

San Bernardo y el sueño de Navidad. Tradicón iconográfica de un tema cisterciense en la Galicia de los siglos XVI al XVIII

Rosa Margarita CACHEDA BARREIRO
Universidad de Santiago de Compostela

I. Introducci3n.

II. El sueño de Navidad y su representaci3n en el arte gallego. Los monasterios de Oseira y Monfero.

III. La Adoraci3n de los Pastores en el Monasterio de Montederramo y en el de Xunqueira de Espadañedo.

IV. Conclusiones.

I. INTRODUCCIÓN

La imagen de San Bernardo está muy presente en las artes figurativas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Los monasterios gallegos de época moderna son un claro testimonio de esta afirmación; en el interior de sus capillas, en las bóvedas, claustros, paredes, retablos y en las fachadas exteriores, el doctor melifluido se representa protagonizando algunos de sus episodios más representativos. Para poder abordar el tema de las artes figurativas en el arte cisterciense y, en concreto, el de una escena muy particular: el Sueño de Navidad de San Bernardo, es preciso recordar los orígenes de la orden y los principales objetivos de la misma.

El nacimiento del Cister se remonta al vasto y complejo movimiento de reforma del siglo XI bajo la guía de San Roberto, abad de Molesme, quien formó una nueva Comunidad en Cîteaux (Cister) con un grupo de monjes benedictinos; entre sus principales objetivos se encontraba una vuelta al rigor de los primeros tiempos en un momento de máxima opulencia y ostentación de los monasterios cluniacenses. Sin embargo, será la figura de San Bernardo de Claraval el principal responsable del desarrollo de la orden cisterciense por toda Europa, convirtiéndose en el modelo de cumplimiento de la regla monástica.

Las artes europeas se hacen eco de esta reforma y del importante papel que San Bernardo ocupa en estos momentos en el contexto de las reformas monásticas y en la enseñanza de la doctrina cristiana. No podemos olvidar que sus escritos y sermones se convierten en verdaderas guías para la ejercitación de la piedad y el amor a Dios.

Asimismo, los grabados de los libros impresos durante los siglos XVII y XVIII recogen los viejos tipos iconográficos de estirpe medieval para darles una forma y un nuevo significado barroco. Contamos con varias obras conservadas en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela en donde la imagen de San Bernardo, ataviado con el hábito de la orden y coronado con la aureola de la santidad, se representa en la parte central de sus frontispicios. Uno de los ejemplos que traemos a colación es la

portada que ilustra las *Definiciones Cistercienses de la sagrada congregación de S. Bernardo y observancia de Castilla*, publicada en 1633, en Valladolid, en la imprenta de la viuda de Francisco de Córdoba. En ella se representa a San Bernardo recibiendo la leche del pecho de María y la sangre que mana del costado de Cristo Crucificado. Tanto el milagro de la *Lactatio* como el del Abrazo a Cristo en la Cruz se repiten en los grabados que ilustran los *Sermones de Adviento y Quaresma del Doctor Diego de Payua de Andrade*, del fraile cisterciense Benito de Alarcón (Madrid, 1617) y en la primera Parte de la *Cosmographia Cristiana y Descripción graciosa del Reino de Christo y de sus doctrina Evangelica, para los misterios del Adviento y Cuaresma* de Germán de Buges, impresa en Burgos en el año 1623¹.

II. EL SUEÑO DE NAVIDAD Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE GALLEGO. LOS MONASTERIOS DE OSEIRA Y MONFERO

Frente al tan ilustrado tema, especialmente en el arte español, de la Lactancia y del abrazo a Jesucristo en la Cruz, las fuentes textuales dejan huella del episodio relativo al sueño en la noche de Navidad, de forma muy puntual, lo cual se traduce en una menor repercusión en el terreno artístico, pues apenas aparece citado en los libros de iconografía: en la *Iconografía española de San Bernardo* de Rafael H. Durán² y en los diccionarios de iconografía de santos no se menciona el citado acontecimiento³. La explicación del sueño de San Bernardo lo encontramos en el capítulo segundo del libro primero de la *Vita et miracula divi Bernardi clarevalensis abbatis* (Roma, 1587) en el cual se narra el “aparecimiento de Christo a Bernardo la noche de su Natividad”⁴ y en el *Flos Sanctorum* del padre Ribadeneyra⁵:

“Estaba una noche de Navidad en la iglesia para hallarse á los maitines, y con deseo de saber la hora en que el Señor habia nacido:

¹ CACHEDA BARREIRO, R.M. *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, Santiago de Compostela 2006, pp. 495-500.

² DURÁN, F.H., *Iconografía española de San Bernardo*, Barcelona 1953.

³ En el análisis que Limia Gardón realiza sobre los relieves “ante portas” del monasterio de Oseira defiende que el sueño de Navidad de San Bernardo es una de las escenas hagiográficas que menos han reflejado los artistas españoles. LIMIA GARDÓN, F.J., “Los relieves *ante portas* de un monasterio orensano. Notas sobre un ensayo iconográfico de fachadas cistercienses”. *Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal* (Ourense, 1991). Xunta de Galicia, 1992, p. 951.

⁴ *Vita et Miracula Divi Bernardi Clarevalensis Abbatis*. Roma: Imprensis Marcelli Clodii: 1587. Edición preparada por Luis Esteban Marco. Valencia 1991, s.p.

⁵ La Leyenda Dorada de Santiago de la VoráGINE también hace mención del sueño de san Bernardo. VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid 1997, t. II, p. 512.

quedóse un poco dormido; apareciósele el Niño Jesus como recién nacido, hermosísimo sobre todo lo que se puede decir, y recreando su alma con una suavidad inefable. Con este regalo y favor del cielo, comenzó á darse á la contemplacion, en la cual fue eminentísimo, y quedó muy devoto del sagrario misterio del nacimiento del Señor, y persuadido que aquella hora de la media noche, en que le habia visto, habia sido la propia en que el Verbo eterno y Niño tierno habia nacido”⁶.

Asimismo, San Bernardo insiste en el tema relativo a la vigilia de Navidad en sus sermones litúrgicos, en concreto, en el sermón sexto, titulado: “Sobre el anuncio de la Navidad” en el que nos invita a celebrar el misterio inefable del nacimiento del Señor:

“Acabamos de oír un mensaje rebosante de alegría y digno de todo aprecio: Cristo Jesús, el Hijo de Dios, ha nacido en Belén de Judá. El anuncio me estremece, mi espíritu se enciende en mi interior y se apresura, como siempre, a comunicarnos esta alegría y este júbilo. Jesús, el Salvador, ¿hay algo tan imprescindible a los perdidos, tan deseable para los miserables y tan conveniente para los desesperados? ¿De qué otra parte puede venirnos la salvación o la más ligera esperanza de salvarse de la ley del pecado, del cuerpo mortal, del agobio de cada día y de este mundo de dolor, si no nos naciera esta realidad nueva e insospechada? (...) Por lo tanto, con tanta mayor confianza debes recibir a este Salvador cuanto más extraordinario es el nombre que se le ha dado: Jesús, el Cristo, el Hijo de Dios. Fíjate cómo recomendó abiertamente el ángel estos tres aspectos cuando anunció la gran alegría a los pastores. Escuchad: Os ha nacido hoy un Salvador, Cristo, el Señor. Alborocémonos, hermanos, en este nacimiento y felicitémonos siempre en él. Está tan enriquecido con el beneficio de la salvación, la suavidad de la unción y la majestad de Hijo de Dios, que no echamos en falta nada, ni de útil, ni de alegre, ni de conveniente. Alegrémonos, repito, meditando y comunicándonos mutuamente esta agradable palabra y dulce expresión: Jesús el Cristo, el Hijo de Dios, ha nacido en Belén de Judá”⁷.

Con todo, San Bernardo, enamorado de Dios y de la Iglesia, lucha por alcanzar la salvación desde el monacato, considerado por él como el estado

⁶ RIBADENEYRA, P., *Flos sanctorum. Nuevo Año Cristiano*, Imprenta y Lit. de la Revista. Médica, Cádiz 1864, p. 437.

⁷ *Obras completas de San Bernardo. III. Sermones litúrgicos (1º)*. Edición preparada por los Monjes Cistercienses de España. BAC, Madrid 1985, pp. 183-184.

de vida con más medios para orar a Dios y atender las necesidades de la Iglesia. El monasterio, lugar donde el cristiano se recluye para servir al Señor bajo la autoridad de la Regla de la orden es, en realidad, una escuela, “la escuela del servicio divino”, como la define San Benito, “el paraíso claustral”, allí donde el abad cisterciense desarrolló su vida contemplativa y leyó, de forma pausada y profunda, las Sagradas Escrituras que le sirvieron de fuente principal para el argumento de sus obras⁸. Obras en las que repite, de forma constante, la austeridad en las construcciones y en la decoración de sus interiores y lanza una feroz crítica al lujo de los cenobios:

*“Arde de luz la iglesia en sus paredes y agoniza de miseria en sus pobres. Recubre de oro sus piedras y deja desnudos a sus hijos. Con lo que pertenece a los pobres, se recrea a los ricos. Encuentra dónde complacerse los curiosos y no tienen con qué alimentarse los necesitados”*⁹ (...) *Nosotros ciertamente que nos apartamos del pueblo; que del mundo a todo lo preciso y especioso por Cristo renunciamos; a toda brillante lucencia, sonora intemperancia, suave fragancia, dulce sapiencia, grata tangencia, todo lo que deleita al cuerpo por Cristo lo sacrificamos, ¿cómo, con eso, pretendemos incitar a la devoción? ¿Qué fruto, os pregunto, pretendemos sacar de ello?, la admiración de los tontos y el deleite de los simples. ¿Acaso hemos sido enviados entre las gentes para que nos dediquemos con fuerza a su obra y sirvamos también a sus esculturas?*¹⁰.

Paradójicamente, el arte barroco llenó los conventos cistercienses de ornamentos y retablos con escenas relativas a la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos más relevantes de la orden. La presencia de San Bernardo será clave en el programa iconográfico de las pinturas y esculturas y con él se consolidan los atributos presentes en su iconografía como el báculo abacial y la cogulla blanca.

Sin embargo, su representación iconográfica en el arte gallego es también inusual ya que frente a su imagen como abad, con báculo y hábito de la orden, en los relieves y en la pintura que vamos a analizar, San Bernardo se presenta como un joven caballero, representado en un primer plano, ataviado con un lujoso traje compuesto por levita de bocamangas anchas adornadas

⁸ CANTERA MONTENEGRO, S., *San Bernardo o el Medievo en su plenitud*, Madrid 2001, p. 35.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰ MONTERROSO MONTERO, J.M., *Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos durante la Edad Moderna*, en VALLE PÉREZ, J.C. (coord.), *Arte del Cister en Galicia y Portugal*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña 1998, p. 377.

con encajes; de este modo se representa en una de las pinturas del brazo sur de la bóveda del crucero del monasterio de Oseira (Orense) en la que se recoge el momento del sueño de San Bernardo que, recostado sobre unas escaleras, apoya su cabeza en uno de los brazos, mientras que con su mano derecha sostiene un sombrero de ala ancha¹¹. Junto a él, el ángel, otro de los personajes protagonistas de este episodio, le señala con el dedo índice la escena representada en la parte superior. En ella observamos la presencia de María que presenta a su hijo recién nacido a un pastor, admirado por lo que está viendo y José, detrás, en un segundo plano, representado con gesto sumiso y humilde¹².

Este mismo tema ya se había representado en el relieve *ante portas* de la fachada del monasterio, en donde el episodio bernardino hace pareja con uno de los milagros acaecidos a San Benito. San Bernardo se vuelve a representar como un joven adolescente ataviado con lujosas vestimentas y un ancho cinturón que le ciñe la cintura y del que cuelga una espada¹³. Se trata de una de las pocas representaciones que de esta escena se observan en el arte gallego y es inusual, por otra parte, que haga su aparición en una de las partes más visibles del monasterio como es la fachada. La explicación habría que buscarla en el contexto del momento puesto que la Contrarreforma había impulsado el desarrollo de una literatura mística que teorizaba sobre el proceso ascendente del hombre en la búsqueda de la perfección espiritual hasta conformar una unidad mística con Dios (“matrimonio místico”, como lo llama Santa Teresa de Jesús), es decir, el estado perfecto en el que se reciben dones y gracias para el adecuado desarrollo de las virtudes cristianas. Este estado de privilegio da lugar al éxtasis en donde el místico se ve envuelto en una situación sobrenatural, percibiendo la presencia divina y la fuerza de su espíritu.

Este estado ideal al que aspira todo cristiano ya estaba presente en obras como los *Diálogos* del papa Gregorio Magno en alusión a la vida y milagros de los santos italianos, dedicándose por entero el segundo libro a San Benito de Nursia con el objetivo de incitar al monje a practicar la piedad y las virtudes cristianas. Es lógico, por otra parte, que las *Vita et miracula* de los santos se dedicasen a promover los milagros y las escenas más representativas, en especial cuando se trataba de santos fundadores y reformadores de órdenes. San Bernardo defiende, como heredero del espíritu benedictino, la

¹¹ MONTEROSO MONTERO, J.M., *Pinturas Murales. Monasterio de Santa María de Oseira*, Diputación Provincial de Orense, p. 92.

¹² *Ibidem*, p. 92.

¹³ LIMIA GARDÓN, F.J., “Los relieves *ante portas*...”, o.c., pp. 950-951.

gran importancia de las virtudes de la discreción, la humildad, la caridad y la moderación, cualidades necesarias para alcanzar la inmortalidad del alma y para el buen cumplimiento de la regla y a ésta se refiere en su *Libro sobre el precepto y la dispensa* (1142):

*“Todas las prescripciones de San Benito, excepto algunas sobre temas espirituales como la caridad, la humildad, la mansedumbre, que han sido formuladas por Dios mismo, no por él, y por tanto, no se pueden tocar, todo lo demás son simples advertencias o consejos para quienes no profesan la Regla...”*¹⁴.

En este sentido, la escalera presente en el relieve de Oseira podría estar haciendo mención a este proceso de ascenso espiritual que se habría retomado y reforzado posteriormente con la literatura mística de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús¹⁵. Las moradas de Santa Teresa representan el camino espiritual del alma hacia Dios, simbolizado por el Sol. Tampoco podemos olvidar que en el sueño de Jacob (Génesis 28, 10-12) la escalera simboliza esa unión de la tierra con el cielo: “Y tuvo un sueño, y he aquí, había una escalera apoyada en la tierra cuyo extremo superior alcanzaba hasta el cielo”. Asimismo, la escalera celeste se había convertido en uno de los motivos iconográficos presentes en las miniaturas y en los libros de revelaciones de santos y santas como la de Santa Brígida de Suecia (hacia 1460), conservada en la Staatsbibliothec de Berlín¹⁶.

En la escena del monasterio orensano la escalera sobre la que parece dormitar el joven serviría, por una parte, de soporte físico y, por otra, nos estaría anticipando la importancia que el sueño supuso en la vida y en la formación del santo cisterciense.

La presencia de la espada, atributo de San Bernardo en este relieve, estaría haciendo alusión a la formación caballeresca recibida de su familia en el castillo de Fontaines y, al mismo tiempo, como ocurría con la escalera, sirve de premonición de la intensa actividad del futuro abad de Claraval como *miles Christi* que deberá portar:

¹⁴ CANTERA MONTENEGRO, S., *San Bernardo o el Medievo en su plenitud*, Madrid 2001, pp. 39-41.

¹⁵ MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid-Santander-Roma 1991, pp. 58-60.

¹⁶ BARNAY, S., *Le Ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, París 1999, p. 99.

“Las armas de Dios y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios, no para luchar contra hombres de carne y hueso, sino contra las fuerzas espirituales del mal”¹⁷.

Una composición similar se puede apreciar en el retablo mayor del monasterio de Monfero (A Coruña). Situado, en sus orígenes, en la capilla mayor de la iglesia, actualmente se encuentra desmontado en el coro alto, con la consecuencia pérdida de algunas de sus piezas¹⁸. Su construcción se inicia en torno a los años 1677-1680, terminándose en el año 1693. Se componía de dos cuerpos, un ático y una predela con el altar y dos puertas a los lados. La escena que nos ocupa, el sueño de Navidad, estaba colocada en una de las cinco calles del segundo cuerpo, flanqueada por una imagen de la Virgen y otra de San Benito.

La talla policromada nos presenta en un primer plano a San Bernardo, dormido, con rostro juvenil y apoyando la cabeza sobre su brazo izquierdo; mientras, un ángel señala hacia la nube representada en la parte superior y sobre la que se sitúa la figura de María arrodillada y con las manos juntas, San José y, en el centro, el Niño Jesús en el pesebre, ante la presencia del buey y de la mula. Los personajes son los mismos que aparecen en el grabado de la *Vita et miracula* del santo aunque la disposición de algunas de las figuras varía relativamente, pues en la estampa María se coloca entre José y su Hijo, manteniéndose en el mismo orden la colocación del santo y del ángel.

Resulta evidente que los mentores iconográficos de estas obras estaban manejando los relatos hagiográficos de los santos y de los acontecimientos que se narraban. En los escritorios y en las bibliotecas monacales se atesoraban códices y libros que habían circulado por toda Europa ya desde época medieval. Además los monjes consideraban que el fundador era el “más admirable de los milagros” y los ponían como *exempla* en su predicación¹⁹ y como modelo a seguir en sus vidas contemplativas. En este contexto, las estampas de las *Vita et miracula* se convierten en el modelo iconográfico de numerosas pinturas y grabados de libros.

Las ilustraciones de la *Vita et miracula* de San Bernardo, publicada en Roma en el año 1587, fueron grabadas por el popular artífice florentino

¹⁷ CANTERA MONTENEGRO, S., *San Bernardo...*, o.c., p. 36.

¹⁸ LÓPEZ SANGIL, J. L., *Historia del monasterio de Santa María de Monfero*, A Coruña 1999, pp. 106, 116.

¹⁹ FILGUERA VALVERDE, J., “El Cister y sus leyendas en la poesía galaico-portuguesa medieval”, en VALLE PÉREZ, J.C. (ed.), *El Monacato en Galicia durante la Edad Media. La Orden del Cister*, Santiago de Compostela 1991, p. 47.

Antonio di Alessandro Tempesta²⁰, constituyendo, de este modo, el núcleo fundamental del corpus iconográfico del santo abad claravalense. La obra fue gestionada por el monje cisterciense Fray Bernardo Gutiérrez, Procurador General de la Congregación de Castilla en Roma; él mismo se considera un claro promotor de la obra bernardina con el único fin de promover la devoción entre los Padres de la Orden²¹. Su influencia en el ámbito artístico no se hace esperar, siendo las escenas marianas las que mayor difusión han tenido entre los artistas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La aparición de la *Vita et miracula* se produce en un momento en que el culto a San Bernardo alcanzaba una popularidad inusitada. Las obras del santo abad y la proliferación de sus biografías impulsaban la devoción y la difusión de su iconografía. Además el fervor que incitaban las obras y las imágenes bernardinas era el mismo para todos los estratos sociales; en este sentido cabe resaltar cómo la monarquía española y la aristocracia se abrazaron de un modo muy evidente a la espiritualidad cisterciense. Tomás Moral recuerda los retiros de Carlos V al monasterio de Yuste, en el que se recluía para leer las obras de San Bernardo²².

III. LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES EN EL MONASTERIO DE MONTEDERRAMO Y EN EL DE XUNQUEIRA DE ESPADAÑEDO

Dentro del tema de la Navidad, la Adoración de los Pastores será uno de los episodios más importantes y uno de los que mayor fortuna ha tenido en la historia del arte. Se relaciona directamente con el Nacimiento de Jesús, pues los pastores fueron los primeros en acudir a adorar al Niño ofreciéndole regalos típicos de su vida cotidiana, como el pan, la mantequilla, el queso o el cabrito²³. Así nos lo cuenta el Evangelio de San Lucas en el capítulo segundo (2, 8-13):

“Y había en la misma región unos pastores acampados al raso, que velaban sobre su rebaño. Un ángel del Señor se presentó entre ellos y la gloria del Señor los envolvió en su resplandor. Temieron mucho. Y el ángel les dijo: “No temáis. Pues os anuncio una gran alegría, que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy un Salvador, que es el Cristo

²⁰ *Vita et Miracula Divi Bernardi...*, o.c., p. 22.

²¹ MORAL, T., “A propósito de la edición anastásica de la “Vita et miracula” de San Bernardo de Claraval”, *Cistercium*, XL / 174 (1988) 381-387.

²² *Ibidem*, pp. 381-387.

²³ JAJCZAY, J., *La Navidad en el Arte*, Barcelona 1976, p. 7.

Señor, en la ciudad de David; y ésta os será la señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre. Y de repente apareció con el ángel una multitud del ejército celestial que alababa a Dios y decía. Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad”.

El tema de la Natividad ha ido evolucionando con respecto a su forma de representación en la época medieval. En los últimos años de la Edad Media era concebida como una escena humilde, con el niño recién nacido recostado sobre la tierra, en una situación de absoluta pobreza. El buey y la mula recordaban que el Salvador del mundo había nacido en un establo. A partir de los siglos XVI y XVII el niño reposa en una cesta llena de heno o en el regazo de su Madre; ésta aparece arrodillada en actitud de adoración y se lo muestra a los pastores que contemplan con admiración al Hijo de Dios²⁴. José, en la oscuridad del establo, se representa como simple espectador del prodigio.

La presencia de María arrodillada en el suelo ante el pesebre, hace su aparición en la iconografía de la Natividad a partir de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. La fuente tenemos que buscarla en el libro de las *Apariciones* de Santa Brígida, devota cristiana que se había entregado a una vida de ermitaña en la ciudad de Roma; entre sus descripciones cuenta que, durante su peregrinación a Tierra Santa, se le apareció la Virgen María y le relató que, llegada la hora del nacimiento de su Hijo, se postró para orar “y así parió a su santo hijo, sin la menor muestra de dolor y abatimiento”²⁵.

El Concilio de Trento ratificó este tipo de representación apoyándose en las Revelaciones de Santa Brígida y en descripciones como la de Marcos Eugénicos, en las que se insiste en la Natividad como una adoración:

*“La Virgen, habiendo parido sin sufrimiento, no está en absoluto fatigada ni pálida; no siente necesidad de acostarse, sino que se sienta con solemnidad como una reina...”*²⁶.

En la versión siria se presenta el Nacimiento del Salvador como un verdadero y doloroso parto: María está acostada sobre un colchón, agotada y vuelve su cabeza hacia el Niño recién nacido, que una comadrona está

²⁴ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2001, p. 233.

²⁵ JAJCZAY, J., *La Navidad en el Arte...*, o.c., p. 7.

²⁶ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, t. I, vol. II, pp. 228-229.

bañando. De acuerdo con la interpretación que se hace en Occidente del tema de la Natividad, el jesuita Molanus exige la eliminación de las comadronas, puesto que María no había dado a luz con dolor²⁷.

En las iglesias de los monasterios cistercienses de Galicia, los retablos renacentistas y barrocos solían decorarse con motivos marianos en la calle central y escenas relativas a la vida de Jesús en los laterales²⁸. El episodio de la Natividad sigue la tradición occidental y los cánones del arte postridentino. En el monasterio de Montederramo se presenta el episodio del Nacimiento de Jesús en uno de los relieves que decoran el retablo mayor, relizado entre los años 1658 y 1664. Aunque la traza de este retablo es una de las últimas obras que se puede relacionar con Bernardo Cabrera, los relieves escultóricos son obra del artífice Mateo de Prado y de su taller²⁹. Este retablo, como el de Monfero, se encuentra desmontado, pero constaba de cuatro cuerpos entre los que se distribuían los nueve relieves conservados.

En el primero de ellos podemos observar la Adoración de los Pastores; en el interior de una composición arquitectónica -que alude al escenario del nacimiento: el establo- el Niño Jesús centra la escena, con María y José a cada uno de los lados y la presencia de los pastores que llegan para adorarle. Mateo de Prado sigue los modelos que décadas anteriores había creado Gregorio Fernández³⁰, especialmente en esta talla y en las relativas a la Asunción, Coronación y Lactación³¹.

El naturalismo de las texturas y la expresividad de los rostros serán característicos de estas figuras, concebidas con una energía contenida y dentro de un claro eje simétrico presidido por la figura del Niño; asimismo, el escalonamiento de planos en profundidad y la presencia de los elementos arquitectónicos que sirven de marco a la escena, nos están hablando de unos recursos expresivos que enmarcan el relieve dentro de los cánones de la estética barroca.

²⁷ *Ibidem*, p. 229; QUEDASA, L., *La Navidad en el arte. Pinturas de Iglesias y Museos de Andalucía*, Sevilla 1997, p. 85.

²⁸ FERNÁNDEZ GASALLA, L., "La autoría del retablo de Montederramo: Bernardo Cabrera y su hijo Juan de Cabrera, retablistas del escultor Mateo de Prado", *Brigantium*, 6 (1989-1990) 179.

²⁹ RODRÍGUEZ IGLESIAS, F., *Galicia Arte. El Barroco (I). La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII*. XIII, A Coruña 1993, p. 307.

³⁰ FERNÁNDEZ GASALLA, L., "La autoría del retablo de Montederramo...", o. c., p. 179.

³¹ MONTERROSO MONTERO, J.M., *Las artes figurativas...*, o. c., p. 398.

En la transición entre el manierismo y el barroco gallego se sitúa el retablo que decora el cenobio de Xunqueira de Espadañedo, ubicado al igual que Montederramo en la provincia de Orense. El retablo se construyó para presidir el presbiterio de la iglesia y su programa iconográfico responde a la espiritualidad cisterciense³². A pesar de no contar con la documentación precisa, Vila Jato atribuye la autoría del retablo a Juan Angés el Mozo, artista que había sido el introductor del manierismo “posjuniano” en la zona orensana. La influencia de Juan de Juni en la escultura gallega hace su aparición desde época muy temprana por la presencia de obras del propio artista en Galicia y por el estilo del escultor conocido como el “Maestro de Sobrado”, cuyas formas se identifican con las del maestro de origen francés y afincado en Valladolid³³.

Juan Angés el Mozo toma de Juni la expresividad del rostro y la maestría de las telas y de Gaspar Becerra, otro de los grandes escultores del manierismo castellano, la alternancia de líneas rectas y curvas en las estructuras arquitectónicas de los relieves³⁴. Las figuras recurren al esquema piramidal y al canon alargado típicos de la estética manierista³⁵.

Si bien el retablo de Xunqueira de Espadañedo responde a las tendencias artísticas de finales del siglo XVI con la influencia del arte de Juan Angés el Mozo, la Natividad del retablo de Montederramo nos ofrece una vuelta al realismo enraizado en lo popular, en lo cotidiano, así como una energía emocional y una fuerte expresividad concebidas para promover la devoción y la piedad en la sociedad barroca del siglo XVII.

IV. CONCLUSIONES

Como ya habíamos adelantado en la introducción, el episodio del Sueño de Navidad en el arte cisterciense no puede desvincularse del importante papel que María tuvo en la vida del santo de Claraval. El siglo XII, gracias a la orden de San Bernardo, puede llamarse el siglo del *culto a la Madre de Dios*; todas las iglesias cistercienses se pusieron bajo la advocación de Nuestra Señora³⁶.

³² SINGUL, F., *El monasterio de Santa María de Xunqueira de Espadañedo*. Asociación para o Desenvolvemento do Paí do Bibei-Ribeira Sacra do Sil, 2002, p. 67.

³³ VILA JATO, M.D., *La escultura del Renacimiento en Galicia: El Manierismo*, Santiago 1978, pp. 9- 13.

³⁴ SINGUL, F., *El monasterio de Santa María de Xunqueira...*, o.c., p. 71.

³⁵ MONTEROSO MONTERO, J.M., “La artes figurativas...”, o.c., p. 390.

³⁶ María gozó del apoyo y la defensa de la orden del Cister ya desde sus inicios; san Alberico, uno de sus fundadores había recibido de manos de María, según una piadosa

San Bernardo fue uno de los más fervientes difusores del culto de María, calificándose de “fiel capellán” o “caballero sirviente”³⁷. Para él María era la bendición de la humanidad, la antítesis de Eva y reparadora de la dignidad femenina: “Si el hombre cayó por una mujer, ya no se levanta sino por una mujer”; pero además María era el camino más fácil y seguro para llegar a Cristo y así lo expresa San Bernardo en el sermón IV de la fiesta de la Anunciación:

*“Ya habéis advertido, si no me engaño, que la Virgen es el camino real por donde viene el Salvador”*³⁸.

Por otra parte, el Cister tiene una profunda implantación en tierras gallegas desde fechas muy tempranas; primero en Sobrado dos Monxes y, progresivamente, a lo largo de toda la geografía galaica. Esta temprana difusión de los modelos monásticos cistercienses es el origen de un segundo renacimiento de la Orden a finales del siglo XV, coincidiendo con el nacimiento de la Congregación de Castilla; en ese momento tiene lugar la superación de las limitaciones medievales y se produce el inicio del florecimiento de los grandes complejos monásticos de Oseira, Xunqueira de Espadañedo, Armenteira, Sobrado dos Monxes, Meira, Monfero, Pantón u Oia.

Es este el motivo por el que en Galicia uno de los temas representados dentro de la iconografía mariana de la Edad Moderna es el Sueño de Navidad, un tema que permite abordar como una unidad el culto mariano en la Orden del Cister, la relación existente entre este culto y el relato biográfico de San Bernardo y, sobre todo, ver cómo un tema como el de la Navidad adquiere un significado nuevo a través de una formulación plástica diferente.

En este sentido, las escenas representadas en estos cenobios reflejan, por un lado, la importancia de este tema iconográfico en el arte gallego y, por otro, nos presenta el contenido del sueño como el inicio de la devoción profunda que San Bernardo sentirá en adelante por la Madre de Dios³⁹. Además, la presencia constante de María en todos los programas iconográficos de los monasterios gallegos responde al deseo del prelado, alentado por las disposiciones del

leyenda, la cogulla blanca, símbolo de pureza y virginidad. PALMERO RAMOS, R.: “Raíces de la devoción mariana en el Cister”, en el *III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal: Ourense. Oseira: LXXV Aniversario de la Restauración de Oseira y Año Santo Mariano*, Ourense 2005, p. 965.

³⁷ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona 1997, t. II, vol. III, p. 213.

³⁸ PALMERO RAMOS, R., “Raíces de la devoción mariana...”, o.c., p. 970.

³⁹ LIMIA GARDÓN, F.J., “Los relieves *ante portas*...”, o.c., p. 954.

Concilio de Trento, de restituir la dignidad del culto mariano tras el ataque que había sufrido por la reforma protestante⁴⁰.

Asimismo, estas imágenes responden a la *pietas* o religiosidad en la que se basaban los escritos de San Bernardo que estimulaban a una mayor piedad; pero se trata de una piedad “complexiva” que se convierte en el estímulo de la renovación interna para los miembros de la orden cisterciense⁴¹.

La piedad debe infundir suavidad a la “lectio” del monje “para que ésta pueda alimentar su espíritu pero mientras se lee y se rumia la lectio, la imagen percibida, o propuesta a la consideración del espíritu es capaz de golpear o herir de tal forma nuestra mente, que bien la impulsa hacia la práctica de las virtudes o la eleva a la contemplación de la divina bondad”⁴².



Vita et Miracula Divi Bernardi Clarevalensis Abbatis. Roma: Imprensis Marcelli Clodii: 1587. Edición preparada por Luis Esteban Marco, Valencia 1991.

⁴⁰ MONTERROSO MONTERO, J.M., “Las artes figurativas...”, o.c., p. 384.

⁴¹ *Vita et miracula divi Bernardi...*, o.c., p. 24.

⁴² *Ibidem*, p. 25.



Sueño de Navidad. Monasterio de Oseira (Ourense)



Sueño de Navidad. Monasterio de Monfero (A Coruña)

