más antiguos, el medio más seguro de traer el recuerdo de un muerto a la memoria de los vivos era elevar sobre su tumba un signo distintivo: la simple cruz con el nombre del difunto, símbolo presente aún hoy, prolonga una larga tradición⁸⁰. Precisamente en el mundo romano, existía una voluntad de definir mediante una inscripción y con un retrato, la personalidad viviente del difunto, y, asimismo, una necesidad de perpetuar el recuerdo de esa personalidad asociando la inmortalidad escatológica a la conmemoración terrestre⁸¹. Herklotz, a su vez, ha definido la tumba para la sociedad romana como una *domus aeterna*, en sentido literal, e insiste en su función de mantener vivo el recuerdo de un individuo, de tal manera que éste pueda ser engrandecido y pueda servir como ejemplo a imitar⁸².

Por su parte, los cristianos se enterraban en los subterráneos y catacumbas próximos *ad sanctos*, a los mártires, de tal modo que, como señaló Carderera, “*en torno de aquellos cuerpos venerables, con la consoladora fe y esperanza de la resurrección, la muerte no se les presentaba horrorosa como a los paganos, sino como un tránsito dulce a la vida eterna*”⁸³. Es cierto que el sentido de la muerte ha variado, y con él, el de la tumba. Ahora prima el aspecto escatológico y el culto a la memoria se expresa sobre todo

⁷⁹ Hay que indicar que ya se utilizaban en otras zonas peninsulares, como en el yacente de Juan Cervantes, llevado a cabo por Lorenzo Mercadante, en la catedral de Sevilla.

⁸⁰ ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *Le roi est mort*, Paris 1975, p. 109. Valga como ejemplo, el “Testamento de Vasco Cotón, boticario, vecino de Santiago”, año 1474, en *Colección de Documentos históricos. Boletín de la Real Academia Gallega* (citado a partir de esta nota como CDHBRAG), tomo I, La Coruña, 1915, nº VII, pp. 40-44: “*Item mando sepultar meu corpo en quintaa de paaços ena mina sepultura junto con a crus debayxo en que jazen meus fillos...*”.

⁸¹ ARIES, *El hombre...*, p. 174.

⁸² HERKLOTZ, I.: “*Sepulcra*” e “*Monumenta*” del Medioevo, Roma 1990, p. 15: “*Anche se il ruolo del sepolcro nel culto dei morti presupponeva che il luogo di sepultura fosse rintracciabile e riconoscibile come quello di un determinato individuo, ciò non esigeva tuttavia, di per sé lo sfoggio artistico proprio dell’epoca romana. Volendo spiegare la grande importanza delle opere sepolcrali nell’ambito della produzione artistica dell’Antichità ci si imbatte inevitabilmente in un altro aspetto della sepultura, cioè nella sua desinazione profana, rappresentativa. Il proposito di tener vivo il ricordo terreno del defunto, di tramandare alle generazioni future la sua fama, sia essa effettivamente esistita o solo vagheggiata, di “reclamizzare” il defunto e la sua famiglia all’interno della loro cerchia sociale, questi dovettero essere in realtà gli impulsi che portarono al formarsi dell’arte sepolcrale antica. E noto che una parte considerabile della produzione artistica romana è da ricondursi alla preoccupazione di erigere un segno evidente di ringraziamento e ricordo a coloro che avevano reso egregiamente dei servizi allo Stato: eco i monumenti, il cui compito consisteva contemporaneamente nello stimolare il pubblico all’imitazione di tale esempio*”.

⁸³ CARDERERA y SOLANO, V.: “*Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos*”, en *BRAH LXXIII*(1918), p. 227.

a través de las oraciones que buscan la salvación del individuo en el más allá⁸⁴. Si los Padres de la Iglesia se mostraban contrarios a que el arte sirviese para glorificar al individuo, desde el siglo XII la Iglesia no polemiza con respecto a la Antigüedad⁸⁵. En consonancia con todo ello, la tumba visible reaparece. A principios del siglo XIII, Boncompagno da Signa realiza una recopilación de tumbas de sus contemporáneos, confrontándolas con obras de otras épocas y pueblos y llega a la conclusión de que cinco pueden ser los motivos que llevan a decorar las tumbas de los difuntos: *“perché così si usava fare fin da epoca antica (consuetudo); ma anche per pietà (devotio); per l'affetto che si provava per gli estinti (dilectio); per rispetto verso chi aveva meritato un tale onore (merita personarum); e, infine, per il puro desiderio de gloria che è proprio dell'uomo (inanis glorie appetitus)”*⁸⁶.

Por consiguiente, la exaltación del difunto era uno de los motivos que desde el siglo XIII llevan a la consideración de la tumba como un medio de asegurar la permanencia del difunto a la vez en el cielo y sobre la tierra, pues su ostentación –que aumentó entre los siglos XII al XVI para disminuir enseguida– traduce la voluntad de proclamar a la humanidad la gloria inmortal del difunto; gloria que proviene tanto de la proeza caballeresca, como de la erudición humanista, o de la práctica de las virtudes cristianas⁸⁷. En realidad las tumbas tratarán de reflejar la calidad moral, pero también la condición social del efigiado. Pero en lo que la valoración del monumento sepulcral se refiere, dentro de un proceso en el que la efigie cobra cada vez más valor, es preciso tener en cuenta lo que Núñez apunta en relación con la importancia que adquiere el ser humano como individuo dotado de una materia corporal; en sus propias palabras:

*“Cuando el concepto de Purgatorio ponía el acento sobre el verdadero sentido de la muerte individual y cuando el humanismo cristiano proponía que el creyente atendiera en cuerpo y alma a la salvación eterna; para entonces el ser humano comenzaba a ser valorado como una unidad cuerpo-alma. Esta aspiración dejaba en el recuerdo aquellas etiquetas románicas a la manera de Pedro Damián, quien antepone la superioridad del espíritu frente al cuerpo -como carne de pecado- y, por lo mismo, obstáculo para la salvación”*⁸⁸.

Esto explica, la frecuencia cada vez mayor, de imágenes de bulto, en sepulcros exentos o de lucillo, frente a aquellas realizadas en relieve, en losas sepulcrales –*cam-paas* en la documentación gallega–, que pueden ser escogidas voluntariamente por quien

84 HERKLOTZ, op. cit., trata estos aspectos en las páginas 28-34, incidiendo en el cambio que se observa desde San Agustín, p. 16.

85 Véanse ejemplos en HERKLOTZ, op.cit., pp. 216-217.

86 HERKLOTZ, op. cit., p. 220.

87 ARIES, “Richesse...”, p. 90.

88 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Los “GISANTS SCULPTES” de Fontevraud y la estrategia simbólica de la iconografía funeraria como expresión de poder”, en *Poder y sociedad en la Galicia medieval*, Santiago de Compostela 1992, p. 78.

pretende mostrar su humildad, o también, por aquéllos cuya falta de recursos le impide costear una tumba cuya estructura resulta más compleja⁸⁹.

Por otro lado, habría que señalar, que en los conjuntos funerarios gallegos no se incide en aspectos desagradables –cadáveres, danzas macabras–, como en otras áreas peninsulares⁹⁰ o extranjeras⁹¹, sino en un concepto de la muerte como reposo definitivo, en virtud de la redención que Cristo, con su encarnación y muerte, ha aportado a la humanidad. De ahí la preferencia por rostros plácidos, que reflejan una “muerte-sueño” (Núñez).

Partiendo del hecho del planteamiento estereotipado de las efigies funerarias, la valoración de la imagen del promotor ha de hacerse teniendo en cuenta qué es lo que tal personaje pretende que llegue a la posteridad. Por lo general los testimonios documentales son muy parcos; se suele hacer hincapié en que se tenga cuenta, “lo que requiere su estado”, y en algunos casos, se indica la presencia de la indumentaria y los símbolos de poder propios de su cargo: vestimenta litúrgica, báculo, mitra en el caso de los obispos y armadura y espada en el de los caballeros.

Valga como ejemplo el testamento del arzobispo compostelano Rodrigo de Luna, donde se indica,

*“Otrosi mandamos que nuestro cuerpo sea enterrado dentro en el cabildo viejo de la dicha nuestra iglesia de Santiago adonde tiene los pies el prelado quando esta en el abto del mandato el jueves de la çena poniendo ençima de la sepultura una piedra feçurada en ella nuestra persona revestida en avito pontifical et senon oviere lugar para ello...”*⁹².

Asimismo en el testamento de Pedro Fernández de Castro (1337) se señala:

*“Mando que ponan sobre o meu corpo un muimento de pedra alzado labrado que seja miña feçura con miñas armas así como a miña sepultura pertteeze e mando que ponan a parte que dicen o ababgueo en a parede desa Iglesia (Monasterio de Sobrado) en dereitto da ditto miña sepultura e igual della una pedra en a qual fazan escriuir como eu jazo en aquella sepultura e como o meu finamento acaecio e o tempo del...”*⁹³.

⁸⁹ Diversas hipótesis sobre la evolución de la tumba plana a la imagen de bulto, han sido recogidas en CENDÓN FERNÁNDEZ, *Iconografía funeraria...*, pp. 581-584.

⁹⁰ Véase, a modo de ejemplo, ESPAÑOL BELTRAN, F.: “Lo macabro en el gótico hispano”, en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, 1992.

⁹¹ En relación con el tema cabe destacar la obra de CHIHAIA, P.: *Inmortalité et décomposition dans l'art du moyen âge*, Madrid, 1988.

⁹² Archivo Catedral de Santiago, Leg. 161, *Testamentos de sres. arzobispos 1448 a 1769*, fols. 43r-49v: “Testamento del Sr. Arzobispo don Rodrigo de Luna. Manda por el pagar al cabido ciertos maravedis que le debian, anno de 1460”. Para nota fols. 45r-45v.

⁹³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega. La imagen funeraria del caballero en los siglos XIV-XV*, Orense, 1985, p. 39. El documento procede del A.H.N., Clero, Sobrado, carp. 547, n° 17, según indican PALLARES MÉNDEZ y PORTELA SILVA, “Muerte...”, p.

Por el contrario, hay ejemplos en que se solicita expresamente una tumba sin efigie. Es el caso de Juan Gómez, canónigo de la colegiata de Santa María del Campo en la Coruña, quien en su testamento datado en 1485, solicita que “*los executores de mi testamento corten un monumento, e lo manden hazer llano, sin figura, con un letrado arriba*”⁹⁴.

3.3 La heráldica

El blasón era uno de los elementos identificadores del linaje, surgido para diferenciar a los guerreros en los combates, pues al cubrirse con la armadura era necesario un signo externo que los distinguiese; es decir, el origen del blasón está en relación con el mundo de la guerra. Es verdad que en un primer momento los emblemas se pintan en el escudo, pero pronto se colocan en las sobrevestas de los caballeros y en los arreos de sus caballos⁹⁵. En realidad, como señala Panofsky, no son simples señales individualizadoras sino distintivos familiares, pues el *status* de la familia era más importante que el de cada uno de sus miembros en particular⁹⁶. En efecto, a partir del siglo XII, se hacen hereditarios, representando un apellido, siendo realmente un factor de cohesión “*y un claro índice de la conciencia y el orgullo aristocrático de una familia*”⁹⁷. Por su parte Huizinga afirmaba que los blasones eran para el hombre medieval algo más que una mera vanidad genealógica, pues las figuras que campean en ellos tienen para su espíritu casi el valor de un totem, expresando plásticamente todo un complejo de aristocrático orgullo y de ambición, de fidelidad y de sentimiento de la comunidad⁹⁸. Es cierto que al hacerse hereditarios, pasaron a ser utilizados por personas que no habían tomado parte en los combates, y así, los usan primero las mujeres y más tarde los clérigos⁹⁹, generalizándose, a fines del siglo XIII, a otros estratos de la sociedad por imitación de una costumbre, en principio, propia de la alta nobleza¹⁰⁰.

En el éxito de la heráldica, hay que tener también en cuenta su función social, cultural e histórica, como lenguaje de signos, en un momento de predominio del lenguaje

29, nota 47. Aunque en fecha muy tardía, que excedería los límites del gótico, pues data de 1593, cabría evocar el concierto suscrito entre Alvaro Troncoso de Ulloa y el cantero Pedro de Campo, en el que se señala: “... en el monesterio e iglesia del señor san francisco desta villa (Bayona) en un arco abierto en la pared della junto al altar... en donde a de haber vna sepultura... con las armas que sele dieren para ello y encima della vna piedra con su bulto de un hombre armado con su espada al llado y las manos puestas y a la cabesera dos almoadas y al lado derecho dellas vna celada con sus plumas...”; citado por NUÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea...*, p. 17, tomado de la *CDHBRAG*, tomo III, La Coruña 1969, pp. 7-9.

94 BARRAL RIVADULLA, op. cit., p. 221.

95 KEEN, M.: *La caballería*, Barcelona 1986, p. 169, quien señala también los sellos, las tumbas y estatuas.

96 PANOFSKY, op. cit., p. 63.

97 SANCHEZ SAUS, R.: *Caballería y linaje en la Sevilla medieval*, Cádiz 1989, p. 48.

98 HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media* tomo II, Madrid 1930, p. 135.

99 PARDO Y PARDO, J. B.: “Orígenes de la ciencia del blasón”, en *Hidalguía*, n° 46(1961), p. 393.

100 SÁNCHEZ SAUS, op. cit., p. 45.

visual¹⁰¹. Como tal lenguaje está sometido a un código bien definido¹⁰², en el que por ejemplo, no se puede colocar un color sobre otro, o metal sobre metal¹⁰³. Todos estos aspectos que hemos expuesto se hallan resumidos en la definición que da sobre “armoiries”, Rémi Mathieu:

*“Ce sont des emblèmes en couleurs, propres à une famille, à une communauté ou, plus rarement, à un individu, et soumis dans leur disposition et dans leur forme à des règles spéciales, qui sont celles du blason. Certains caractères distinguent nettement les armoiries du moyen âge des emblèmes préexistants. Servant le plus souvent de signes distinctifs à des familles, à des groupes de personnes unies par les liens du sang, elles sont en général héréditaires. Les couleurs dont elles peuvent être peintes n’existent qu’en nombre limité. Enfin, elles sont presque toujours représentées sur un écu”*¹⁰⁴.

La multiplicación de los signos heráldicos en la escultura funeraria, ya había sido puesta de manifiesto por Carderera, para quien desde fines del siglo XIV se observaría el hecho de que las altas capas sociales tuviesen sus panteones y capillas de linajes donde reunirían toda su prosapia en un recinto común. Al principio la devoción sólo estimulaba a comprar o construir estas capillas, en las que se fundaban misas y toda clase de sufragios, pero después se introdujo el orgullo y vanidad en estas últimas moradas del hombre, según la pompa que se desplegó de escudos, de trofeos, divisas, decoraciones de órdenes caballerescas, epitafios e inscripciones que se presentaban a los ojos de la multitud¹⁰⁵. Gómez Bárcena relaciona el enriquecimiento del sepulcro con escudos, con las propias ceremonias de exequias y funerales¹⁰⁶. Para Yarza, obedecen tanto a una ostentación propia del siglo XV castellano, como al ascenso de una nobleza relativamente nueva que quiere afirmarse¹⁰⁷.

En efecto, serán numerosas las obras promovidas durante el período gótico, en las que la presencia de la heráldica va a ser el elemento identificador, más de un linaje que de una individualidad, la cual, para ser reconocida, precisará de la existencia de un elemento complementario como es el epígrafe. No obstante, la proliferación de escudos,

¹⁰¹ SÁNCHEZ SAUS, op. cit., p. 50.

¹⁰² Que es resumido por KEEN, op. cit., pp. 172-173, y por PASTORIEU, M.: “Les armoires”, en *Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, fasc. 20, Louvain 1976, p. 56.

¹⁰³ Una amplia valoración sobre el tema es recogida por CADENAS Y VICENT, V.: *Fundamentos de Heráldica (Ciencia del blasón)*, Madrid 1975, o también en su obra *Diccionario Heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón*, Madrid 1976. Asimismo es de especial interés la obra de PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E.: *Manual de Heráldica Española*, Madrid 1987.

¹⁰⁴ Que es recogida por PASTORIEU, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵ CARDERERA Y SOLANO, op. cit., p. 253.

¹⁰⁶ GÓMEZ BARCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos 1988, p. 39.

¹⁰⁷ YARZA LUACES, J.: “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano”, en *Realidad e imágenes de poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid 1988, p. 286. Sobre el paso de la nobleza “vieja” a la “nueva”, destaca el artículo de MOXO, S. de : “De la nobleza vieja a la nobleza nueva”, en *Cuadernos de Historia*, Anexos de la revista *Hispania*, nº 3, Madrid 1963, pp. 1-120.

llega a suponer una búsqueda ornamental que, a su vez, reiteraría la evocación de un promotor, o al menos su linaje. Tal ocurre, por ejemplo, con la presencia del blasón en la propia indumentaria; así, en la armadura del caballero inhumado en Santo Domingo de Bonaval (il.3) –identificado por unos con Vasco López de Ulloa y por otros con Juan do Campo–. En otros casos, el escudo figura sobre la almohada en los yacentes; así en los sepulcros de los obispos orensanos que se hallan en la nave de la epístola de la catedral, o en el del arzobispo compostelano Alonso Sánchez de Moscoso (il.4). También se suelen colocar en las obras de orfebrería y ornamentos litúrgicos que se donan; don Lope Sánchez de Moscoso, encarga que “*se ponga en la capilla mayor del dicho monasterio de Sto Domingo de Santiago, delante del altar mayor de la dicha capilla, una lanpara de plata que pese cuatro marcos de plata, et mas la fechura que se ponga en ella los quatro escudos de mis armas*”¹⁰⁸. Por su parte en el inventario de vasos y demás objetos sagrados destinados al culto de la capilla mayor de la catedral compostelana, que data de 1509, se puede comprobar cómo la presencia de los emblemas heráldicos constituye una constante en alguna de las partes de dichos ornamentos, permitiendo, en ocasiones, la identificación del donante o promotor: “*Item otro manto de damasco blanco con una çanefa de ymagineria Rica et uieja con dos escudos de armas en las espaldas del azçobispo don lope forrado de tafetan colorado*”¹⁰⁹.

En ocasiones, la presencia de los emblemas heráldicos es solicitada expresamente por los promotores. Valga como ejemplo, el testamento del arzobispo don Alvaro de Isorna, dictado el 10 de septiembre de 1448, en el que dispone “*enno qual lugar ja mandamos facer un Moymento perteesciente a noso estado con nosas Armas en esta guisa enno medio do Moymento un Escudete de flores et correas, et alende en hun dos cabos de dito Moymento outro Escudete de Armas de Bendaña et de outra parte enno outro cabo Armas de Vaamonde et de Rodeyro*”¹¹⁰. Precisamente la heráldica fue la que, en fechas recientes, permitió descubrir que una yacija que se hallaba en el claustro de la catedral compostelana (il.5), se correspondía con el perdido sepulcro del arzobispo¹¹¹.

Por su parte, doña Urraca de Moscoso, madre del segundo Conde de Altamira don Rodrigo Osorio de Moscoso, en su testamento, redactado el 28 de octubre del año 1498 manifiesta su deseo de permanecer junto a su marido don Pedro Osorio de Villalobos y su hijo. Solicita licencia de Roma, con el fin de obtener la autorización para levantar el cuerpo de ambos del convento de San Francisco donde se hallaban inhumados y

¹⁰⁸ MANSO PORTO, *Arte gótico...*, p. 736.

¹⁰⁹ LÓPEZ FERREIRO, *Historia...*, tomo VII, p. 164. En ese mismo documento se recogen otros ejemplos, en los que están presentes las armas de ciertos linajes: “*Item otro caliz con su patena todo dorado de dentro e de fuera tiene en la patena una cruz llana de uril et en la mançana diez beneras et en el pie labrado de folaje con dos escudos con las armas de ulloa et castro*”.

¹¹⁰ Testamento del Arzobispo don Alvaro de Isorna está datado el 10 de septiembre de 1448, LÓPEZ FERREIRO, *Historia...*, tomo VII, apéndice XXV, pp. 91-92.

¹¹¹ Sobre ello véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El sepulcro del arzobispo don Alvaro de Isorna en la catedral de Santiago”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII(1995), pp. 209-226.

proceder al traslado a Bonaval¹¹². Ahí prepara sendos arcosolios que acojan sus enterramientos, y solicita la presencia de emblemas heráldicos con una voluntad de permanencia “del poder y rango” del linaje Moscoso por cuanto se deben colocar sobre el arco de ingreso de la capilla “un escudo de piedra con las armas de Villalobos e de moscoso e en los cabos del arco pongan las armas de castro e de guzman en el otro cabo del arco otro escudete de piedra con las armas de Sotomayor”¹¹³. La mención heráldica al linaje de su esposo se reduce al escudo de los Villalobos, mientras que su propia línea nobiliar es la dominante, con la presencia de las armas de los Moscoso por su padre Ruy de Moscoso, de los Castro y Guzmán por sus abuelos maternos, y Sotomayor por su abuela paterna¹¹⁴. Se trataba de invocar el prestigio de los Moscoso, patronos de la capilla mayor de Santo Domingo desde comienzos del siglo XV¹¹⁵.

3.4 La epigrafía

La utilización de la epigrafía como fuente documental para el análisis de la promoción artística en época gótica se legitima, no sólo por su carácter de documento directo de la labor promoción sino también porque, en ocasiones, se convierte en testimonio del mismo promotor al reflejarse de algún modo su grado de identificación con la obra. Si bien es cierto que en todos los casos los epígrafes no permiten perfilar con mayor nitidez la figura del promotor, lo que sí se podría afirmar es que la gran mayoría de los que aparecen en los edificios de carácter eclesiástico y civil, o en relación con el mundo funerario, tiene como primordial objetivo el testimoniar “en piedra”, de manera implícita o explícita, la existencia individualizada de un personaje. Otro caso sería el de aquellos epígrafes anónimos, que se hacen difíciles de situar temporalmente si no existen pruebas documentales de apoyo a los mismos.

Quizás dentro de la tipología epigráfica habría de hacerse también una subdivisión; por un lado habría de tenerse en cuenta la información que nos transmiten las fuentes epigráficas en relación con el mundo funerario y aquellas que aparecen recogidas en la obra objeto de promoción.

En el primero de los casos la lectura de los epígrafes será más indicada para evaluar la imagen del promotor puesto que, como expresaba Erwin Panofsky, “desde las

¹¹² Para este noble véase GARCÍA ORO, J.: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media. Las casas nobles y sus relaciones estamentales*, Santiago de Compostela 1981, pp. 45-48.

¹¹³ *Colección Diplomática de Galicia Histórica* (a partir de esta nota citado como *CDGH*), Santiago de Compostela 1091, p. 440. Asimismo para comprender el comportamiento de esta dama, véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea...*, pp. 14 y 17.

¹¹⁴ *CDGH*, p. 440. GARCÍA ORO, *La nobleza...*, pp. 207-208. Para el árbol genealógico de los Moscoso-Do Campo véase MANSO PORTO, *Arte gótico...*, pp. 68-69.

¹¹⁵ Este y otros aspectos en relación con la nobleza y sus manifestaciones poder son tratados por FRAGA SAMPEDRO, D.: “El poder de los nobles”, en *Arte y poder en la Galicia medieval de los Trastámara: La provincia de La Coruña* (en prensa).

épocas más tempranas de la historia humana el arte funerario ha expresado las creencias del hombre del modo más directo e inequívoco que cualquier otro modelo de expresión artística"¹¹⁶. Así, una vez destacado el valor del yacente conviene hacer una revisión de este campo para abordar la "imagen" individualizada que, a través de estos epígrafes, se transmite del promotor, qué implicaciones presenta con respecto a su figura u obra de promoción, así como el carácter del mismo.

Dentro de este primer grupo podrían destacarse algunos ejemplos pertenecientes al estamento eclesiástico; así, por ejemplo, en la lápida del rector de la iglesia de Santa María del Campo, Rui Miguélez, situada en el fondo de un arcosolio en el tercer tramo de la nave del Evangelio, se puede leer

"QUI QUO[S]DAM P[ER] ANNOS FERE XL HU[IUS]
 ECCLESIAE RECTOR FUIT ET REGIT ET I[N] LEGE/
 DOMINI VOLU[N]TAS EI[US]: LUX CL[ER]ICORUM I[N] VITA/
 HONESTATE CASTITATE ET DOCT[RIN]A: /
 PAUP[ER]UM CON[N]SOLATOR: PREFATA ECC[LESIA]E NI /
 MIS REP[AR]ATOR: BONA ENI[M] SENECTUTE /
 DECESSIT RODERICUS MICHAELIS/
 NOMINE: QUE[M] FERE H[UIUS] LOCI O[MNI]S CLAR[IUS] DEVOTA ET
 P[O]P[ULUS] HINS NIMIO HONORE/
 SEPELIUNT XXV DIE MENSIS FEB/ UARII AN[N]O D[O]M[INI] M[ILLESSIMO] CCCC
 XXX I^o"¹¹⁷.

Este epígrafe, además de notificar que dicho religioso había realizado distintas obras en el templo, informa de sus méritos y virtudes personales, lo que le ha llevado a ser *lux clericorum*. Calificativo que lleva implícito un perfecto cumplimiento espiritual, pero que, como demuestra el epígrafe también tendría un reflejo en lo material, al promocionar las obras del coro del templo¹¹⁸.

¹¹⁶ PANOFKY, E.: *Estudios de iconología*, Madrid 1984, p. 20

¹¹⁷ BARRAL RIVADULLA, *La ciudad...*, pp. 685-686.

¹¹⁸ "Rui Miguélez antecesor que fue de dicho Fernan Rodríguez Rector susodicho que dejó al dicho Fernando Rodríguez los más de los dichos bienes propios que el dicho Fernando Rodríguez agora tiene é dota é da para esto; la cual condición el dicho Rui Miguélez acabara en sus días si pudiera é dejó fechos á su espensa los coros en la dicha iglesia", véase BARRAL RIVADULLA, M^a D.: *La ciudad de La Coruña, el medio y su arte en la Baja Edad Media*, tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela 1995, p. 685. En el propio decreto de erección de la colegiata, del año 1441, se lee: "esta dicha Iglesia bien edificada, solemne é alta é famosa é ben acabada é muy ornada (...) Rui Miguélez antecesor que fue de dicho Fernan Rodríguez Rector susodicho que dejó al dicho Fernando Rodríguez los más de los dichos bienes propios que el dicho Fernando Rodríguez agora tiene é dota é da para esto; la cual condición el dicho Rui Miguélez acabara en sus días si pudiera é dejó fechos á su espensa los coros en la dicha iglesia". Transcrito por COBAS, V.: "Decreto arzobispal de erección de la colegiata de la Coruña", en *Revista del instituto José Cornide de Estudios coruñeses* 3(1967), pp. 165-173.



Ilustración 1: Tímpano de la iglesia de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela).

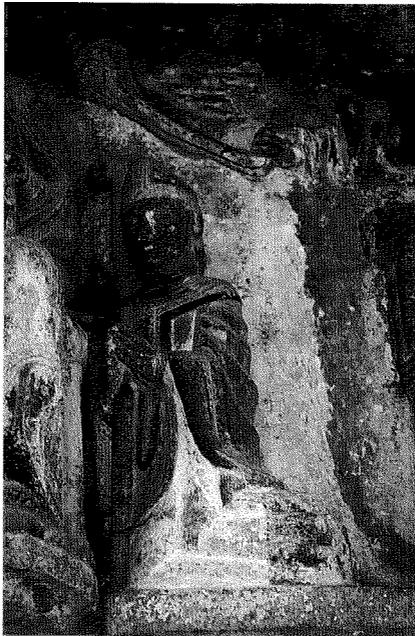


Ilustración 2: Detalle de la imagen del donante del tímpano de Santa María "A nova" (Noia).

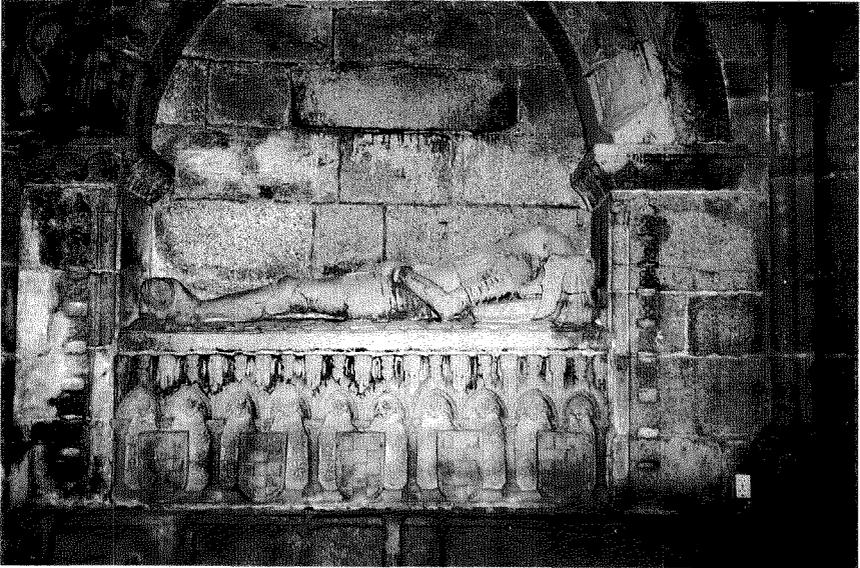


Ilustración 3: Yacente de caballero en la capilla mayor de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).



Ilustración 4: Detalle del yacente de don Alonso Sánchez de Moscoso (Catedral de Santiago).

En el caso de los personajes laicos, quizás aquel que condensa en su persona las virtudes de la promoción de manera más evidente es Fernán Pérez de Andrade *O Bogo*¹¹⁹ quien a través de su epígrafe tumular enfatiza y deja constancia de su personalidad como promotor del convento franciscano:

AQUI: IAZ: FERNAN:/
PEREZ: DANDRADE: CAVA/
LEIRO: QUE: FEZO ESTE: MOESTEIRO: ANNO: DO:NASCEMENTO/
DO NOSO SEN/
NOR: IHESU: XPRISTO: DE: MIL(e)T CCC: ET: OYTENTA SETE/
ANOS

Cuando se llega a las capas más bajas de la sociedad los epígrafes funerarios se simplifican y únicamente informan del nombre del finado, en ocasiones de su condición social (en el caso de los hombres citando su oficio y en el de las mujeres ligándolas a la figura de su marido), y de la fecha del óbito; es excepcional la aparición, en este caso, de referencias a la promoción e incluso a la donación.

En segundo lugar deben de tratarse aquellos epígrafes que, de algún modo, constituyen una certificación de promoción, es decir, aquellos que aparecen en la propia obra. En este campo el número de epígrafes es más variado por cuanto recogen las obras de los más importantes y de aquellos los menos beneficiados de la sociedad, informando, al mismo tiempo, de los procesos de obras de los inmuebles. Así, por ejemplo, un grupo bastante numeroso son los epígrafes que constan en relación con la figura del prócer brigantino Fernán Pérez de Andrade; tal es el caso del epígrafe localizado en el hastial septentrional del crucero, en la bordura de un escudo de Andrade y sobre un jabalí tenante, en el que se puede leer:

+ FERNAN: P/
EREZ: DE: A/
NDRADE: FEZ(o):/
ESTE: MOE/
*STEIRO: TODO*¹²⁰

También Nuño Freire de Andrade, su hermano, financiará la obra de la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes de Pontedeume y así también lo hace constar en la siguiente inscripción situada en el templo:

¹¹⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea...*, p. 28. Sobre este sepulcro puede consultarse el trabajo de NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época", en *Braccara Augusta XXXV*(1981), pp. 3-19.

¹²⁰ Sobre la labor de promoción llevada a cabo por Fernán Pérez de Andrade en la obra del convento brigantino puede consultarse el trabajo de FRAGA SAMPEDRO citado en la nota número 78.

*ESTA IGREGA MANDOU FAZER NUNO FREIRE DANDRADE A ONRA DE
SANTA M(aria) ERA DE MILL E CCCC E X SEIS ANOS*¹²¹.

Otro tipo de promoción, ya vinculado a un nivel social distinto, es el que aparece en el último tramo de la bóveda de la iglesia colegiata de Santa María do Campo:

*[ES]TA: BOBEDA: FOI: ACABADA / [XV] DIAS: DE: IULIO: AN[N]O:
D[O]M[I]N[I]: M[ILLESSIMO] : CCCX / [SEP]TIMO: ET: ERA: F[ERNANDO]:
CATUDO: PROCURAD[OR]*¹²²

En el mismo templo, pero en el tercer pilar del Evangelio se lee:

*“ESTA : CAPELA
FEZO : FAZER : MES
TRE : AFO[N]SO FOGERO
A[NNO] D[OMINO] M[ILLESSIMO] CCCC LXX IIII”*¹²³

Esta obra, realizada en el año 1474, puede reafirmarse incluso documentalmente, ya que en el año 1471, en un acta de concordia entre el concejo y los rectores de las iglesias y parroquias de A Coruña sobre cobro de luctuosas, aparece como representante de la ciudad “*mestre Afonso Fojero*”¹²⁴, el mismo que favorecerá la construcción del pilar. Quizás el término *mestre* indique la procedencia del gremio de los mareantes del mismo o su condición de maestro dentro de una organización gremial.

Un caso similar es el que aparece en San Francisco de Betanzos, donde Fraga Sampedro¹²⁵ ha localizado en la bordura de un sillar, junto a la representación de los atributos del gremio de los canteros, la siguiente inscripción:

*+ ESTA: CAPELA: FEZ:
AFONSO: F
ERNADEZ * MEES
TRE*

Dentro de esta serie de epígrafes identificables con los “laboradores” de manera genérica estaría el localizado en uno de los plintos de la citada colegial coruñesa en el que se lee:

121 La inscripción se encuentra en la pared norte, alrededor de la imagen de la Virgen. Véase ERIAS MARTÍNEZ, A.: “Xente da Baixa Idade Media (III)” en *Anuario Brigantino*, 14(1991), pp. 185-222, para nota p. 220.

122 Sobre este y otros epígrafes inéditos del templo coruñés puede consultarse: BARRAL RIVADULLA, *La ciudad...*, pp. 307-310.

123 BARRAL RIVADULLA, *La ciudad...*, p. 313.

124 Documento en AHMC, caja varios s. XV, s. n.º. V. BARRAL RIVADULLA, *La ciudad...*, p. 313.

125 FRAGA SAMPEDRO, *Arquitectura...*, p. 171.



Ilustración 5: Frente de la yacija del sepulcro de don Alvaro de Isorna (Catedral de Santiago).



Ilustración 6: Capitel con representación del trabajo de los carniceros. (Santa María del Campo. A Coruña).

“PAY MARTIS E SUA
MOLLER M[OR] : DOMIO :
DEY : ESTA : PED[RA]”¹²⁶

En estos dos últimos ejemplos la adjudicación temporal de las mismas debe realizarse en función de sus caracteres epigráficos, al no haberse localizado información de los promotores en la documentación.

3.5 Otras representaciones figurativas

Como se ha manifestado en la introducción a este trabajo, en muchas ocasiones la labor de promoción artística de los “laboradores” queda identificada con manifestaciones de carácter colectivo; concretamente, con la labor de promoción de las distintas cofradías gallegas bajomedievales, cuya presencia queda de manifiesto en determinados “graffitis” o grabados en sillares de los templos, que representan en la mayoría de los casos los útiles característicos de la profesión, que funcionaban casi como blasones, identificándola.

Cuando estas representaciones se vinculan sin embargo, al mundo de lo funerario su intención cambia, su significado se vuelve casi críptico al no iniciado, indescifrable y del todo ajeno al mundo que se trata en este estudio. Como destaca M. Díaz recogiendo las ideas de X. Torres “ *en las laudas con signos o representaciones de instrumentos de trabajo, el lenguaje está codificado para su identificación por una pequeña comunidad determinadas (...) en estos ejemplos no aparece ningún tipo de referencia religiosa o moral (...) es un arte cívico, urbano y muy inmediato*”¹²⁷. Además, su carácter de inmediatez lo aleja de esa naturaleza de perpetuidad con que se habrán de ver estas imágenes en su relación con las obras de templos y conventos.

Cuando se trata de grabados en los templos, el caso gallego es muy prolijo en ejemplos; así, la cofradía de los alfayates deja un testimonio de su presencia en los símbolos grabados en la ermita de San Cosme de Mántaras (Irixoa) o en el ábside de la iglesia de Santiago de Betanzos, donde dicha cofradía, bajo la advocación de la Santísima Trinidad, tenía su sede¹²⁸.

Quizás el caso más representativo de la presencia de diversos gremios en la promoción de las obras de un templo se ponga de relieve en la iglesia de San Francisco de Betanzos donde aparecen grabadas las herramientas de aquellos gremios que han participado en la financiación de la fábrica, e incluso, como ha demostrado D. Fraga, en la

¹²⁶ BARRAL RIVADULLA, *La ciudad...*, p. 314.

¹²⁷ DIAZ TIE, M.: “Las laudas noiesas como material museable” en *Actas das xornadas internacionais de gliptografía*, Santiago de Compostela 1995, pp. 159-165, para nota p.159.

¹²⁸ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^o: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid 1962, p. 179.

construcción del mismo. Así en dicha iglesia se pueden contemplar “*En el ábside (...) el símbolo de un pez, las tijeras y la vara, aludiendo con ello a los gremios de mareantes y sastres que colaboraron en su elevación con dinero o con su propio trabajo. Asimismo, en la portada occidental encontramos de nuevo estos signos, junto a otros nuevos (cruz griega, tenazas y vara, cruz potenziada, unas tijeras)*”¹²⁹.

Dentro de estas demostraciones de participación en las fábricas eclesiásticas de la promoción de los gremios, presentan una mayor entidad aquellas representaciones de naves que, en alusión a los mareantes, aparecen en iglesias como en la parroquial de Santiago de A Coruña¹³⁰, en la de Santa María de Azogue (Betanzos)¹³¹ o en la colegiata de Santa María del Campo (A Coruña)¹³².

Otro nivel en la financiación de la obra de arte por parte de una cofradía aparece de manifiesto en la ejecución de labores de mayor envergadura, en las que se alude con mayor precisión a las características peculiares de un oficio; tal es el caso del capitel de la “matanza de un buey” de la colegiata de Santa María del Campo (A Coruña) (il.6), como reflejo de la instalación de dicha cofradía en esta parroquia según recoge, a comienzos del siglo XVII, Jerónimo del Hoyo, informando que esta cofradía se encontraba bajo la advocación “*de Nuestra Señora de la O, de los carniceros*”¹³³. En este capitel, a modo de las representaciones de las prácticas de los nobles en el campo de la cetrería o la cacería –que aparecían como manifestación de poder del “boo-home”– el *laborator* materializa también su presencia a través de la actividad característica de su profesión. Dicho ejemplo, se localiza en la segunda semicolumna, contando desde la cabecera, del lado de la epístola de la nave principal. La presencia de este gremio también queda de manifiesto en el templo en grabados en diversos sillares donde se representan los útiles de carnicero.

¹²⁹ FRAGA SAMPEDRO, *Arquitectura...*, p. 165.

¹³⁰ En cuya nave aparece una la barca de remos. ALONSO ROMERO, F.: “Grafito de un bote de remos en la iglesia de Santiago (A Coruña): paralelos portugueses y mediterráneos”, en *Brigantium* 6(1989-1990), pp. 101-113.

¹³¹ En cuyo ábside, aparece grabada una embarcación, tipo “cog”, usada por la liga hanseática, con tres barcas fondeadas con un ancla, y datada en torno a la segunda mitad el siglo XIV. ALONSO ROMERO, F.: “La embarcación de Santa María do Azogue (Betanzos)” en *Anuario Brigantino* 6(1983), p. 11

¹³² En uno de los sillares de la bóveda de la nave central del templo, donde aparece grabada la representación de un ballener de casi un metro. ALONSO ROMERO, F.: “El ballener de la iglesia de Santa María del Campo (La Coruña)” en *CEG XXXVII* (1987), pp. 171-184.

¹³³ HOYO, J. del: *Memorias del arzobispado de Santiago*. Santiago de Compostela s.a., p. 298.