



Os Capítulos da Irmandade

**Peregrinación
y conflicto social
en la Galicia
del siglo XV**

Os Capítulos da Irmandade

Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV

Catedral de Lugo, capilla del Pilar
Sala Municipal Uxío Novoneyra, Lugo
4 agosto-28 octubre, 2006



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE INNOVACIÓN
E INDUSTRIA
Dirección Xeral de Turismo
S.A. de Xestión do Plan Xacobeo



xacobeo

COLABORAN



16 In Finibus Terrae

Francisco Singul

Vida cotidiana y vivencia del más allá

El medio rural

- 30 *Galicia durante el siglo XV. Una sociedad en conflicto*

Francisco Javier Pérez Rodríguez

- 42 *La religiosidad popular gallega. La vivencia del más allá en la Galicia del siglo XV*

Domingo L. González Lopo

La vida urbana

- 56 *La ciudad de Lugo en el siglo XV*

José Luis Novo Cazón

- 64 *Notas sobre Ourense en el siglo XV*

Francisco Fariña Busto

- 74 *Artesanado, oficios y cofradías gremiales en las ciudades gallegas del siglo XV*

Xosé Armas Castro

- 88 *Apuntes sobre la vida cotidiana en la Galicia del siglo XV*

José Suárez Otero

La cultura propia

- 102 *Arquitectura religiosa y civil gallega durante el siglo XV*

Ramón Yzquierdo Perrín

- 116 *Imágenes de devoción en la Galicia del siglo XV*

Alicia P. Suárez Ferrín

- 128 *La imagen como sujeto-agente de la memoria*

Manuel Núñez Rodríguez

- 138 *La vida cultural gallega en el otoño de la Edad Media. Lengua y literatura en el siglo XV*
Mariña Arbor Aldea

- 152 *La conformación de una moda burguesa en la Galicia bajomedieval según la escultura funeraria*

Alfredo Erias Martínez

Encrucijada en el Atlántico

El comercio

- 170 *El cambio de rumbo del comercio marítimo en la Baja Edad Media*

Elisa Ferreira Priegue

- 180 *El comercio de la cerámica valenciana en las rutas del Atlántico Norte*

Jaume Coll Conesa

- 200 *Cerámicas de lujo en la Galicia del siglo XV*

Vicente Caramés Moreira, M^a Luisa Castro Lorenzo y José Suárez Otero

El arte que llega

- 214 *La recepción de obra de arte extranjero en la Galicia del siglo XV*

Ángela Franco

La gloria del señorío

La Iglesia de Santiago

- 234 *Los arzobispos y el señorío de Santiago en el siglo XV*

Marta González Vázquez

- 250 *Escultura funeraria episcopal*

Marta Cendón Fernández

- 262 *La fortaleza del señor de la tierra de Santiago*
José Suárez Otero

Imágenes de devoción en la Galicia del siglo XV

Alicia P. Suárez Ferrín

"A pintura de Flandres satisfará, senhora,
geralmente, a qualquer devoto,
mais que nenhuma de Itália,
que lhe nunca fará chorar uma só lágrima,
e a de Flandres muitas;
isto não pelo vigor e bondade daquela pintura,
mas pela bondade daquele tal devoto"



Con estas palabras recogía Francisco de Holanda, en el primer diálogo de su *Da pintura antiga* (1548)¹, una conocida máxima de Miguel Ángel que sin duda alguna ponía de relieve que la función primordial de las imágenes de ascendencia flamenca que a lo largo del siglo XV habían invadido el continente de norte a sur, y que todavía permanecerían en plena vigencia, en ámbito religioso, durante buena parte del XVI, era la de conmover al fiel para excitar así un sentimiento de devoción que había comenzado a ser buscado con ahínco a partir del nacimiento y vertiginoso arraigo de las órdenes mendicantes en la vida cotidiana de las villas y aldeas de toda Europa, y también de Galicia².

Un siglo y medio antes de que el pintor lisboeta, formado en Roma, escribiera su tratado, Jean Charlier de Gerson († 1429) señalaba que "Dios no es lo que nuestros ojos corporales ven, sino lo que ven los ojos de nuestro corazón"³. Pues bien, una miniatura a toda página en el folio 43v^o del lujoso Libro de Horas de la duquesa María de Borgoña, elaborado hacia 1480, presenta en primer plano una serie de objetos reales –un rosario, un cojín, y el propio Libro de Horas– que la propietaria, ausente, emplea habitualmente para meditar sobre la Pasión, representada con gran realismo en un altar a modo de ventana, ventana que la propia María ha traspasado para participar ella misma en los episodios finales de la vida del Redentor⁴. Y es que un rasgo fundamental de la espiritualidad de la última Edad Media lo constituye el desarrollo de un deseo del fiel modélico por identificarse con la Vida y Pasión de Jesucristo, escudriñando hasta el más mínimo detalle de los episodios sagrados; no en vano, tanto la liturgia y la teología como la literatura y el arte manifestaban al mismo tiempo –y trataban de despertar en él– una creciente fascinación por la humanidad de Cristo⁵. Este fenómeno fue el corolario de un proceso que, aunque puede rastrearse con anterioridad⁶, se convierte en normativo de la mano de las órdenes mendicantes a partir del siglo XIII⁷, con la aportación, desde fines del XIV, de los místicos germanos y de la *devotio moderna* de los Países Bajos, cuyo auténtico promotor fue Geert Groote († 1384), y su mayor divulgador, Tomás de Kempis († 1471), con su *De Imitatione Christi*⁸.

El correlato visual de dicho proceso se refleja en la enorme popularidad que fueron adquiriendo las denominadas "imágenes de devoción" o *Andachtbilder*; un término, el germano, en cierta manera lícito ya que, aunque no se rastrea más allá del XVIII, fue la propia historiografía alemana la que por vez primera se planteó el origen, significado y uso de tales imágenes⁹. Estas representaciones, que hoy etiquetamos como "obras de arte", eran concebidas como herramientas que permitían sentir más allá de lo visible, contemplar a Dios con los ojos del corazón –según la afortunada expresión del cancelario Gerson–, merced a la bondad del propio devoto –añadiría Miguel Ángel–. Hay que entenderlas, pues, como objetos pertenecientes a la categoría que Hans Belting clasifica como "imágenes antes de la era del arte"¹⁰. Ello explicaría la devoción y el mimo mostrado ante obras que, para nuestros cánones, presentan una factura rudimentaria, como ocurre con el retablo pétreo encastrado en el lienzo oriental de la capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia, en Monterrei¹¹, al cual se le podrían aplicar los versos que Suger dedicó a las puertas de la antigua abacial de Saint-Denis: "Aurum nec sumptus, operis mirare laborem", pues –como ha sido propuesto recientemente– en dicha sentencia el término *labor* no se refiere al trabajo material del artifice sino a las fatigas de Cristo representadas allí¹²; del mismo modo, al devoto que meditara acerca de la Pasión de Cristo frente a la obra ourensana le concerniría más el tema que las consideraciones estéticas. Podríamos imaginarlo, pues, siguiendo las "instrucciones" de ciertas obras como el *Zardino de Oration*, que aconsejaba al fiel pasar lentamente de un episodio al siguiente, meditar sobre cada uno de ellos y detenerse ante cada fase del suceso, "y cuando un sentimiento de devoción te colme, no continúes mientras ese dulce y piadoso sentimiento dure"¹³.

Tras esta breve aproximación al mundo de la devoción bajomedieval¹⁴, abordaré básicamente tres temas que se localizan tanto en la escultura como en la pintura mural del siglo XV gallego, y que gozaron de una especial popularidad por su contenido iconográfico "simple" –otros temas con un contenido teológico más complejo estaban reservados a los miembros del clero regular¹⁵–; se trata de la Misa de san Gregorio, el Llanto sobre Cristo muerto y la imagen de santa Ana, con la Virgen y el Niño. De ellos, y de otros temas estrechamente vinculados a ellos, conservamos ejemplares notables en el panorama artístico de la región.

La Misa de san Gregorio

El desarrollo de esta iconografía es tardío; la leyenda que dio origen a la misma data de los últimos años del siglo XIV, y su representación cobró auge a lo largo del XV¹⁶. Durante una misa oficiada por el papa Gregorio, uno de los presentes dudó acerca de la veracidad de la transubstanciación, y en ese momento una milagrosa visión del Varón de Dolores, aparecida sobre el altar, disipó su recelo.

Aunque se ha señalado que más de setecientos años separan la época en la que vivió Gregorio de la primera formulación tangible de esta escena, algunos creen que debió de tener alguna apoyatura en leyendas anteriores vinculadas a este papa. Es el caso de Manuel Trens y de Marianne Lorenz, quien sitúa su origen en la época carolingia y para ello rescata una historia según la cual una mujer, que se rela del papa mientras éste consagraba una sagrada forma elaborada por ella misma, hubo de rendirse ante la evidencia





cuando de la hostia surgió un dedo del Señor¹⁷. Sin embargo, Caroline W. Bynum pone en duda que esta leyenda haya tenido algo que ver con la aparición de la iconografía que aquí se aborda, ya que –según expone– no se representa en la escena a ninguna mujer, excepto a alguna santa ocasional¹⁸.

Según esta historiadora, especialista en religiosidad medieval occidental, aunque muchos son los ejemplares de la Misa de san Gregorio ejecutados sobre una gran variedad de soportes visuales –desde pinturas murales hasta relieves, pasando por tablas y grabados–, tres elementos son comunes a todos ellos: hace su aparición la figura del Varón de Dolores sobre el altar, en la mayor parte de las ocasiones sangrando y flanqueado por las *arma Christi*; aunque no siempre se está celebrando la santa misa, sí se representa en el lugar a un eclesiástico; y, en todos los casos, el verdadero tema es la presencia de lo invisible¹⁹.

Aunque es una cuestión controvertida y actualmente en revisión por parte de algunos investigadores, parece que una de las razones del gran éxito de esta iconografía a lo largo de los siglos XV y XVI radicó en su defensa del dogma de la transubstanciación, junto con un creciente deseo de los asistentes a la misa por participar visualmente en el rito de la consagración de la hostia, convirtiéndose en una auténtica *Augenkommunion*²⁰. En este sentido se pueden entender los ejemplares gallegos de pintura mural conservados en Santo Antoñño de Toques y San Martiño de Curvián, estratégicamente localizados en el lienzo de pared adyacente al arco triunfal, con la clara voluntad de establecer un paralelismo entre el oficiante real y la imagen atemporal de la Misa de san Gregorio, estrategia que en Vilar de Donas llega a su máxima expresión al haberse representado en el registro inferior del

Cristo Varón de Dolores, con los instrumentos de la Pasión, en el registro inferior del hemiciclo del ábside principal. Pintura mural al fresco, *in situ*. Iglesia de San Salvador de Vilar de Donas, Palas de Rei (Lugo)





muro del hemiciclo del ábside al Varón de Dolores surgiendo del sepulcro y mostrando sus llagas frente al altar donde el sacerdote, nuevo Gregorio, revive cotidianamente el impactante milagro²¹. Los cortinajes en *trompe-l'oeil* abundan en la idea de *apparitio*, implícita en la Misa de san Gregorio, y entroncan con una tradición litúrgica según la cual el retablo, oculto tras unas cortinas, era desvelado en el momento de la consagración; pudiendo aludir también a ciertas representaciones de dramas sacros²².

Perteneciente a una capilla funeraria privada era, sin embargo, el retablo pétreo custodiado hoy en el mismo ábside principal de la iglesia de San Salvador de Vilar de Donas²³. Como ha demostrado en su estudio de reconstrucción el profesor Vázquez Castro, este retablo estuvo originariamente ubicado bajo el baldaquino que, con bastantes modificaciones, todavía se conserva hoy en el brazo norte del transepto, y ambos formaban parte del enterramiento del noble don Álvaro Piñeiro. Datado por algunos a comienzos del XVI, Julio Vázquez adelanta su cronología a los años setenta del XV. No en vano, en una visita pastoral de 1494, indudable fecha *ante quem*, se describe la pieza: "Dicho altar es labrado de piedra blanca de canterya en que esta en el la estorya de los martyrys y San Gregorio y en otro cabo la ymagen de la Piedad, asy labrada de canterya; y en medio destas dos estoryas el sagrario"²⁴.

Algunas escenas de la Misa de san Gregorio ofrecen una particularidad: a un lado de la escena pueden aparecer tumbas de las que surgen los muertos, a quienes ha salpicado la

La Misa de san Gregorio y el Llanto sobre Cristo muerto; en el centro, el cáliz y, al fondo de ambas *historiae*, los instrumentos de la Pasión. Retablo pétreo procedente de la capilla funeraria de don Álvaro Piñeiro. Iglesia de San Salvador de Vilar de Donas, Palas de Rei (Lugo)





sangre salvífica del Varón de Dolores²⁵, o bien se asiste a la liberación de las almas que penan en el Purgatorio²⁶, y es que la función de esta *Andachtbild* adquirió rápidamente una dimensión soteriológica. Muchas de estas imágenes se acompañaban de indulgencias que acortarían las penas de quienes debían pasar por el duro trámite del Purgatorio –en los propios escritos del papa Gregorio se aludía ya a la celebración eucarística como el sufragio más eficaz para ayudar a las almas de los difuntos–²⁷. De este modo, pues, don Álvaro encomendaba, mediante este retablo, una pronta salvación de su alma a la renovación diaria del sacrificio de Cristo en la misa.

El Llanto sobre Cristo muerto

Pero el retablo de Vilar de Donas, tal y como se detallaba en la visita pastoral de 1494, presenta otra escena: la *ymagen de la Piedad* o, según la terminología iconográfica actual, el Llanto sobre Cristo muerto. Se conocen otros casos en los que la Misa de san Gregorio se asocia con algún episodio de la Vida y Pasión de Cristo²⁸, lo cual cobra sentido al recordar que el propio Rabí afirmaba, en Juan VI, que Él es el pan que ha venido del Cielo. Gregorio, por su parte, había señalado que Belén estaba predestinada para el Nacimiento del Niño ya que su topónimo significaba "domus panis"²⁹.

Aunque el llanto no aparece desarrollado en toda su extensión en los evangelios canónicos, en ellos sí hay menciones a sus personajes secundarios –las Marías, José de Arimatea, Nicodemo– y al duelo por Jesús³⁰. El origen del tema se rastrea en Bizancio, en donde la ceremonia de la unción poseía gran importancia, pero su auge en Occidente no se produce hasta los siglos XV y XVI³¹.

La Quinta Angustia, con san Agustín y santo Domingo (?), y dos donantes. Retablo pétreo procedente de una capilla de la antigua iglesia conventual de San Domingos de Pontevedra. Custodiada entre las ruinas de San Domingos por el Museo de Pontevedra

El Llanto sobre Cristo muerto, con la *arma Christi* al fondo, y el prior don Vasco en primer plano. Pintura mural al fresco, *in situ*. Capilla mayor de San Vicente de Pombeiro, Pantón (Lugo)



IN CRUCE



don d'asco por de pobeyro Era dñy m. ccc. lxxi



El Calvario, con la Lanzada del centurión. Pintura mural al fresco, *in situ*. Clastra Nova de la catedral de Ourense

Santa Ana con la Virgen y el Niño, y un donante. Pintura mural al fresco, *in situ*. Cara septentrional del primer pilar del lado del Evangelio. Iglesia de San Vicente de Pombeiro, Pantón (Lugo)

A diferencia de lo que entendemos por Piedad, en la que sólo la Virgen llora la muerte de su Hijo (*imago*), la Lamentación o Llanto sobre Cristo muerto suele adquirir un aspecto coral mediante la adición de personajes (*historia*)³², como es el caso de la pieza de Vilar de Donas o –siguiendo con ejemplos escultóricos– el retablo de la Quinta Angustia de San Domingos de Pontevedra, obra prolijamente analizada por Carmen Manso³³. En esta pieza, fechada hacia 1480, acompañan a la Virgen, con el Hijo muerto sobre sus rodillas, José de Arimatea y Nicodemo. Dos figuras representadas en los extremos otorgan al conjunto un carácter singular: san Agustín, con una maqueta de la ciudad de Hipona en llamas, y un santo dominico –el propio santo Domingo de Guzmán o san Vicente Ferrer–. En el ángulo inferior derecho, a

pequeña escala, dos donantes femeninas. También en pintura mural se localizan ejemplos de gran calidad técnica y compositiva, como es el caso del Llanto sobre Cristo muerto figurado en el muro norte del tramo recto del ábside de San Vicente de Pombeiro, datado por inscripción en 1462³⁴. En el ángulo inferior izquierdo de dicha escena, de nuevo a pequeña escala y en un plano anterior, más cercano al espectador, aparece representado igualmente el donante que intervino en la promoción de la obra, el prior don Vasco; éste expone en una filacteria ondulante su mensaje en letra gótica minúscula caligráfica de un modo que resulta muy familiar, si se tiene en mente la figurilla suplicante del arzobispo don Lope de Mendoza en la peana de la valiosa Virgen del Perdón, de alabastro policromado, que presidía la capilla por él fundada en la catedral de Santiago durante el segundo cuarto del siglo XV³⁵.

El emparejamiento de la misa y el llanto en el retablo de Vilar de Donas es fácil de comprender si se tiene en cuenta que esta última *Andachtsbild* era asimismo entendida como un tema de marcado acento eucarístico³⁶; no en vano, ambas escenas se vinculan por medio de un enorme cáliz situado en el centro, sobre el cual en tiempos existió un sagrario. Eucarística también, icono escénico, y emparentada temáticamente con las dos escenas del retablo pétreo referido, es la soberbia escena pictórica del Calvario, con el motivo de la Lanzada del centurión, que alberga la *Clastra Nova* de la catedral de Ourense; en ella no sólo se ensalza el poder taumático y salvífico de la sangre del Redentor, sino que se ha llegado a incluir en el conjunto, como referencia directa a la misa, la figura grave de un ángel que, por su indumentaria oscura y su actitud solemne al elevar el cáliz, se asemeja a la de un clérigo oficiante en el momento de la transustanciación³⁷. La disposición, junto a esta escena, del *trigramma* simple de Cristo –en letra gótica minúscula florida– abunda en esta





relación, habida cuenta de que tal emblema apareció milagrosamente escrito con sangre sobre la hostia consagrada durante una misa celebrada por el papa León IX³⁸. Como han señalado Elizabeth C. Parker y Charles T. Little, a medida que la misa se fue entendiendo como una reiteración cotidiana de la Pasión y Sacrificio del Redentor, las imágenes del Crucificado tendieron progresivamente a hacer cada vez más hincapié en su humanidad, en su sufrimiento³⁹; y así, tanto en los llantos referidos en pintura y escultura, como en el Calvario de Ourense, la *Passio* del Redentor y la *compassio* del fiel-espectador, metabolizada esta última a través de la figura doliente de María, se buscan y alimentan mutuamente⁴⁰.

De la gran importancia que adquirió la *historia* del Llanto sobre Cristo muerto es testimonio indiscutible su frecuente aparición en muchos de los baldaquinos, algunos desmembrados, que se conservan en nuestra región⁴¹; la Piedad, por su parte, es más frecuente en los *cruceiros* que, ya ajenos a la cronología medieval, fueron erigidos por toda Galicia.



Santa Ana con la Virgen y el Niño

Como tantos otros temas de la iconografía religiosa tardomedieval, la figura de santa Ana, madre de la Virgen, no aparece registrada en texto canónico alguno; son, en primera instancia, los evangelios apócrifos –el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de la Natividad de María* y el *Evangelio del Pseudomateo*⁴²–, y, después, la *Leyenda Dorada*, los escritos responsables de su creciente popularidad desde el siglo XIV en adelante. Entre ellos, el *Protoevangelio de Santiago* refiere la conocida historia del matrimonio estéril de los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana. Rechazado del templo por no tener descendencia, Joaquín se retira a las montañas. Por su parte, Ana suplica a Yahvé que los libre de tal desgracia, y es recompensada con una visión angélica que le anuncia que será madre.

Si bien en Bizancio el culto a santa Ana conoció un temprano desarrollo –hasta el punto de que el emperador Justiniano mandó construir una iglesia en su honor–, en Occidente hubo que esperar a la redacción de la mencionada *Legenda Aurea* para que diera comienzo su auge, aunque no es hasta bien avanzado el siglo XV cuando empiezan a circular de manera masiva sus imágenes, que llegaron incluso a grabarse en campanas y lámparas domésticas. Sin embargo, no es fácil encontrar representaciones de santa Ana en las que ésta aparezca sola; se la suele figurar en su calidad de madre de la Virgen y abuela del Niño Jesús⁴³.

En Galicia se conservan varios ejemplares que cumplen esta premisa de mostrar de modo explícito la genealogía femenina de Cristo, como la imagen conservada en pintura mural sobre una de las caras de un pilar cuadrangular de la antigua iglesia monasterial de San Vicente de Pombeiro, precisamente situada en la cara opuesta a la de una Trinidad configurada como Trono de Gracia, su genealogía divina, pintada en la misma época y por la misma mano⁴⁴. Se trata de una santa Ana Triple. La composición muestra a la santa sosteniendo en su regazo a las figuras miniaturizadas –un rasgo muy habitual en suelo germano– de la Virgen y el Niño. Jesús recibe una poma que le entrega su abuela, y que podría interpretarse como una metáfora del propio Cristo si se toma en consideración un texto anónimo franciscano: "De ella vendrá una flor que es una Virgen plena de gracia llamada María, quien durante toda la eternidad permanecerá inmaculada. De esta flor, que es la Virgen María, el más dulce fruto, el Hijo de Dios y el Redentor de la Humanidad vendrá a la luz del día y se dejará ver"⁴⁵. Santa Ana, según la iconografía al uso, aparece caracterizada como una mujer madura, con la cabeza discretamente cubierta por una toca.

En escultura cabe destacar piezas como la hermosa santa Ana Triple conservada en el convento monfortino de San Vicente do Pino, con una peana recorrida por una arquería que alberga profetas⁴⁶, pero el ejemplar más sobresaliente es el grupo que en su momento perteneció a la desaparecida capilla funeraria del arzobispo don Lope de Mendoza⁴⁷. Labrado en piedra caliza y magníficamente policromado, el grupo presenta a una santa Ana ensimismada que protege dulcemente, con ambas manos, a su sagrada descendencia. Madre e hija están sumidas en una profunda melancolía porque presienten la futura Pasión del Niño, simbolizada en el pajarillo inerte que Jesús sostiene entre sus manos⁴⁸.

Se ha discutido acerca del significado de esta triple agrupación, considerándose que esta "Trinidad femenina" podría aludir a la Inmaculada Concepción de María⁴⁹. De hecho, se conserva una imagen del XV con la siguiente oración inscrita: "Ave gratia plena: Dominus tecum: tua gratia sit mecum; benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna, mater tua, ex qua sine macula et sine peccato processisti, virgo Maria, ex te autem natus est Jesus Christus, filius Dei vivi. Amen"⁵⁰. Las recientes aportaciones de Virginia Nixon muestran, sin embargo, que el tema es más complejo de lo que a primera vista podría parecer, y lo vincula con ciertas estrategias para el control del matrimonio y la sexualidad, con la promoción de su figura como intercesora y con la necesidad imperiosa por parte de muchas congregaciones religiosas de conseguir financiación mediante donaciones⁵¹.

También se localiza en Galicia alguna imagen de santa Ana absorta en la labor de educar a su Hija, grupo que se conoce como santa Ana enseñando a leer a la Virgen, una iconografía de posible origen inglés que se ve reflejada en la bella escultura que hoy preside un retablo plateresco de una capilla de la girola de la catedral de Mondoñedo⁵².

En resumidas cuentas, aunque se han abordado en este trabajo tan sólo unas pocas obras seleccionadas por su iconografía de tipo devocional, se hace notar a través de ellas que Galicia fue tierra pródiga en ejemplos visuales de la derivación, durante los últimos tiempos de la Edad Media, hacia una vivencia religiosa más empática por medio de la cual se buscaba que el fiel terminara por identificarse emocionalmente con el mundo de lo divino.⁵³

Santa Ana con la Virgen y el Niño, piedra caliza policromada. Procedente de la desaparecida capilla funeraria de don Lope de Mendoza en la catedral de Santiago. Museo de la Catedral, Santiago de Compostela



NOTAS

- 1 HOLANDA, F. de, *Diálogos de forma. Da pintura antiga* (prefacio y notas de M. Mendes), Lisboa, 1955, p. 5-30, en especial p. 18-19 para la cita.
- 2 Para una aproximación a la influencia que ejercieron la espiritualidad y la praxis de las órdenes mendicantes en el arte religioso gallego de la baja Edad Media, acúdase a AMEIJERAS, R., "Espiritualidad mendicante y arte gótico", *Semata*, 7-8 (1996), p. 333-353.
- 3 Citado a través de BYNUM, C.W., "Seeing and seeing beyond. The Mass of St. Gregory in the fifteenth century", en HAMBURGER, J.H., BOUCHÉ, A-M. (eds.), *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, New Jersey, 2006, p. 208-240, en especial p. 214.
- 4 Cfr. SMITH, J.C., *The northern Renaissance*, Londres-Nueva York, 2004, p. 120 y ss; y LENTES, T., "As far as the eye can see... Rituals of gazing in the late Middle Ages", en HAMBURGER, J.H., BOUCHÉ, A-M. (eds.), *The mind's eye...*, op. cit., p. 360-373, en especial p. 367-369.
- 5 Cfr. ROSS, E.M., *The grief of God. Images of the suffering Jesus in late medieval England*, Oxford, 1997, *passim*; y HEINLEN, M., "An early image of a Mass of St. Gregory and devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey", *Gesta*, 37 (1998), p. 55-62, en especial p. 59.
- 6 James H. Marrow sitúa entre los precedentes embrionarios de esta nueva sensibilidad al monje Goscellin, quien ya en el siglo XI recomendaba meditar acerca de los sufrimientos de Cristo durante las horas canónicas. Cfr. MARROW, J.H., *Passion iconography in northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study in the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk, 1979, p. 9.
- 7 Téngase presente a este respecto, por ejemplo, el *De Triplici Via* de San Buenaventura (†1274), o su *Itinerarium Mentis in Deum*.
- 8 Sobre Geert Groote y la devotio moderna véase una aproximación en STOLS, E., THOMAS, W., "Flandes en la primera apertura al mundo, 1450-1550", en GALANTE GÓMEZ, F.J., GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dirs.), *Stella peregrinantium: la Virgen de Prima y su tiempo*, Santiago de Compostela, 2004, p. 69-108, en especial p. 104 y ss., con bibliografía.
- 9 Ya Goethe, en la escena 18 del acto I de su *Fausto*, calificó la figura de una *Mater dolorosa* como "Andachtsbild", Para el concepto de "imagen de devoción", véase el trabajo ya clásico de PANOFSKY, E., "Imago Pietatis", en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308.
- 10 Cfr. BEITING, H., *Likeness and presence: A history of the image before the era of art*, Chicago, 1994 (1ª ed. alemana, Múnich, 1990), *passim*.
- 11 Descripción de este retablo, datado a mediados del XV, en TABOADA CHIVITE, J., *Guía de Monterrey*, Vigo, 1983, p. 71-75; MANSO PORTO, C., "Relieves y retablos. Imaginería", en YZQUIERDO FERRIN, R., MANSO PORTO, C., *Arte Medieval II, Galicia-Arte*, t. XI, A Coruña, 1993, p. 415-455, en especial p. 417-418; y SENRA GABRIEL y GALÁN, J.L., *Monterrei: historia, arte, colección visible*, Santiago de Compostela, 2001, p. 44-52. Existen también en Galicia extensos ciclos pictóricos murales de la Pasión, de la misma centuria, constituidos por numerosas escenas compartimentadas en sentido vertical y horizontal, como el que se desarrolla a lo largo del muro norte de la nave de Santa María de Mañón o el de San Vicente de Pinol, ejecutados ambos por la misma mano o taller.
- 12 Cfr. HAMBURGER, J.H., "The medieval work of art: Where in the 'work'? Where in the 'art'?", en HAMBURGER, J.H., BOUCHÉ, A-M. (eds.), *The mind's eye...*, op. cit., p. 374-412, en especial p. 374.
- 13 Cfr. BEITING, H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bolonia, 1986 (1ª ed. alemana, Berlín, 1981), p. 55.
- 14 Para un acercamiento a la devoción bajomedieval en Galicia y su reflejo en la imaginería sacra, véase el estudio –centrado en el área mindoniense– de SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesial de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), p. 375-409.
- 15 Cfr. TRIPPS, J., "Les images et la dévotion privée", en DUPUEUX, C., JEZLER, P., y WIRTH, J., (dirs.), *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale*, Paris, 2001, p. 38-45, en especial p. 38.
- 16 Será a partir del Concilio de Trento cuando se comience a criticar la oportunidad de la representación de la Misa de san Gregorio desde las esferas oficiales de la Iglesia. Cfr. VÁZQUEZ CASTRO, J., "La capilla de los Piñeiro en el priorato santiaguista de San Salvador de Vilar de Donas", *Compostellanum*, 36 (1991), p. 427-466, en especial p. 438; y BYNUM, C.W., "Seeing and seeing...", op. cit., p. 239, nota 85.
- 17 Cfr. TRENS, M. *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 135-136. Cfr. LORENZ, M., *Die Gregoriusmesse, Entstehung und Ikonographie*, Innsbruck, 1956, p. 12 y ss. (citada por WESTFELING, U. [coord.], *Die Messe Gregors...*, op. cit., p. 16). La ilustración más antigua conservada de este episodio se halla en una miniatura alemana de finales del siglo XII [reprod. en HEINLEN, M., "An early image...", op. cit., fig. 2].
- 18 Cfr. BYNUM, C.W., "Seeing and seeing...", op. cit., p. 209.
- 19 *Ibidem*, p. 215 y ss.
- 20 Cfr. CAMILLE, M., "The Gregorian definition revisited: writing and the medieval image", *Cahiers du Léopard d'Or*, 5 (1996), p. 89-107, en especial p. 97; y MCNAMEE, M.B., *Vested angels. Eucharistic allusions in early Netherlandish painting*, Leuven, 1998, p. 11.
- 21 Para una aproximación a los exquisitos murales de Vilar de Donas, acúdase especialmente a VÁZQUEZ SAGO, F., "Iglesia parroquial de Santiago de Villar de Donas", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, III, 27-28 (1948), p. 165-173; CHAMOSO LAMAS, M., PONS SOBOLLA, E., "Las pinturas murales de Villar de Donas (Lugo)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVI, 49 (1961), p. 176-182; SICART GIMÉNEZ, Á., "Consideraciones en torno a las pinturas murales del monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)", en *Monacato galego. Sexquimilenario de San Bieito*, Ourense, 1986, p. 179-190; y GARCÍA IGLESIAS, J.M., *Pinturas murais de Galicia*, Santiago de Compostela, 1989, ficha VIII-14. Considero, sin ningún género de dudas, que el taller que trabajó en Vilar de Donas hacia 1434 ejecutó también las pinturas murales más antiguas de Toques, entre las que se cuenta la magnífica Misa de san Gregorio arriba aludida, estrechamente vinculada al Varón de Dolores referido; la cronología que se ha venido atribuyendo a las mismas ha de ser, pues, drásticamente rejuvenecida en casi un siglo. Cfr. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI. Una vista panorámica", *Anuario Brigantino*, 28 (2005) (en prensa).
- 22 Un interesante estudio sobre la relación entre el drama sacro y la iconografía en el arte medieval peninsular lo constituye la tesis doctoral de Julio I. González Montañés, leída y defendida en el año 2002 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Madrid, 2002 [tesis doctoral inédita]).
- 23 Para este retablo pétreo, consúltase VÁZQUEZ SAGO, F., "Iglesia parroquial de Santiago...", op. cit., p. 171; VALLE PÉREZ, J.C., "Retablo. Iglesia de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)", en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 250; y especialmente, VÁZQUEZ CASTRO, J., "La capilla de los Piñeiro...", op. cit., p. 436-441, 446-447.
- 24 Documento completo de la visita pastoral de 1494 en NOVO CAZÓN, J.L., *El priorato santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media (1194-1500)*, A Coruña, 1986, p. 504-517 (p. 506 para la cita). Corroboran la datación de este retablo pétreo en torno al último cuarto del siglo XV ciertos detalles, como lo flamenco de los paños acartonados, la indumentaria y tocados de algunos personajes secundarios, y las bolas "estilo Reyes Católicos" que decoran la moldura cóncava que delimita el retablo por su margen superior, similares a las que recorren, en pintura mural, el margen inferior del Juicio Final de San Vicente de Pombelo o la línea de impostas de las bóvedas del ábside de San Lourenzo de Piñón.

- 25 Véase BYNUM, C.W., "Seeing and seeing...", *op. cit.*, p. 213, fig. 3.
- 26 Véase WESTFELING, U. (coord.), *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*, Colonia, 1982, figs. 5, 7 y 10.
- 27 Cfr. VAZQUEZ CASTRO, J., "La capilla de los Piñeiros...", *op. cit.*, p. 438-439; WALKER, R., "The wall paintings in the Panteón de los Reyes at León. A cycle of intercession", *The Art Bulletin*, LXXXII (2000), p. 200-225; y BYNUM, C.W., "Seeing and seeing...", *op. cit.*, p. 216.
- 28 En un epitafio alemán se combina con la Natividad (cfr. BYNUM, C.W., "Seeing and seeing...", *op. cit.*, nota 52), y en un rosario realizado en los Países Bajos hacia 1500 se vincula expresamente con la Crucifixión de Cristo en el preciso instante en que recibe la lanzada de Longinos (cfr. SMITH, J.C., *The northern...*, *op. cit.*, fig. 71).
- 29 Cfr. NUGEN, U., "The Epiphany and the Eucharist: on the interpretation of eucharistic motifs in mediaeval Epiphany scenes", *The Art Bulletin*, XLIX (1967), p. 311-316; y LANE, B.G., "Ecce Panis Angelorum: The manger as altar in Hugo's Berlin Nativity", *The Art Bulletin*, LVII (1975), p. 476-486.
- 30 M^o, XXVII, 56-61; M^o, XV, 40-47; L^o, XXIII, 50-55; J^o, XIX, 39.
- 31 Según Gertrud Schiller, un Descendimiento en pintura mural en la iglesia francesa de Tavant, de mediados del siglo XII, sugirió el desarrollo de la nueva iconografía en Occidente. Cfr. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art. II. The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972 (1^a ed. alemana, Gütherlosh, 1968), p. 174-179.
- 32 "Image d'adoration qui peut retourner dans le cycle narratif par addition de personnages comme elle en sort par l'exclusion de ces personnages" (WIRTH, J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe - XVe siècle)*, París, 1989, p. 258).
- 33 Para este retablo, véase esp. MANSO PORTO, C., *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, A Coruña, 1993, vol. II, p. 501-503.
- 34 Sobre los murales de Pombeiro véase GARCÍA IGLESIAS, J.M., *Pinturas murales...*, *op. cit.*, ficha XI-33; YZQUIERDO PERRÍN, R., "La iglesia del antiguo monasterio de San Vicente de Pombeiro", *Abrente*, 31 (1999), p. 39-79, en especial p. 50-53; y SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "Las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro (Lugo)", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 10 (2001-2002), p. 49-102 (p. 52-53, 62, 73-75 para el magnífico Llanto sobre Cristo muerto).
- 35 Sobre la desaparecida capilla funeraria de don Lope de Mendoza, véase la reciente reconstrucción conjetural, basada en nuevos testimonios documentales, de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., "La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza: nuevos datos sobre sus retablos, los sepulcros, su coro alto y la sacristía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LII (2005), p. 347-385, con notas y bibliografía. Para la Virgen del Perdón, véase especialmente CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M., "El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza († 1445) y sus empresas artísticas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI (1960), p. 17-68, en especial p. 39-40; YZQUIERDO PERRÍN, R., "Virgen del Perdón", en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 212; y MANSO PORTO, C., *Arte gótico...*, *op. cit.*, p. 441, con bibliografía.
- 36 "The central focus on Christ's bleeding body directs the worshipper's eyes to the visual parallel of the consecrated host" (LANE, B.G., *The altar and the altarpiece. Sacramental themes in Early Netherlandish Painting*, Nueva York, 1984, p. 95).
- 37 Sobre los murales de la Claustro Nova, véase en especial FERNÁNDEZ ALONSO, B., "Pinturas murales descubiertas en la catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, IV, 85 (1912), p. 177-183; GARCÍA IGLESIAS, J.M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela, 1979, p. 21; y SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "Las pinturas murales de la Claustro Nova. Pasión y Redención", en *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*, Ourense, 2005, p. 141-157, con fotos y bibliografía (p. 150-151 para el Calvario).
- 38 Cfr. HEIBLEN, M., "An early image...", *op. cit.*, p. 59.
- 39 Cfr. PARKER, E.C., LITTLE, C.T., *The Glasters Cross: its art and meaning*, Londres, 1994, p. 143-148.
- 40 Roland Recht señala que en aquella época, especialmente, "la déploration mariale doit susciter l'imitatio pietatis" (RECHT, R., *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales (XIIe - XVe siècle)*, París, 1999, p. 277).
- 41 Sobre los baldaquinos gallegos, acádase al clásico de FILGUEIRA VAZQUEIRO, J., RAMÓN y FERNÁNDEZ-OXEIA, J., *Baldaqinos gallegos*, A Coruña, 1987 (para los que muestran esta temática, véanse concretamente las páginas 59-61, 64-65, 73, 75, 78, 82-83 y 85).
- 42 Para un acercamiento a estos textos, acádase a SANTOS OTERO, A. de (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1984, p. 120-252.
- 43 La imagen más antigua de santa Ana de la que se tiene noticia en Occidente, la de Santa María la Antigua de Roma (datada hacia 650), la figura sosteniendo a su Hija. En España existen ejemplos en los que la santa incluso acompaña a la Sagrada Familia en su Huida a Egipto, detalle que John Williams considera inusual (WILLIAMS, J.W., "Leon. The iconography of the capital", en BISSON, T.N. (ed.), *Cultures of power. Lordship, status, and process in Twelfth-Century Europe*, Filadelfia, 1995, p. 231-258, en especial p. 253). Más elaboradas -y problemáticas a nivel dogmático- son las llamadas Sagradas Parentelas, surgidas a raíz de la tradición que afirmaba que Ana llegó a tener hasta tres maridos.
- 44 Sobre los murales de Pombeiro, véase GARCÍA IGLESIAS, J.M., *Pinturas murales...*, *op. cit.*, ficha XI-33; YZQUIERDO PERRÍN, R., "La iglesia del antiguo...", *op. cit.*, p. 50-53; y SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "Las pinturas murales...", *op. cit.*, p. 49-102 (p. 54, 71-72, 75-76 para la santa Ana Triple).
- 45 Citado a través de NIXON, V., *Mary's mother. Saint Anne in late Medieval Europe*, University Park, 2004, p. 138.
- 46 Esta interesante y cálida imagen fue ya referida y reproducida en blanco y negro por Rafael Balsa de la Vega, a comienzos del siglo XX, en su *Catálogo-inventario monumental y artístico (BALSA DE LA VEGA, R., Catálogo-inventario monumental y artístico de la provincia de Lugo*, 1911 [manuscrito sin publicar], lám. 164). Ha sido reproducida en color en CEBRIÁN FRANCO, J.J., *Santuarios marianos de Galicia*, Madrid, 1989, p. 193. Rocio Sánchez la vincula con una santa Ana, atribuida a Alejo de Vahía, conservada en la catedral de Palencia, y la fecha a principios del XVI. Cfr. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), p. 375-409, nota 406.
- 47 Cfr. LÓPEZ FERREIRO, A., *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela, 1968 (1^a edición, 1896), p. 259-260. Sobre la desaparecida capilla funeraria de don Lope de Mendoza, véase la reciente reconstrucción conjetural, basada en nuevos testimonios documentales, de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., "La desaparecida capilla...", *op. cit.*, p. 347-385, con notas y bibliografía. Para la imagen de santa Ana Triple, véase la descripción de YZQUIERDO PERRÍN, R., "Virgen del Perdón", *op. cit.*, p. 251-252, con foto en color y bibliografía. Aunque la pieza ha sido datada en los primeros años del XVI, considero que habría que adelantar su cronología a la segunda mitad del XV, tanto por la composición y el modo en que se representan las figuras, como por su indumentaria, la decoración y el acartonamiento de los paños.
- 48 Cfr. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imágenes...", *op. cit.*, p. 385. La misma idea se expresa en un tríptico de Donato de Bardí. Cfr. NAJALE, M. (dir.), *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 426.
- 49 Cfr. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imágenes...", *op. cit.*, p. 406.
- 50 Cfr. TREBS, M., *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 122-123.
- 51 Cfr. NIXON, V., *Mary's mother...*, *op. cit.*, p. 138.
- 52 Para esta talla, véase en especial SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imágenes...", *op. cit.*, p. 404-405, fig. 21.
- *** Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a los doctores Rocio Sánchez Ameijeiras y Carlos Sastre Vázquez por haberme orientado tanto en el inicio como en el desarrollo del presente trabajo, y por haberme facilitado, ambos, interesantes ideas y material bibliográfico especializado.

ISBN 84-453-4275-4



9 788445 342756



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE INNOVACIÓN
E INDUSTRIA
Dirección Xeral de Turismo
S.A. de Xestión do Plan Xacobeo



xacobeo

COLABORAN:

