

ANUARIO BRIGANTINO

2021

N.º44



ANUARIO BRIGANTINO

Fundado por D. Francisco Vales Villamarín

Comité Científico

Ángel Arcay Barral (director)
Xosé M.^a Veiga Ferreira (subdirector)
Alberto López Fernández (secretario)

Martín Almagro Gorbea
Fernando Alonso Romero
Manuel Ares Faraldo
Manuel Ma de Artaza Montero
Pablo Cancelo López
Marta Colón Alonso
Concepción Delgado Corral
Alfredo Erias Martínez
M.^a Jesús Lorenzo Modia
Carmen Manso Porto
Xosé Luís Mosquera Camba
Manuel Núñez Rodríguez
James Duran/Séamas Ó Direáim
Carlos Pereira Martínez
Antonio Raúl de Toro
Daniel Lucas Teijeiro Mosquera
Xesús Torres Regueiro
José Manuel Vázquez Mosquera

Sempre no recordo (†):

José Antonio Fernández de Rota
Antonio Meijide Pardo
José Antonio Miguez Rodríguez
Xulio Cuns Lousa
José García Oro
Luis Monteagudo García
Xosé Ramón Barreiro Fernández

Colaboradores técnicos:

Yosune Duo Suárez
Martín Fernández Maceiras
Silvia Muíño Naveira
José Luis Pariente
Ermita Rodríguez Pérez

EXCMO. CONCELLO DE BETANZOS

2021 n.º 44

Dos traballos asinados
responden os seus autores;
dos demais, a dirección do
ANUARIO BRIGANTINO

Data límite de admisión de
orixinais:
31 de MARZO

REDACCIÓN E INTERCAMBIO

Concello de Betanzos
Arquivo e Biblioteca Municipais

Rúa Emilio Romay, 1
15300 Betanzos, A Coruña

Tlf. 981 77 36 93
anuariobrigantino@betanzos.net

O *Anuario Brigantino* é unha revista de investigación, editada polo Concello de Betanzos. A presentación e a aceptación de traballos implica a cesión automática de dereitos de publicación por parte do autor, tanto en formato papel como en Internet.

Está considera na categoría "C-Normal" segundo a valoración do Ministerio de Cultura e clasificada así mesmo pola UNESCO (080000, Multidisciplinares. Humanidades). Aparece tamén integrada nas seguintes bases de datos: RISO e ISOC, esta realizada polo *Centro de Información y Documentación Científica* (C.I.N.D.O.C.) do C.S.I.C; DICE (*Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas*); DIALNET (*Portal de Difusión de la Producción Científica Hispana*); RILM *Abstracts of Music Literature* (*Repertoire International de Litterature Musicale*); MIAR (*Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes*); LATINDEX (*Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas*); *Ulrich's Periodicals Directory*; REBIUN (*Red de Bibliotecas Universitarias Españolas*); CARHUS Plus + 2018; RESH (*Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades*).

Cuberta:

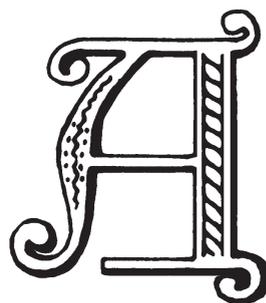
*Debuxo dun fragmento da fonte da
Diana Cazadora de Betanzos deseñada
por Pedro Villar.*

Contracuberta:

*Debuxo a partir fotografía de Ferrer
"Vendedoras na rúa da Porta da Vila".*

*Deseño da cuberta, composición e
maqueta: Yosune Duo Suárez.*

*Depósito legal: C-680/96
ISSN: 1130-7625
Imprime: LUGAMI*



ÍNDICE

- * Gravados rupestres no concello de Paderne,
 polo GRUPO DE ARQUEOLOXÍA DA TERRA DETRASANCOS.....11
- * Dous machados de tope inéditos do Museo das Mariñas e o «Grupo 29»
 de Luis Monteagudo, por JOSÉ SUÁREZ OTERO.....23
- * Un pequeno puñal de espigo inédito del Museo das Mariñas:
 sobre armas, imagen y “representación” en los inicios de la
 Edad del Bronce, por JOSÉ SUÁREZ OTERO.....33
- * Nuevos elementos arqueológicos en Coirós (A Coruña),
 por DAVID FERNÁNDEZ ABELLA.....41
- * Ara romana de Perbes *Conventus Lucensis*, provincia Hispania Citerior,
 por FELIPE ARIAS VILAS e M.^a DOLORES DOPICO CAÍNZOS.....55
- * Revisións y actualizacións del *corpus* de inscripciones romanas de Galicia
 (Hispania citerior), por JUAN MANUEL ABASCAL.....59
- * La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo,
 por CARMEN MANSO PORTO.....101
- * Benfactores de la provincia de A Coruña: Los legados a los Establecimientos
 de Beneficencia Provincial (II), por MANUEL FIAÑO SÁNCHEZ.....151
- * Los Verederos de Betanzos 1789-1831,
 por ANDRÉS MOSQUERA GALÁN.....177
- * Crónica del Somatén Armado en el Partido de Betanzos (1920-1932),
 por JOSÉ LUIS CRESPO GARRIDO.....185
- * 10 anos do Memorial Carlos López García-Picos:
 a homenaxe de Betanzos ao seu músico máis internacional,
 por JAVIER ARES ESPÍÑO.....233
- * La restauración del retrato de Carmen Echeverría-Olaverri
 pintado, por Víctor Morelli, por CREA Restauración S.L.....243
- * A Porta da Vila de Betanzos: a súa demolición e ensanche,
 por DANIEL LUCAS TEIJEIRO MOSQUERA.....267

* Os deportados galegos nos campos de concentración da Alemaña nazi (1940-1945). O caso da comarca de Betanzos, por ALBA GARRIDO FERNÁNDEZ e CARLOS LOZANO GONZÁLEZ.....	307
* “ <i>En las orillas del Sarela</i> ”. Exclaustración, xardín e literatura no pazo de San Lourenzo, por RICARDO VARELA.....	321
* A representación da tecnoloxía no parque do Pasatempo de Betanzos. Análise do mergullador e do dirixible, por YOSUNE DUO SUÁREZ.....	339
* Luis Cortiñas (1900-1987). Nacionalismo, republicanismo, condena e exilio, por XESÚS TORRES REGUEIRO.....	357
* As obras particulares no Arquivo municipal de Betanzos (1931-1962), por ÁNGEL ARCAJ BARRAL.....	453
* Actualizando a tradición: uns Xogos Florais do século XXI, polo grupo PESQUEDELLAS.....	479
* ACONTECEMENTOS DO ANO.....	487
* ENTIDADES CULTURAIS.....	519
* Presentación do Anuario Brigantino 2020, por ANTOLÍN SÁNCHEZ PRESEDO.....	537
* Presentación do anuario brigantino 2020: palabras de despedida do seu director (15 de outubro de 2021), por ALFREDO ERÍAS MARTÍNEZ.....	551
* Homenaxe a Alfredo Erias, pola REDACCIÓN DO ANUARIO BRIGANTINO.....	559

La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo

CARMEN MANSO PORTO*

Sumario

Se presenta un estudio histórico, artístico e iconográfico de la escultura de la Virgen de la Leche que perteneció al monasterio de monjas benedictinas de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela) y se encontró en el cauce del río Sar el 5 de junio de 2020. Se atribuye a un taller de escultura gótica orensana que la labró en el segundo decenio del siglo XIV.

Abstract

A historical, artistic and iconographic study of the sculpture of the Virgen de la Leche is presented. It belonged to the monastery of Benedictine nuns of Santa María de Conxo (Santiago de Compostela) and was found in the Sar riverbed on June 5, 2020. It is attributed to a Gothic sculpture workshop from Ourense that carved it in the second decade of the 14th century.

Introducción

La escultura de la Virgen de la Leche, encontrada el 5 de junio de 2020 en el cauce del río Sar, cerca de monasterio de Santa María de Conxo, responde a un prototipo de Virgen de la Leche producido por un taller de escultura gótica, de origen burgalés, que trabajó a finales del siglo XIII y comienzos del XIV en la catedral de Ourense y en el convento franciscano de la misma ciudad (fig. 1)¹. Este taller se caracteriza por el geometrismo de las formas y se ha denominado “estilo orensano” porque es en Ourense en donde inicia su actividad y se extiende por Galicia durante el siglo XIV en las catedrales, iglesias parroquiales y conventos mendicantes de algunas ciudades como Santiago de Compostela, Pontevedra, Lugo, Ribadavia y Santo Domingo de Tui². En Galicia se conservan algunas imágenes gallegas de la Virgen de la Leche, que comentaré para valorar la singularidad de la escultura de Santa María de Conxo y el arraigo de esta iconografía en el arte gótico.

* **Carmen Manso Porto** es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Responsable de la Sección de Cartografía y Artes Gráficas de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Académica correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y de la Academia Portuguesa da História. Académica Numeraria de la Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo. Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños y de la Cofradía Internacional de Investigadores.



Fig. 1. Virgen de la Leche. Santa María deConxo. Traslada desde el río Sar al Museo de las Peregrinaciones y de Santiago para proceder a su restauración. Foto: ESTEO Técnica S.L.U



Fig. 2. Virgen de la Leche. Catacumbas de Priscila. Lóculo del arenario
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Catacumbas_de_Priscila

1. Las primeras representaciones de la Virgen de la Leche en el arte

La primera imagen de la Virgen de la Leche conocida se localiza en las catacumbas de Priscila, cementerio romano- paleocristiano de la Vía Salaria (Roma). Se trata de un fresco pintado en el lóculo del arenario con una escena de la Virgen sedente lactante con el Niño en brazos. A su izquierda se identifica al profeta Balaam señalando una estrella. El conjunto data de mediados del siglo II³ (fig. 2). En varios estudios se

incluye también la pintura de la misma catacumba de Priscila en el cubículo de la *Velatio*: una mujer sentada con un niño en brazos en el extremo derecho del luneto (siglo III) (fig. 3).

Su iconografía se inspira en la imagen egipcia de la diosa Isis amamantando a su hijo Horus-Harpócrates. En el imperio romano, Isis se asimiló a la diosa Ceres. Su culto se había difundido por las costas del Mediterráneo y su imagen fue cristianizada por el arte copto. En el Concilio de Éfeso (431), el patriarca Cirilo de Alejandría defendió los dogmas de la unidad de la persona en Cristo y la Maternidad divina de María. Así, el motivo iconográfico de María amamantando al Niño ilustraba el misterio de la Encarnación,



Fig. 3. Virgen de la Leche. Catacumbas de Priscila. Cubículo de la Velatio.

Fuente: <https://rsanzcarrera2.wordpress.com/2008/07/27/catacumba-de-priscila/>

sellando el parentesco carnal del Hijo de Dios. Se representó en los frescos de los monasterios de Bawit y Saqqara, en pintura sobre tabla y en miniaturas⁴. Una de estas miniaturas es la de la Virgen de la Leche entre dos ángeles del manuscrito procedente de Hamouli (Fayum, Egipto), de finales del siglo IX (The Morgan Library & Museum, Nueva York) (fig. 4).

2. Los símbolos sobre la leche y las reliquias denominadas “leche de la Madre de Dios”

En las pinturas de las catacumbas se localizan símbolos sobre la leche que se relacionan con las costumbres de los primeros cristianos. Los bautizados eran los hijos de la *Domina* (Señora) y de la *Mater Ecclesia* (Madre Iglesia). A los neófitos, después de recibir la comunión se les daba leche mezclada con miel. La leche les recordaba que eran los hijos espirituales de dos Madres: la Virgen y la Iglesia. Según el Sacramentario Leoniano, manuscrito del siglo VII, la leche con miel simbolizaba la unión de la doble naturaleza de Cristo (humana y divina) y se convirtió en un símbolo eucarístico⁵.

En el siglo II, el Padre de la Iglesia Clemente de Alejandría, al igual que otros escritores primitivos, establecieron una comparación entre la Iglesia y María. Así, decía:

“¡Qué misterio admirable! Hay un Padre de todos, un Logos de todos, y un Espíritu Santo que está en todas partes; y también una sola virgen hecha madre. A mí me gusta llamarla Iglesia. Esta madre es la única que no tuvo leche, porque es la única que no fue mujer. Es al mismo tiempo virgen y madre; íntegra como virgen, llena de amor como madre. Ella llama por su nombre a sus hijos y los alimenta, amamantándolos con la leche santa, con el *Logos nutritio*”⁶.

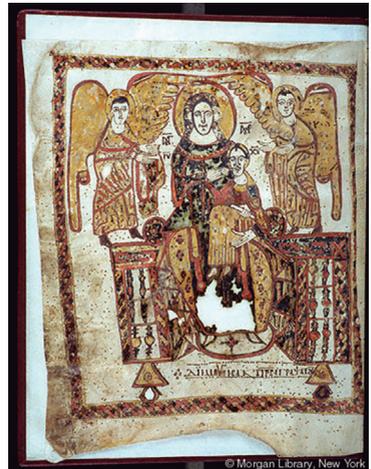


Fig. 4. Virgen de la Leche entre dos ángeles. Hamouli (Fayum, Egipto), 892893- Ms. M.612, fol. 1v. The Morgan Library & Museum, Nueva York.

Fuente: [http:// corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m612.001v.jpg](http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m612.001v.jpg)



Fig. 5. Capilla de la Gruta de la Leche. Palestina.

La identificación de María con la Iglesia fue muy familiar entre los primeros cristianos. “Los hijos de la Iglesia son los de María y, así como la Virgen alimentó a Cristo, así la Iglesia continúa alimentando a todos los cristianos”⁷.

Según ha señalado Trens, la imagen de la leche inspiró muchas visiones y milagros de santos, que dieron lugar a un gran número de reliquias. En las biografías de algunos mártires se narra cómo salía leche de sus heridas en lugar de sangre. Así, en las de santa Catalina, santa Martina, san Víctor, etc. Hay también constancia de reliquias de “leche de la Madre de Dios”. Generalmente, esta reliquia se refiere a la creta o greda de la llamada Gruta de la Leche, cerca de la basílica de la Natividad en Belén, lugar en donde según la tradición María amantó a su Hijo. Al derramarse una gota de leche sobre las piedras de la gruta, éstas se transformaron en color blanco. Los trozos de piedra se diluían en agua y se obtenía un líquido blanquecino, que se distribuía como reliquia de leche de la Virgen. Desde el siglo XVI, la gruta es propiedad de los franciscanos (fig. 5).

El culto a las reliquias de la leche se difundió por Occidente durante la Edad Media. A Europa llegaron muchas ampollas de leche a las que se les atribuían milagros relacionados con la esterilidad y curación de enfermedades. En Italia, Portugal, Francia y España se custodian varias. Así, el relicario de plata blanca, dorado, cincelado y repujado con esmaltes y cabujones de la reina Santa Isabel de Portugal, que peregrinó a Compostela en 1325 y 1335. Se conserva en el monasterio de Santa Clara-a-Velha de Coimbra y representa una imagen de la Virgen de pie sujetando al Niño con su brazo izquierdo. Él sostiene un pajarito con la mano izquierda y extiende la derecha hacia una puerta pequeña, que cierra un relicario con gotitas de leche, grabado sobre el pecho izquierdo de la Madre (fig. 6)⁸.

En el Museo de la catedral de Murcia se guarda una reliquia de la Santa Leche en una redoma de cristal ornada con estrella de oro y protegida por una custodia de plata y diamantes. Según la tradición, la leche se licuaba el día de la Asunción. Procede del convento de San Luis de la Orden de San Francisco de Paula (Nápoles) y se la regaló el Papa a Juan Alonso Pimentel, virrey de Nápoles (1603-1611). El relicario lleva grabado su nombre y llegó a la catedral por donación de su descendiente en 1714⁹. Otra ampolla-relicario con la leche de la Virgen se localiza en el Museo de la catedral de Mallorca. Asimismo, la abadía de Nuestra Señora de Evron (Francia) custodia una reliquia muy popular en un pequeño relicario de estaño. Según la leyenda, la trajo en el siglo VII un peregrino que venía de Tierra Santa y se la entregó al obispo, quien hizo edificar la iglesia bajo la advocación de Nuestra Señora¹⁰.

Hay también constancia de imágenes que fueron profanadas o mutiladas y de ellas manaba sangre y leche, convirtiéndose ambos líquidos en reliquias de la Virgen. Así, el icono de Saydnaya, cerca de Damasco, era una tabla pintada con la imagen de la Virgen de la Leche, que había sido trasladada allí desde Constantinopla en el siglo XI. De ella manaba un licor, que fue distribuido por los Templarios entre los peregrinos del mundo, debido a sus propiedades curativas. En la inscripción de una de sus reliquias del siglo XIII decía: “Este óleo (leche) manó del pecho de la Virgen María, Madre de Dios, esculpida en madera, lo que sucedió en un lugar de gentiles llamado Sardinia”¹¹. Como ha apuntado Trens, la descripción más antigua de esta imagen data de 1244, por lo que es posible que en este “santuario de Saydnaya, meta de las peregrinaciones del Occidente y Oriente cristianos, se encuentre la fuente iconográfica de la Virgen amamantando a su Hijo” y la de los relatos de los “milagros de la leche”¹². El milagro se recoge en las *Cantigas de Santa María*, canción monofónica, en galaico-portugués y notación mensural. Compuestas bajo el mandato de Alfonso X, rey de Castilla y León (1270-1282), cantan las virtudes de la Virgen y narran los milagros acontecidos por su intercesión, las peticiones a la Virgen y las fiestas de la Virgen y de Jesús. Los relatos se basan en hechos del Rey Sabio y de su familia, así como en anécdotas y leyendas locales. Cada cantiga va acompañada de una narración visual en seis viñetas, junto a su notación musical¹³. En efecto, la Cantiga IX narra el milagro de Saydnaya: cómo la Virgen hizo “que su imagen, que estaba pintada en una tabla, se hiciese de carne y manase aceite”. Una posadera había encargado a un monje peregrino que le trajese de Tierra Santa una imagen de la Virgen. A su regreso, el monje tuvo que retroceder porque se la había olvidado. En el viaje de vuelta, la Virgen le libró de varios peligros. Al entregársela a la posadera, comenzó a manar aceite.



Fig. 6. Relicario de la Virgen con el Niño. Santa Clara-a-Velha (Coimbra). Fuente: *Portugal en el medievo*, p. 216



Fig. 7. Retablo de san Bernardo. Finales del siglo XIII.
Foto: Museo Diocesano de Mallorca.

La leche de María también se relaciona con la leyenda del milagro de la lactación de Bernardo de Claraval, fundador de la Orden del Cister (1091-1153). La dulzura con la que el santo predicaba y escribía sobre la Virgen hizo que se difundiese la metáfora de que la Virgen le había regalado su leche. Así, mientras Bernardo rezaba ante una imagen de María con el Niño, ésta cobró vida. María oprimió su pecho y saltaron unas gotas sobre los labios resecos del santo. Al querer trasladarse, la supuesta imagen se mojó con un líquido blanco, al que se identificó con la leche y se guardó para su distribución como reliquia. Este milagro convirtió a Bernardo en el hermano de leche de Jesús. El relato no aparece en las primeras biografías del santo, canonizado en 1174, ni en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (1228-1298)¹⁴. Se incorporó a las hagiografías un siglo después de la muerte de san Bernardo. El primer documento que lo narra se conserva en el archivo de la colegiata de Saint Vorles, en Chatillon-sur-Seine (región de Borgoña), en donde se supone que ocurrió el milagro. También figura en una recopilación de *exempla* del primer tercio del siglo XIV (*Ci nous dit*), hecha por un fraile anónimo¹⁵. Según el relato, el abad de Citeaux designó al joven Bernardo para que predicase ante el obispo de Chalon. Bernardo le rezó a la escultura de la Virgen de la Leche de la colegiata para que le ayudara y se quedó dormido. La Virgen le puso su pecho en la boca y le transmitió la divina ciencia y el don de la elocuencia, como dulce premio por todo lo que había escrito sobre Ella¹⁶. En adelante, Bernardo fue uno de los más sutiles predicadores de su tiempo. Con el paso de los años, esta iconografía se incorporó a las hagiografías de otros santos, algunos fundadores de órdenes religiosas: san Agustín, santo Domingo de Guzmán, san Cayetano, san Pedro Nolasco, etc.

El premio lácteo de san Bernardo se representó en escultura, pintura, relieves y miniatura durante varios siglos. Su iconografía se difundió por los monasterios del Císter. Una de las imágenes más antiguas conservadas en España se localiza en el retablo de San Bernardo procedente de la Capilla de los Templarios de la Almudayna de Gumara de Palma, de finales del siglo XIII, conservado en el Museo Diocesano de Mallorca¹⁷ (fig. 7). San Bernardo había participado en la redacción de las reglas de la Orden de los Pobres Caballeros de Cristo (Templarios). En el registro superior izquierdo de la tabla, Bernardo, arrodillado, recibe un chorro de leche del pecho de la Virgen que está de pie ante él con el Niño en sus brazos. La iconografía del milagro de la *lactatio* de san Bernardo alcanzó un gran desarrollo a finales del siglo XV y se extendió hasta el siglo XVII en el arte y en las crónicas de la Orden cisterciense y en las biografías del santo. En ellas se narra la milagrosa lactación cuando Bernardo recitaba ante la Virgen las palabras: “Muéstrame que eres Madre” de la Antífona *Ave Maris Stella*¹⁸.

3. La Virgen de la Leche en el arte bizantino y su difusión en occidente. Las primeras imágenes en el arte gótico hispano

La iconografía de la Virgen lactante (*Virgo lactans*) se difundió por Bizancio bajo la denominación de *Panagia Galaktotrofusa*. Su representación realzaba el carácter divino del Niño frente a la figura más tierna y humana de la madre. Uno de los iconos más venerados se localiza en el monasterio de Hilandar o Chelandariou en el monte Athos (fig. 8). Al parecer, data del siglo X y fue traído en el siglo XIII por san Sabas de Serbia e instalado en el iconostasio: lugar reservado para el icono de Jesucristo y la Trinidad. Estos iconos realzan la ternura de la Virgen y el carácter divino del Niño, que se figura con rasgos de adolescente, como Segunda persona de la Trinidad.

La Orden del Císter y las órdenes mendicantes contribuyeron a la difusión del culto mariano. El tipo bizantino de la *Panagia Galaktotrofusa* dio paso en Occidente al de la *Virgo lactans*, también conocida, en una de sus variantes, como la Virgen de la Humildad, siendo Italia su centro de irradiación durante el Trecento, en pintura al temple sobre tabla bajo el impulso de las órdenes mendicantes (figs. 9-10). El nombre humildad procede de la palabra latina *humus*, que significa suelo o tierra porque la Virgen se sienta en el suelo, a veces sobre un almohadón, en un interior o al aire libre. En muchos casos, la Virgen está dando de mamar al Niño, recordando un pasaje de la Huida a Egipto, en el momento en que ella se detiene con san José para descansar y alimentar a su Hijo. Otras veces, la Virgen se halla en un trono sentada con el Niño en su regazo, rodeada de ángeles y santos en actitud de adoración¹⁹.

Desde Italia, la iconografía de la Virgen de la Humildad y la de la Virgen de la Leche se extendieron por los reinos hispanos, especialmente por la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV, cuyos pintores Lorenzo Zaragoza, el maestro de Villahermosa, Francesc Serra II y Ramón Destorrents siguen el modelo sienés de Bartolomeo da Camogli. Se conservan numerosos ejemplares en pintura sobre tabla²⁰ (figs. 10-11).

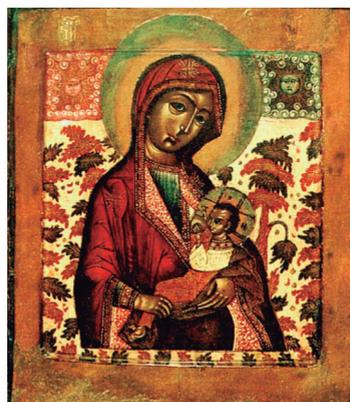


Fig. 8. Panagia Galaktotrofusa. Monasterio de Chelandariou. Monte Athos. Grecia Fuente: <http://artelisaart.blogspot.com/2013/07/divine-mothers-part-1-breastfeeding.htm>



Fig. 9. Virgen de la Humildad. Taller sienés de Lippo Memmi (ca. 1340-50). Berlín. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Humildad#/media/Archivo:Lippo_memi_\(ambito\)_madonna_del_latte,_1340-50_ca.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Humildad#/media/Archivo:Lippo_memi_(ambito)_madonna_del_latte,_1340-50_ca.JPG)



Fig. 10. Bartolomeo da Camogli. Virgen de la Humildad.

Fuente: <http://viaggi.donnamoderna.com/luogo/galleria-regionale-della-sicilia>, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38170148>

Una de las primeras imágenes de la Virgen dando leche al Niño en el arte hispano se localiza en la miniatura que orna la carta de la fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en la iglesia de Tárrega (Lérida), concedida por el obispo Ramón de Vich (1269) y conservada en el Archivo de la Corona de Aragón (fig. 12). La Virgen entronizada está rodeada por los cuatro Arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel; en los ángulos se representan los símbolos de los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan²¹. De la misma época es la Virgen de la Leche figurada en el frontal de Betesa (Aragón), conservado en el Museo de Arte de Cataluña. La Virgen en Majestad ofrece el pecho al Niño. Él mira al espectador y lo bendice sujetando un libro²².

Al mismo siglo pertenece la Virgen de la Leche, de pie, en piedra policromada, de la capilla de Nuestra Señora de Miravalles, en la parroquia de Soto de Aller (Principado de Asturias) (fig. 13). Es una de las primeras esculturas exentas conservadas del arte gótico hispano. Porta una corona, como Madre Reina de los cielos.

4. Los talleres orensanos introducen en Galicia la iconografía de la Virgen de la Leche

Hacia finales del siglo XIII trabajó en la *Claustra Nova* de la catedral de Ourense un taller de escultores procedentes de la catedral de Burgos. Se trata del primer taller gótico que alcanzará un sello regional, difundiendo su estilo prácticamente por toda Galicia, con



Fig. 11. Jaume Serra. Museo del Prado. Virgen de Tobed con los donantes Enrique II de Castilla, su mujer y sus hijos Juan y Juana.
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Humildad#/media/Archivo:Virgen_de_Tobed.jpg



Fig. 12. Virgen de la Leche. 1269 (Archivo de la Corona de Aragón).
Fuente: <https://millenniumliber.com/project/pergamino-mercaderes-tarrega/>



Fig. 13. Nuestra Señora de Miravalles. Soto de Aller.
Fuente: <https://www.cronistasoficiales.com/?p=64785>

las peculiaridades que ofrece la talla sobre la dura superficie del granito, a diferencia de otras piedras blandas como la caliza. Se impuso como uno de los principales modelos de la escultura gallega de la primera mitad del siglo XIV, resurgiendo, en focos aislados, durante la segunda mitad de la misma centuria y comienzos de la siguiente. El «estilo orensano», analizado por Serafin Moralejo en su Tesis doctoral, a quien se debe la acuñación de este término, deriva de las esculturas de la portada sur del crucero de la abadía de Saint-Denis a través de las del claustro de la catedral de Burgos (ca. 1260-1270)²³.

El piso bajo del claustro catedralicio burgalés se terminó en 1265 en consonancia con las obras del tercer cuerpo de la fachada occidental de la misma época. Es un espacio dedicado al servicio religioso (procesiones litúrgicas y culto) y lugar de enterramiento de los obispos y canónigos. El piso alto se remató hacia 1270 y representa un homenaje a los reyes y obispos que edificaron la catedral. La escultura de la época de Alfonso X el Sabio aglutina la influencia de Reims en las partes superiores de las fachadas y la de la catedral de Meissen en las esculturas de los reyes Fernando III el Santo y Beatriz de Hohenstaufen, caracterizadas por la expresividad y plasticidad de sus formas y la estilización de las figuras en forma de bloques²⁴.

El equipo de escultores burgaleses llevó a Ourense el estilo de porte monumental de las figuras con paños acartonados, pliegues triangulares y quebraduras geométricas. Sin duda no fueron los mejores escultores del taller los que llegaron a Ourense, porque se aprecian diferencias considerables de calidades entre las obras burgalesas y las orensanas. Su identidad se reconoce si comparamos las piezas menos logradas burgalesas con las



Fig. 14. Sibila profetisa.
Catedral de Burgos.
Claustro alto. Foto:
Eduardo Carrero
Santamaría.



Fig. 15. Ángel
trompetero.
Catedral de
Ourense. Claustro
Nova. Foto: Museo
Catedralicio.

mejores orensanas: la sibila profeta del claustro alto burgalés y el ángel trompetero de la Claustro Nova orensana²⁵.

En efecto, sus artífices tuvieron que aprender el oficio escultórico en un libro de modelos, con textos y escenas que les enseñaban a diseñar las formas y a trazar diagramas geométricos sobre las figuras. Estas formas internas se transforman en un estilo muy personal: las figuras son “bocetos con su andamiaje incorporado a su resultado final”²⁶. Así, el taller pudo atender a la demanda artística en diferentes etapas. Si en Burgos el estilo del taller pasó de moda al terminarse la fábrica de los dos pisos del claustro catedralicio, la capilla de Santa Catalina y la labra de los sarcófagos del Panteón real en el monasterio de las Huelgas, en Galicia alcanzó una larga etapa en su desarrollo artístico²⁷. En efecto, sus artífices enseñaron el oficio a otros artesanos gallegos, que se fueron desplazando por grupos para trabajar en la construcción de los templos y estancias conventuales de las órdenes mendicantes, en las obras de ampliación de algunas catedrales y de otros conjuntos monásticos y

parroquiales, al igual que en la labra de altares, esculturas, etc., de muchos lugares de la geografía gallega. A ellos se debe la formación de unas tipologías arquitectónicas novedosas para la región y la difusión de repertorios iconográficos religiosos y profanos en los referidos espacios, que se extenderán hasta muy avanzado el siglo XV²⁸. Uno de los más novedosos es el de la iconografía de la Virgen de la Leche, que analizaré a continuación. Pero antes reseñaré qué obras escultóricas se realizaron durante los años de su mayor actividad. Todas ellas, salvo la de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, fueron estudiadas por Serafín Moralejo en el último capítulo de su Tesis doctoral bajo el título: “El gótico orensano y su irradiación (1300-1350)”²⁹.

A la primera etapa corresponde el alzado de las cuatro arquerías del claustro catedralicio orensano, denominado *Claustro Nova*, el mencionado ángel trompetero y los dos primeros sepulcros episcopales de la nave lateral de la epístola del templo, de hacia la primera década del siglo XIV.

En la segunda fase se labraron la Virgen de la Leche del claustro y el sepulcro episcopal de la capilla mayor, con otra imagen de la Virgen de la Leche situada en el fondo de la

arquería sepulcral. Durante esta etapa, varios canteros del taller se desplazaron a Santiago de Compostela para labrar la escultura yacente del abad Fagildo en el monasterio de San Payo de Antealtares, el tímpano de San Fiz de Solovio (1316), la Virgen de la Leche pinjante de Santa María Salomé, las capillas abiertas en los hastiales del crucero de la iglesia de Santa María de Bonaval y, en mi opinión, la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo. Un grupo de artesanos del taller orensano, bastante capacitado, se trasladan también a San Francisco de Pontevedra para levantar la nueva cabecera de la iglesia y a la catedral de Santa María de Lugo para reemplazar la cabecera románica por otra gótica de mayores dimensiones, con girola, y labrar la escultura de la Virgen de la Leche conocida como la Virgen de los Ojos Grandes. Esta etapa se extiende hasta el primer cuarto del siglo XIV³⁰.

La tercera fase del estilo, a partir de 1325, coincide con el momento de su máxima expansión por la región y con el inicio de su decadencia y expresividad, en cuanto a la reinterpretación de formas artísticas anteriores como el arte neomateino. Cabe destacar el claustro de San Francisco de Orense, la Virgen de la Leche del monasterio cisterciense de Santa María de Oseira y, en Santiago, el tímpano de la portada do Home Santo en Santo Domingo de Bonaval (1330), el tímpano de doña Leonor, el sepulcro de un hijo de Payo Gómez Chariño en el monasterio cisterciense de Santa María de Armenteira, etc.

A comienzos del siglo XIV, los talleres orensanos introducen dos modelos de Virgen de la Leche en Galicia, con gran repercusión en el arte gótico gallego de los siglos XIV y XV. El primero se formula hacia la segunda década del siglo XIV en la Virgen del claustro y en la del sepulcro de la capilla mayor de la catedral de Ourense. Se difunde en Santiago de Compostela (Virgen de Santa María Salomé y Santa María de Conxo) y en Lugo (Virgen de los Ojos Grandes). El segundo tipo se localiza en el altar mayor de la iglesia cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). Se trata de una Virgen sedente con el Niño mamando de su pecho izquierdo.

5. Primer modelo iconográfico de la Virgen de la Leche: María como Iglesia y Madre nutricia

La escultura exenta de la **Virgen de la Leche del claustro catedralicio de Ourense** presenta a María de pie, coronada, en actitud frontal, mirando al espectador con el Niño sujeto sobre su brazo izquierdo. Con su mano derecha descubre su camisa, muestra su pecho desnudo y lo sujeta como si lo oprimiese. El Niño está de perfil al espectador, posa su mano izquierda sobre el seno de su Madre y lo aprieta con el pulgar e índice mientras bendice con la derecha. Su cabeza ha sido mutilada (fig. 16.a.b.).

La Virgen de la Leche del sepulcro episcopal de la capilla mayor, situada al fondo del arcosolio y rodeada por dos ángeles con incensarios en altorrelieve, forma parte de un Juicio Final (fig. 17). La Virgen muestra descubierto el mismo seno, ahora semioculto por su mano derecha que ofrece una flor al Niño. Este coloca su mano sobre el pecho de la Madre y bendice con la izquierda. El Niño está en la misma posición, de perfil al espectador, pero más elevado y con la cara próxima a la de la Madre, en una actitud más emotiva, que la de la escultura del claustro. Esta cercanía tiene su precedente en la Virgen con el Niño en altorrelieve del primer sepulcro de la nave de la Epístola, el de Pedro Yáñez de Noboa, labrado en la primera fase por el mismo taller (fig. 18). En este caso le acompañan dos ángeles ceroferrarios. La Madre ofrece una flor al Niño y Él acaricia su mentón, siendo “primicia absoluta en Galicia”, como ya apuntó Moralejo, en relación con otros ejemplares hispanos del mismo tipo monumental casi coetáneos: la Virgen Blanca de la catedral de Toledo y una adosada a un pilar de la iglesia de San Vicente de Ávila, entre otras³¹. El diálogo tierno entre María y Jesús tiene sus precedentes en el tipo



Fig. 16.a-b. Virgen de la Leche. Catedral de Ourense. Claustro Nova. Fotos: Carmen Manso Porto y Miguel Ángel González García.

bizantino de Virgen *Glykofilusa* y fue muy acogido por las órdenes mendicantes para despertar los sentimientos del espectador³².

Los pliegues angulosos y la monumentalidad de las figuras de las Vírgenes con el Niño de la catedral de Ourense son característicos del taller burgalés, lo mismo que la cinta o fiador que sujeta la túnica de la Virgen del sepulcro de Pedro Yáñez de Noboa, el ropaje ampuloso de la túnica y del manto, con arrugas en la caída a la altura del calzado, el cuello robusto, los cabellos largos con mechones ondulados asomando del velo que cubre su cabeza y el tipo de corona: un aro orlado con cabujones y cuatro flores treboladas, copiado de las esculturas del rey Fernando III y de las de sus cuatro hijos, uno de ellos, el de la izquierda, seguramente futuro rey Alfonso X el Sabio. Estas coronas también se aprecian en las Vírgenes de la Leche de Santiago (fig. 19.a.b.c.)³³.



Fig. 17. Virgen de la Leche. Catedral de Ourense. Sepulcro episcopal. Capilla mayor.
Foto: Miguel Ángel González García.

Al mismo tipo de Virgen de la Leche pertenecen las Vírgenes sedentes en Majestad de Santa María Salomé y Santa María de Conxo en Santiago de Compostela, y la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo, todas ellas labradas en la segunda fase del estilo orensano.

La Virgen de la Leche de Santa María Salomé en Compostela es una escultura sedente en Majestad, *Sedes Sapientiae*, que sirve de trono para su Hijo, bendecida por dos ángeles con incensarios y encajada como pinjante en la clave de la arquivolta de la portada principal del templo (fig. 20). Muestra el mismo seno descubierto y lo sujeta por la parte inferior como si fuera a oprimirlo. El Niño, sentado sobre su rodilla izquierda, está casi de espaldas al espectador mirando a la Madre. Posa la mano derecha sobre su hombro y porta el orbe con la izquierda, símbolo de su dominio sobre el mundo. La base se decora con motivos vegetales³⁴.



Fig. 18. Virgen con el Niño. Catedral de Ourense. Sepulcro de Pedro Yáñez de Noboa. Primero de la nave de la Epístola.

La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo responde al mismo tipo sedente en Majestad, bendecida por dos ángeles con incensarios, pero de mayor monumentalidad que la de Santa María Salomé, seguramente porque esta última estaba condicionada al espacio disponible sobre la clave de la arquivolta y el muro entre los dos canchillos centrales de la fachada. La Virgen descubre su camisa, como la del claustro de Ourense, para mostrar el pecho derecho, que sujeta con la mano derecha para oprimirlo. El Niño, sentado sobre su rodilla izquierda, de perfil al espectador, mira a la Madre (aunque tiene mutilada la cabeza, su postura así lo sugiere) y extiende su mano derecha para apretar el mismo seno. Con la izquierda porta el orbe (fig. 21).

La Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo es del tipo monumental, de pie, como las esculturas de Ourense. Con amplias vestiduras



Fig. 19.a. Esculturas de los príncipes de Castilla coronados. Catedral de Burgos. Claustro alto. Foto: Eduardo Carrero Santamaría.

Fig. 19.b. Cabeza del príncipe Alfonso. Catedral de Burgos. Claustro alto. Foto: José Antonio Garat.

Fig. 19.c. Cabeza del príncipe Alfonso, primero de la izquierda. Catedral de Burgos. Claustro alto. Fuente: Azcárate, *Arte gótico en España*, p. 160.



Fig. 20. Virgen de la Leche. Santa María Salomé. Santiago de Compostela
Foto: Carmen Manso Porto.

sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo. Él le observa atentamente mientras coloca su mano derecha sobre su pecho y con la izquierda porta el orbe. El gesto de ambos es muy parecido al grupo de Santa María de Conxo³⁵ (fig. 22)

5.1 Antecedentes y paralelos iconográficos

El modelo de los talleres orensanos hay que buscarlo en la escultura burgalesa de finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV. Lamentablemente, el repertorio de imágenes medievales de la Virgen de la Leche conservadas en la provincia de Burgos se reduce a dos esculturas³⁶. La que preside la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos, bajo la advocación de Nuestra Señora del Milagro, la comentaré al tratar del segundo modelo iconográfico gallego. La de la iglesia de Santiago Apóstol de Villafranca Montes de Oca procede de la ermita de Nuestra Señora de Oca³⁷.

La Virgen sostiene al Niño con los dos brazos en su regazo izquierdo. El pecho derecho asoma



Fig. 21. Virgen de la Leche. Santa María de Conxo. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.
Foto: ESTEO Técnica S.L.U.



Fig. 22. Virgen de la Leche. Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Catedral de Lugo. Fotos: Carmen Manso Porto.

por una abertura de la túnica y el Hijo se lo oprime con la mano izquierda y con la derecha le coge el velo, dirigiendo su mirada a Ella. Este gesto de cercanía entre Madre e Hijo se aprecia en la Virgen con el Niño del sepulcro del obispo Pedro Yáñez de Noboa en la catedral orensana. Su iconografía es próxima al taller orensano, lo cual sugiere que este se haya inspirado en el tipo de Nuestra Señora de Oca o en otros similares perdidos producidos por el taller del claustro burgalés o por otros talleres de escultura castellana (fig. 23). La imagen, tallada en madera, fue alterada en una restauración y ofrece muchos retoques, especialmente en los rostros, lo cual desvirtúa su filiación estilística. Si se analiza en una fotografía antigua, en mi opinión se pueden establecer algunos vínculos con la escultura castellana de finales del XIII y comienzos del XIV: los pliegues angulares de las vestiduras, el velo de la Virgen y la postura del Niño³⁸.

Al mismo tipo de Virgen de la Leche pertenece una escultura en caliza conservada en el Museo de Pontevedra, de principios del siglo XIV, estudiada por Rodríguez Porto y Sánchez Ameijeiras y atribuida a un taller del Norte de Francia, por la acentuada inclinación de la imagen y el tratamiento muy blando de los plegados de los ropajes (fig. 24)³⁹. La Virgen en Majestad sedente sujeta su pecho derecho desnudo y el Niño, de pie sobre su rodilla, se dirige a la Madre. Ambos presentan las cabezas mutiladas como ocurre con la Virgen de Conxo. Según Sánchez Ameijeiras, no se sostiene su procedencia del Hospital de San Juan de Dios, como se venía señalando, pues este hospital es de finales del siglo XVI y el que le precedió se fundó hacia 1439, por manda testamentaria de Teresa Pérez Fiota⁴⁰. Aunque carecemos de fuentes documentales, cabría plantear como hipótesis que proceda del convento de San Francisco, en cuya capilla mayor recibió sepultura el almirante y poeta Payo Gómez Chariño junto a su esposa. A él atribuyo la financiación de esa capilla por donación *post obitum* entre 1310-1330⁴¹. Según Moralejo, su sepulcro fue labrado en Galicia por un escultor vinculado a la tradición funeraria castellano-leonesa, con paralelos en Tierra de Campos (los sepulcros de las iglesias de Villalcázar de Sirga y de Palezuelos y Matallana)⁴². Si estuvo en la iglesia o en el claustro, se le podría dar un sentido funerario como intercesora en el Juicio Final.



Fig. 24. Virgen de la Leche sedente.
Foto: Museo de Pontevedra

Fig. 23. Virgen de la Leche.
Nuestra Señora de Oca. Iglesia
de Santiago. Villafranca Montes
de Oca (Burgos).

Fotos: a. Maximino Valdizán
Gallo (1917) y b. Carmen Manso
Porto (2022).



Fig. 25. Virgen de la
Leche. Foto: Museo de
Pontevedra.

Del último tercio del siglo XV, e inspirada en el mismo tipo, es la escultura de la Virgen de la Leche, de pie, conservada en el Museo de Pontevedra, seguramente procedente del convento dominicano de la misma ciudad, por las afinidades estilísticas que ofrece con el taller de escultura que labró el sepulcro de Suero Gómez de Soutomayor, conservado en su iglesia⁴³ (fig. 25). La misma iconografía ofrece la Virgen de la Leche de un frontal de madera, del último cuarto del siglo XIV, procedente del antiguo retablo de la iglesia de Santa Mariña de Augas Santas (Ourense)⁴⁴.

5.2. Simbología

Este prototipo de Virgen de la Leche identifica a María con la Iglesia que alimenta a los cristianos; es decir, la lactancia mística de los fieles. Ella es la Madre nutricia de los creyentes y por eso se dirige al espectador. Lo mismo que Ella alimentó a Cristo, la Iglesia (María) continúa haciéndolo con los cristianos. Es la misma comparación que habían hecho los Padres de la Iglesia en los primeros siglos, como san Clemente de Alejandría. A la difusión de esta iconografía en el arte medieval también contribuyeron las leyendas de la leche de María y sus poderes curativos⁴⁵.

En las Cantigas del rey Alfonso X el Sabio hay cuatro relatos de curación de enfermos que invocaron a Santa María⁴⁶. La Cantiga LXXVII está dedicada a la Virgen de la catedral de Lugo y a la curación de una mujer tullida de pies y manos (fig. 26). En el título de la Cantiga se lee:

“Esta he como Santa Maria guareceu na sa eigreja de Lugo
huna moller que avia encolleitos os pees e as maos”.

En el estribillo de los versos se cita a la Virgen de la Leche:

“Da que Deus mamou leite do seu peito,
Non e maravilla de saar contreito”.

En la primera miniatura se representa una Majestad de María con el Niño mamando bajo un baldaquino con dos ángeles. Le acompaña el rótulo:

“Como Iesu Christo mamou leyte de peyto de Santa María”⁴⁷.

En las demás viñetas se narra la historia. En este caso, el traslado de la mujer en su lecho hasta la iglesia de Santa María de Lugo. En tres de ellas se representa su interior con la Virgen sedente con el Niño sobre el altar mayor, la mujer en su lecho y varios testigos del milagro, acompañados del obispo. Es una imagen de culto, similar a la de otras historias. La Virgen de la Leche, con lactancia real o mística, solo aparece en la primera viñeta. Como ya apuntó Moralejo, hay que diferenciar entre los estribillos que cuentan cualidades de la Virgen, y las estrofas, que suelen narrar las historias referidas a la advocación o a la imagen. Como la Virgen de la Leche lucense conservada es una imagen de pie, seguramente en la Cantiga se represente a la imagen titular, anterior a la Virgen de los Ojos Grandes, con “una imagen de culto estándar”, una Virgen con el Niño, en lugar de una Virgen de la Leche, pues sería muy precoz⁴⁸. En efecto, las primeras imágenes conservadas en Galicia proceden del taller de la catedral de Ourense y las miniaturas de las *Cantigas* del Códice Rico de El Escorial se fechan hacia 1280-1284⁴⁹. Por otro lado, en el poema de Alfonso X se encuentra la mención más antigua de la fiesta de la Virgen de Lugo, el día de la Asunción⁵⁰.

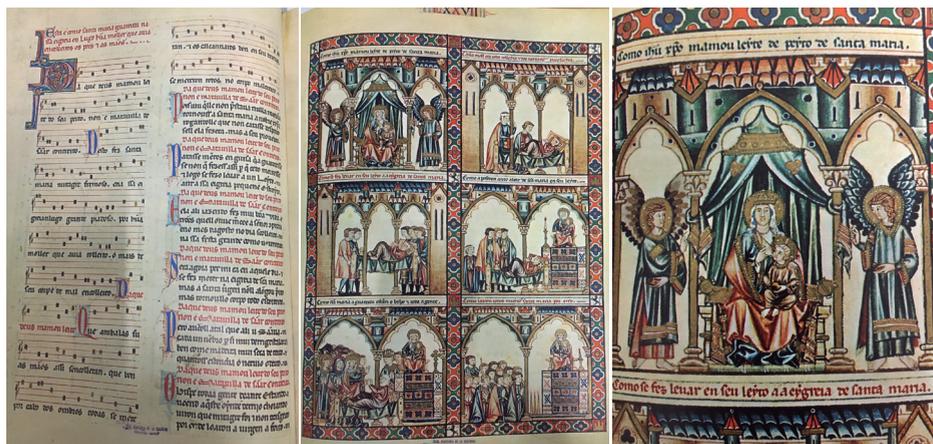


Fig. 26. a. b. c. Cantiga LIV. Curación de una mujer tullida de pies y manos. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico, ff. 113v-114r. Biblioteca de El Escorial. Fuente: Facsímil Edilán, 1979.

El emplazamiento de las imágenes de la Virgen de la Leche comentadas en espacios funerarios abunda en el mismo significado de María como Iglesia y Madre nutricia. En el sepulcro de la catedral de Ourense, la Madre muestra su seno derecho desnudo como intercesora para implorar a su Hijo por la salvación del alma del difunto. Es significativo que en este conjunto se represente un Juicio Final presidido por la Virgen de la Leche y las honras fúnebres de un obispo. En los testamentos de la época, María suele ser invocada como mediadora en el Juicio Final ante Cristo.

La escultura del claustro catedralicio orensano seguramente tenía la misma función al localizarse en una estancia reservada al enterramiento de dignidades eclesiásticas, al igual que las dos que se conservan en el Museo de Pontevedra y la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, si su primitivo emplazamiento como pinjante, elevada sobre una pared o portada, se hallaba cerca de un espacio funerario.

La Cantiga 422 presenta a la Virgen María, Madre del Salvador, como intercesora entre los hombres y su Hijo en el Juicio Final:

Esta e de cómo María rogue por nos a seu Fillo eno día do Juyzio.

U verrá na carne | que quis fillar de ti, Madre,
joigá-lo mundo | cono poder de séu Padre.
Madre de Déus, óra | por nós téu Fill' essa hóra.

E u el a todos | parecerá mui sannudo,
entón fas-ll' enmente | de como foi concebudo.
Madre de Déus, óra | por nós téu Fill' essa hóra.

E en aquel día, | quand' ele for mais irado,
fais-lle tu emente | com' en ti foi enserrado.
Madre de Déus, óra | por nós téu Fill' essa hóra.



Fig. 27. Virgen de la Leche. Santa María de Oseira. Foto: Miguel Ángel González García.



Fig. 28. Virgen de la Leche de *Las Cantigas*, según José Guerrero Lovillo (1949).

U verás dos santos | as compannas espantadas,
móstra-ll' as tas tetas | santas que houv' el mamadas.
Madre de Déus, óra | por nós téu Fill' essa hóra⁵¹.

La localización de la Virgen de la Leche en un hospital o en sus cercanías abunda en su protección a los enfermos y desamparados, y en las propiedades curativas de la leche de María. Es el caso de la Virgen de la Leche de Oca, cuya Ermita de Nuestra Señora de Oca se hallaba cerca del hospital de peregrinos de Villafranca Montes de Oca en el Camino de Santiago, y de la Virgen de la Leche de la iglesia de Santa María Salomé (Santiago de Compostela), en donde, al parecer, había un hospital por la parte trasera de su iglesia⁵².

6. Segundo modelo: *virgo lactans*. Santa María de Oseira y su difusión en Galicia

En el monasterio de Santa María de Oseira (Ourense) se localiza la imagen más antigua del segundo modelo de Virgen de la Leche o *Virgo lactans*, dando de mamar al Niño, inspirada en el tipo griego de la Virgen Galactotrofusa y en la Virgen de la Humildad⁵³.

En el conjunto de miniaturas de Vírgenes sedentes con el Niño de las *Cantigas de Santa María*, se distingue un único tipo de Virgen con el Niño mamando del pecho materno, como el comentado en la Cantiga LXXVII, inspirado en alguna escultura o pintura de la época, y similar al de Oseira⁵⁴ (fig. 28). Se relaciona con los relatos de curaciones con la leche de María a los devotos que la invocaron⁵⁵.

El mismo modelo de Virgen lactante se localiza en la *Cantiga* LIV titulada: “De cómo Santa María guaryu con seu leite o monge doente que cuidaban que era morto”. Se refiere a la curación de un monje cisterciense que tenía carcomidos el rostro y la garganta y los monjes lo daban por muerto. En las seis viñetas se narran varios episodios; en la cuarta se le representa yacente en una cama, con la Virgen de pie junto a él echándole su leche por el rostro para curarle. En las siguientes imágenes, el monje se incorpora y reza con su comunidad ante el altar de la Virgen con el Niño (fig. 29)⁵⁶.

No parece casual que la Virgen de la Leche de Oseira se encuentre en un monasterio de la Orden de San Bernardo, cerca de Ourense, en donde se conocía la defensa de la maternidad de María y la leyenda de la *lactatio*: el santo había recibido el don de la



Fig. 29. Cantiga LIV. Curación de un monje cisterciense de un mal de lengua y labios por la leche de la Virgen. *Cantigas de Santa María. Códice Rico*. Biblioteca de El Escorial. Fuente: Facsímil Edilán, 1979.

elocuencia cuando la Virgen le puso en su boca la leche de su pecho⁵⁷. La imagen sedente, con velo y cabellos ondulados, oprime su pecho izquierdo para darle de mamar al Niño, que sujeta el orbe con la mano izquierda (fig. 27). Esta imagen ofrece algunas variantes estilísticas con respecto al primer modelo de Virgen de la Leche. Así, carece de corona, el cuello es un poco más robusto que el de las imágenes orensanas, la túnica se decora con una greca de rosetas de ocho pétalos, un grueso cinturón ciñe su cintura; el manto cubre la parte delantera de sus rodillas, con caída en horizontal, quedando más levantado que la túnica; ambos muestran pliegues más redondeados; y los cabellos del Niño con bucles recuerdan al arte mateíno. Todo ello apunta hacia la tercera fase del estilo orensano (ca. 1320-1330)⁵⁸.

Este tipo irradió en muchos lugares de Galicia a lo largo de los siglos XIV y XV. Así, entre otros, cabe citar la Virgen de la Leche de la Capilla de O Formigueiro en la parroquia San Pedro de Trasalba (Ourense), la Virgen de la Leche pinjante de la capilla funeraria de los Deza (1341) en la iglesia de San Pedro de Ansemil (Pontevedra), San Pedro Fiz, del Hospital de Incio (Lugo), Santo Domingo de La Coruña y algunas más (figs. 30-31)⁵⁹.

En Castilla se conservan pocas esculturas de comienzos del siglo XIV. Uno de los mejores



Fig. 30. Virgen de la Leche. Capilla de O Formigueiro en la parroquia de San Pedro de Trasalba (Ourense). Foto: Miguel Ángel González García.



Fig. 31. Virgen de la Leche. Presentación. San Pedro de Ansemil (Pontevedra). Foto: Carmen Manso Porto.



Fig. 32. Nuestra Señora del Milagro. Capilla de la Catedral de Burgos. Foto: Carmen Manso Porto.

prototipos burgaleses es el de Nuestra Señora del Milagro de la catedral de Burgos, fechado en el primer tercio del mismo siglo⁶⁰. A diferencia de los ejemplares comentados, Ella le ofrece el pecho al Niño y Él, en actitud pensativa, se separa como dirigiéndose al espectador (fig. 32). Como ha señalado Trens para otras imágenes, podría ser un gesto realista del Niño, que contrapone su glotonería infantil a la visión de su Pasión y de la cruz⁶¹.

7. La actividad del taller orensano en Santiago de Compostela y Lugo: hipótesis sobre las Vírgenes de la Leche de Conxo y Lugo

El taller orensano trabajó en Santiago en las dos primeras décadas del siglo XIV, coincidiendo con el pontificado de Rodrigo del Padrón (1307-1316)⁶². Los monjes benedictinos de San Paio de Antealtares le encargaron la labra de la estatua yacente del abad Fagildo bajo un arcosolio. En 1077, el abad había firmado una escritura de Concordia con el prelado Diego Peláez para construir la cabecera de la catedral en terrenos del monasterio. Los monjes de San Paio quisieron honrar a san Fagildo con un sepulcro digno de su condición. A mediados del siglo XIII se había labrado un epitafio en mármol para recordar la santidad del abad y su buen gobierno de la comunidad hasta su fallecimiento en 1084⁶³. El monasterio quería recuperar su esplendor en una etapa de decadencia que había comenzado en el último tercio del siglo XIII⁶⁴. Los escultores labraron la mencionada escultura yacente como las de los prelados de la catedral orensana (fig. 33). Su análisis formal y estilístico nos remite a los sepulcros de Pedro Yáñez de Noboa en la nave y el de otro obispo en la capilla mayor, con más afinidades con este último en los rasgos faciales⁶⁵. Además del tratamiento geométrico de los pliegues de las vestiduras,



Estatua yacente del sepulcro de San Fagildo.

Fig. 33. a. Estatua yacente del abad Fagildo. Foto: López Ferreiro. *Historia*, tomo III, 1900.



Fig. 33. b. Estatua yacente del abad Fagildo. Fuente: *Santiago: San Paio de Antealtares*, 1999.

cabe destacar la labra de las manos con los dedos unidos sujetando el báculo ornado con vegetales en su remate y una cabeza de dragón entre follaje⁶⁶.

El hecho de que taller orensano trabajase en el monasterio benedictino de San Paio de Antealtares abunda en que también lo hiciese en el de las benedictinas de Santa María de Conxo, cuyo monasterio había fundado el arzobispo Gelmírez (1129), siendo el primero femenino de Galicia⁶⁷. El estilo de la Virgen pinjante me lleva a plantear esta hipótesis que desarrollo en el siguiente apartado. Las monjas de Santa María de Conxo se reunieron con otras congregaciones benedictinas gallegas en el monasterio de San Paio de Antealtares en 1499. Previamente, en 1495, los monjes benedictinos se retiraron al monasterio de San Martín Pinario y los edificios -no la iglesia- fueron cedidos para fundar el primer colegio universitario.

Otro equipo de escultores del taller orensano se desplazó a la iglesia parroquial de San Fiz de Solovio para labrar el tímpano de la Virgen de los Reyes con el donante y promotor, el rector de Pedro de Ben, arrodillado entre la Virgen y San José, figurado



Fig. 34. Tímpano de San Fiz de Solovio. Santiago de Compostela. Foto: Carmen Manso Porto.

con la misma categoría que los tres Magos situados en el otro lado (fig. 34). En la parte inferior del tímpano figura la inscripción que identifica también a su autor “Maestre F. Paris me fez”, seguramente un “indígena orensano”, y el año de 1316⁶⁸.

La Virgen de la Leche pinjante de Santa María Salomé ha sido atribuida al mismo equipo de escultores de San Fiz de Solovio dirigidos por el maestro F. de Paris⁶⁹. El Niño mira a la Madre y le toca el escote de la túnica con su mano derecha. Como ya se indicó, fue concebida para ser una imagen pinjante encajada en la clave de la arquivolta entre los dos canecillos centrales de la fachada (fig. 20). De ahí su tamaño más reducido con respecto a la de Santa María de Conxo. Esculturas pinjantes se localizan en algunas iglesias hispanas, como la de Santa María de la Oliva en Villaviciosa (Asturias)⁷⁰.

Posiblemente, el equipo del taller que trabajó en Antealtares y en Conxo se desplazó a la iglesia de Santa María de Bonaval para ocuparse de la labra de algunos capiteles y relieves de las dos capillas abiertas en el transepto (ca. 1315-1320)⁷¹. Además de los modelos de capiteles relacionados con la Claustra Nova, el motivo floral de la clave de la capilla del lado sur parece confirmarlo. Su diseño es muy parecido al de la parte central de la base de la Virgen de Santa María de Conxo, lo cual abunda en una colaboración conjunta de un grupo de escultores en ambas obras (figs. 35-36). En mi opinión, ese mismo equipo pudo desplazarse a trabajar en la obra de la cabecera de la catedral lucense y en la Virgen de los Ojos Grandes, por algunas relaciones estilísticas que he podido apreciar entre las dos esculturas.

Así, pues, durante el pontificado de Rodrigo del Padrón, el taller orensano pudo desplegar su actividad en la ciudad compostelana. En estos años se fundó el convento de dominicas de Belvís. Aunque el prelado residió fuera del arzobispado durante



Fig. 35. Santo Domingo de Bonaval. Santiago de Compostela. Clave de la bóveda de la capilla abierta en el hastial sur del transepto. Foto: Carmen Manso Porto.



Fig. 36. Base de la escultura de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo. Foto: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

años de su mandato, atendiendo algunas cuestiones de la Iglesia y de la educación de Alfonso XI, promovió el culto y algunas obras en la catedral. En relación con su devoción a la Virgen cabe mencionar la fundación que hizo con el cabildo en 1309 “para tribular mayor obsequio a la Santísima Virgen y al Apóstol Santiago, ordenando que todos los días después de Completas se cantase solemnemente la antífona *Salve Regina*, a excepción de las fiestas mitradas que no fueren de la Virgen y de los días de Semana Santa y Pascua de Resurrección”⁷². También elevó el rito y dotó la fiesta de la Purísima Concepción, que se venía celebrando en la basílica desde el siglo anterior⁷³.

8. La Virgen de la Leche del monasterio benedictino de Santa María de Conxo

La Virgen en Majestad con el Niño en brazos muestra su pecho derecho desnudo que bordea y oprime con su mano derecha⁷⁴ (fig. 37). El Niño sentado sobre su rodilla izquierda, alza la mano derecha para alcanzar el mismo pecho de su Madre rozando su pulgar con el dedo índice de Ella; con la mano izquierda sujeta el orbe. El Niño de la escultura de Santa María Salomé posaba la misma mano sobre el escote de la Madre. La Virgen y el Niño son bendecidos y adorados por dos ángeles, que portan incensarios con una de sus manos y sujetan la corona de la Virgen con la otra mano. El Niño viste larga túnica, que le cubre hasta los tobillos, y muestra los pies desnudos. La Madre luce túnica de cuello alto con remate en uve y camisa, cuyas mangas estrechas asoman por la muñeca bajo las de la túnica, que son más amplias. El manto ondulado le cubre los hombros formando cuatro pliegues paralelos; a la altura de la rodilla se recoge desde el extremo derecho y se dispone sobre su regazo. Por delante, la caída de la túnica organiza paños voluminosos con quebraduras; el central con formas acartonadas, remata en un triángulo en claroscuro y, bajo los de los extremos, asoma el calzado puntiagudo. Recuerda a la túnica de la sibila de la catedral burgalesa (fig. 14).



Fig. 37. a. b. Virgen de la Leche de Santa María de Conxo. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. Fotos: Alfredo Erias y ESTEO Técnica S.L.U.

La cabeza se cubre con un velo del que asoma el largo cabello ondulado. Del rostro permanecen el mentón, la boca menuda con finos labios y algunas partes laterales de la cara. En los lados de la cabeza se distingue la corona compuesta por un aro orlado de pedrería con cuatro flores treboladas, similar a las ya comentadas del claustro de Burgos y a las esculturas de la Virgen del taller orensano. Los pliegues laterales del manto de la Virgen recuerdan a los que organizan las vestiduras de las esculturas yacentes del mismo taller: los sepulcros episcopales, el del abad Fagildo y el de Ruy Páez, hijo de Payo Gómez Chariño en la iglesia monasterial de Santa María de Armenteira de hacia 1330⁷⁵ (figs. 33, 37-39).

Según se ha indicado, la base vegetal ofrece un diseño floral simétrico muy elaborado, similar al de la bóveda de la capilla de Santo Domingo de Bonaval. En los ángulos internos del trapecio se distinguen cuatro hojas de vid carnosas. En el centro una roseta de cuatro



Fig. 38. Sepulchro de Ruy Páez. Iglesia monasterial de Santa María de Armenteira (Pontevedra). Foto: Ana Alberca Fernández.

pétalos con botón central, del que surgen otras cuatro hojas simétricas (figs. 35-36). La de Santa María Salomé luce un diseño más florido y carnoso y la de San Fiz de Solovio, decorada con rosetas formando entrelazos, se inspira en los diseños de los sepulcros orensanos. Las bases vegetales de otras esculturas de la Virgen con el Niño en los tímpanos compostelanos ofrecen modelos diferentes de vegetales, que responden a otra fase estilística del estilo orensano.

El tipo de Virgen con el Niño flanqueada por ángeles con incensarios, en sus diversas advocaciones: de la Leche, de los Reyes o Virgen en Majestad con el Niño en brazos bendiciendo y portando el orbe, tiene su origen en las dos imágenes de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia), cobijadas en sendos doseletes góticos⁷⁶. La que preside el altar mayor se sitúa hacia mediados del siglo XIII y la de la capilla funeraria de Santiago, adosada a uno de los pilares, hacia el último tercio del siglo XIII (figs. 40-41). Ambas derivan del tipo bizantino *Panagia Odigitria*, del monasterio de Hodegon en Bizancio, considerado, desde la querella iconoclasta, como el verdadero retrato de la Virgen pintado por San Lucas. El tipo bizantino se difundió en Occidente durante las cruzadas, siendo reinterpretado en pintura mural, en retablos de madera y en escultura monumental. A la *Panagia Odigitria* hay referencias en las *Cantigas de Santa María*, lo cual sugiere que en Castilla hubo iconos bizantinos sobre tabla con la efigie en busto de María. La imagen de la capilla mayor de Villalcázar de Sirga, bajo la advocación de “Santa María dos Anxos”, protagoniza quince milagros en la *Cantigas de Santa María*. Villasirga fue uno de los santuarios preferidos de Alfonso X⁷⁷.



Fig. 39. Virgen de la Leche de Santa María de Conxo. Vista de perfil. Foto: ESTEO Técnica S.L.U



Fig. 40. Virgen con el Niño. Altar mayor de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia). Fuente: <https://www.viajandoando.es/palencia/villalcazardesirga.html>

En Galicia, el ejemplar conservado más cercano al modelo de Villalcázar de Sirga es el altorrelieve de la Virgen sedente con el Niño del convento de monjas dominicas de Santa María de Belvís (Santiago de Compostela), que debió presidir el primitivo altar mayor. Está flanqueada por dos ángeles con navetas e incensarios. La Virgen y el Niño miran al espectador como sus modelos. Ella le ofrece un fruto y Él porta el orbe⁷⁸ (fig. 42). Según Sánchez Ameijeiras, las tres esculturas de la Virgen con el Niño en piedra ofrecen un “formato heredado de la pintura sobre tabla, del icono, aunque hubiesen sustituido la *effigie* de busto por el cuerpo entero”⁷⁹.

Ángeles con incensarios adorando a la Virgen y al Niño se localizan también en las Virgenes de la Leche de Santa María Salomé y de Santa María de Conxo, y en los tímpanos de la Virgen de los Reyes compostelanos y de otras localidades cercanas (fig. 43)⁸⁰. Sin



Fig. 41. Virgen con el Niño. Capilla de Santiago. Iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia). Fuente: <https://www.viajandoando.es/palencia/villalcazardesirga.html>



Fig. 42. Virgen con el Niño. Convento de monjas dominicas de Santa María de Belvís (Santiago de Compostela).



Fig. 43. Virgen con el Niño. Tímpano de la portada do Home Santo de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).

embargo, en la de Conxo se aprecia un gesto más cercano en los ángeles que sujetan la corona de la Madre (fig. 39).

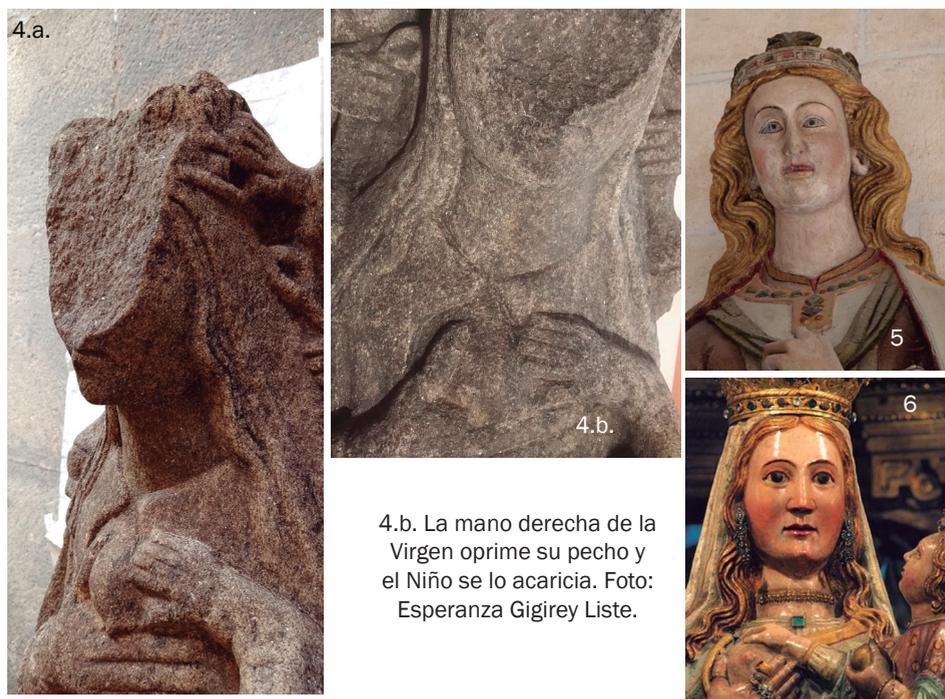
Para finalizar, en la Virgen de Santa María de Conxo se distinguen algunas calidades en el tratamiento de los plegados de las vestiduras y en la talla de las manos de la Virgen, del Niño y de los ángeles, más lograda que en la de Santa María Salomé. En mi opinión, se vinculan al equipo del taller orensano que supuestamente trabajó en Santo Domingo de Santiago y en la obra de la cabecera de la catedral de Santa María de Lugo. La Virgen de los Ojos Grandes, su titular, ha sido relabrada y policromada en su conjunto, en estilo barroco, cuando se construyeron su capilla y tabernáculo (1726-1736)⁸¹. Sus retoques se aprecian en la cabeza, en el rostro, manos, escote alto del vestido, cuello, al que se ha añadido una gargantilla labrada; en los adornos de pedrería (corona dorada, pendientes, anillos y broche de la túnica); y en la escultura del Niño: cara, pelo y pliegues del codo. Pese a ello, si la comparamos en su conjunto con la Virgen del claustro orensano, se aprecian muy bien las formas características del estilo en la cara, cabellos, velo, túnica, manto, postura del niño, pies desnudos, tratamiento de las manos, etc.⁸².

La misma analogía formal se aprecia entre la Virgen de los Ojos Grandes y la de Santa María de Conxo. En efecto, aunque los dedos de las manos de la Virgen lucense se han modificado para resaltar las carnaciones, las líneas de las uñas, etc., conserva las formas primarias del taller, que vemos en la Virgen de Santa María de Conxo. Así, entre otras, las manos grandes y los dedos unidos, salvo el pulgar de la mano derecha, que oprime la parte superior de su seno, lo mismo que la mano derecha del Niño.



1. Clastra Nova de Ourense. 2. Catedral de Lugo. 3. Clastra Nova de Ourense.
4. Santa María de Conxo. 5. Sibila de la catedral de Burgos. 6. Catedral de Lugo.

Los escultores orensanos tomaron del modeló burgalés el tipo de corona, el cabello ondulado, las formas del rostro, del cuello, de las carnaciones de las manos, de la indumentaria, etc.



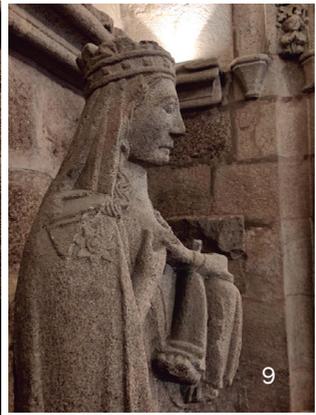
4.b. La mano derecha de la Virgen oprime su pecho y el Niño se lo acaricia. Foto: Esperanza Gigirey Liste.



7



8

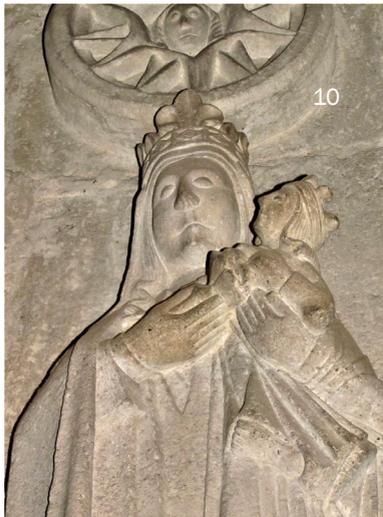


9

7. Santa María de Conxo.

8-9. Clastra Nova de Ourense.

En estas esculturas se aprecian las mismas formas en el tratamiento de la indumentaria, en la cara de la Virgen y en la postura del Niño.



10



11

10. Virgen de la Leche del sepulcro del obispo de la capilla mayor de la catedral de Ourense. 11. Virgen con el Niño del sepulcro de Pedro Yáñez de Noboa en la nave de la catedral de Ourense. En ambas esculturas se establece una relación íntima entre la Madre y el Niño.



Fig. 44. Propuesta de reconstrucción hipotética de la cara de la Virgen de Santa María de Conxo según C. Manso.

La Virgen de la Clastra Nova orensana muestra asimismo muchas analogías con la parte de la cabeza que permanece en la Virgen de Conxo: la caída de la melena ondulada asomando a ambos lados del velo, los pliegues de este con un pico triangular en su caída junto a los hombros, la túnica tableada y recogida en el lado derecho bajo el brazo, el cuello largo y grueso, el escote, etc... Tal es el parentesco que se aprecia en estas esculturas, que nos permite hacer una propuesta de reconstrucción hipotética de la cara dañada de la Virgen de Conxo (fig. 44). De la misma manera que la cabeza del Niño, perdida en Conxo y en el claustro de Ourense, se puede adivinar en los niños de los sepulcros episcopales orensanos de la capilla mayor y de la nave y, con mayor cautela, en la de la imagen de Lugo, pues esta, según he comentado, se remodeló en el primer tercio del siglo XVIII.

9. La imagen de Santa María de la Concha de la iglesia de Santa María de Conxo

La primera fundación de Conxo se remonta a los tiempos de Pedro de Mezonzo, obispo de Iría-Compostela (985-1003), que había sido abad del monasterio de San Paio de Antealtares. El obispo mandó construir la capilla de Canogio en el Camino de Santiago a Iría Flavia, siendo destruida por Almanzor. De ella quedó un recuerdo en la *Historia Compostelana* y en las obras de restauración practicadas en el siglo XX en la actual iglesia⁸³.

La segunda fundación fue obra del arzobispo Gelmírez. La misma *Historia Compostelana*, narra la “constructio Monasterii de Canogio”, con las casas de su entorno para uso de las monjas benedictinas, siendo el primer monasterio de mujeres fundado en Galicia. Gelmírez reparó el templo prerrománico en 1106, dedicado a Santa María de Canogio. En los alrededores mandó plantar árboles frutales y hacer viveros de peces en el río Sar, que corría cerca del templo, para el sustento de las monjas⁸⁴. En pocos años, el modesto edificio se arruinó, siendo reemplazado por una nueva iglesia, de mayores dimensiones, con tres naves de cuatro tramos y tres ábsides, que fue consagrada por Gelmírez en 1129⁸⁵. Fray Gabriel Téllez, el famoso dramaturgo y poeta Tirso de Molina, autor de la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, desde sus orígenes hasta su terminación en 1639, ofrece valiosas noticias sobre la iglesia medieval. En la capilla mayor se alzaba un altar con “frontal costoso y perdurable, por ser todo de bronce vaciado”, con figuras labradas del Antiguo y Nuevo Testamento. Presidía la “imagen milagrossa de María... intitulada de Nuestra Señora de Conjo, que en lengua galiciana es lo mismo que Nuestra Señora de la Concha”, venerada por los devotos y peregrinos que llegaban a Compostela. Con el paso del tiempo, el convento y el lugar

tomaron este nombre⁸⁶. Vio la imagen en 1631 y la llamaba la “chiquita” porque era una pequeña escultura de piedra policromada de la Virgen con el Niño sedente, coronada, que sostiene una concha con su diestra y la muestra al espectador. Su atributo está vinculado a las peregrinaciones. El Niño, también en actitud frontal, sujeta el orbe con la siniestra y bendice con la diestra, aunque ha perdido el brazo (fig. 45). Según Barral fue labrada a mediados del siglo XIII y se relaciona con otras compostelanas⁸⁷. Entre 1675-1680, un fraile mercedario financió un vestido para cubrir su cuerpo y el del Niño, dejando asomar los rostros de ambos. Entre 1693-1696, la imagen de Nuestra Señora de la Concha fue sustituida por la de Nuestra Señora de la Merced, la titular de la Orden Mercedaria, pasando la “chiquita” a presidir la primera capilla lateral derecha del nuevo templo barroco. Actualmente se conserva en el Museo del monasterio de San Juan de Poio (Pontevedra). Allí se trasladó con los demás bienes muebles, a finales del siglo XIX, cuando los padres mercedarios recibieron ese monasterio para su Orden⁸⁸. Allí también se guarda otra imagen en granito policromado de la Virgen de la Concha, de pie, que sostiene al Niño en sus brazos. Le ofrece una concha, que este sujeta con ambas manos. Ella luce una corona dorada y viste túnica roja y manto azul, que recoge bajo su brazo izquierdo y se dobla a ambos lados. La caída central del manto organiza pliegues en uve acartonados, reinterpretando el estilo orensano. El Niño está desnudo y de perfil, apoyado sobre el regazo de su madre. Ofrece formas corpulentas que le alejan del estilo de los talleres orensanos y le aproximan al renacimiento. Aunque la labra es popular, quizá se pueda fechar a comienzos del siglo XVI (fig. 46)⁸⁹. Pertenece a la tercera etapa fundacional del monasterio de Conxo. En efecto, la Orden de la Merced se instaló allí por bula del Papa Sixto IV el 22 de Marzo de 1483. Las monjas benedictinas se habían trasladado al monasterio de San Paio de Antealtares por bula de 21 de marzo de 1482, pero no se pudieron llevar la imagen de la Virgen de la Concha ni el usufructo de las rentas de su patrimonio a la nueva casa, debido a las reclamaciones de los vecinos, según narra fray Gabriel Téllez⁹⁰.



Fig. 45. Virgen de la Concha “la chiquita”. Monasterio de Santa María de Poio (Pontevedra). Foto: P. Ignacio Valderrama.



Fig. 46. Virgen de la Concha. Monasterio de Santa María de Poio (Pontevedra). Foto: P. Ignacio Valderrama.

10. El claustro medieval y la Virgen de la Leche en el monasterio de Santa María de Conxo

El mismo cronista dejó un buen testimonio del templo gelmiriano, de sus dimensiones, de su tipología y de la buena calidad de su “fábrica de bóveda”, siendo entonces “uno de los más sumptuosos” en relación con el estado que ofrecían el de Santa María de Sar y el

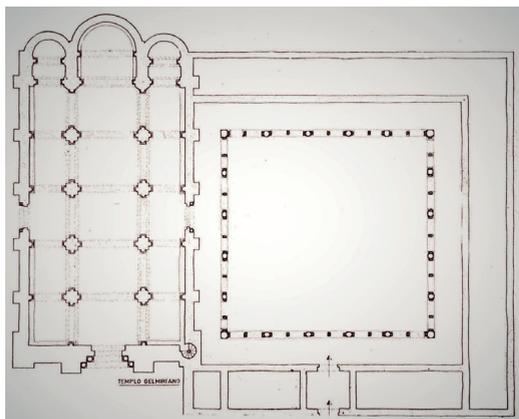


Fig. 47. Planta de la iglesia románica de Santa María de Conxo y del claustro. Reconstrucción según Alejandro Barral (1997, p. 51).

punto, que comunicaba con el lienzo mural sur de la iglesia. De su fábrica no hay ninguna noticia documental. A su análisis histórico, estilístico y tipológico ha dedicado Barral un amplio capítulo en su tesis doctoral, estableciendo algunas relaciones con los de la catedral compostelana, Santa María de Sar y el de la catedral de Tui. En su opinión sería obra de mediados del siglo XIII, durante el pontificado de Juan Arias (1238-1266), promotor del palacio episcopal y del proyecto de cabecera gótica en la catedral compostelana⁹³. En palabras de Barral, “los lienzos Sur y Oeste corresponden a una modulación plenamente medieval con una arcatura en la que se establece un ritmo de un pilar exento cada dos arcos apuntados, asentado el conjunto sobre una bancada corrida de aristas en baquetón”⁹⁴. En mi opinión, en algunos capiteles vegetales conservados, especialmente en los de los lienzos oeste y sur, se aprecian vínculos con determinadas formas del taller orensano (los de Santo Domingo de Ribadavia, San Francisco de Pontevedra y Santo Domingo de Santiago, entre otros) y, particularmente, con la decoración floral de la peana de la Virgen de la Leche de Conxo (figs. 35-36, 48).

Las hojas abultadas con profundas incisiones en sus nervios producen efectos de volumen, plasticidad y claroscuro, siendo estos rasgos muy característicos del referido taller. Cabría, pues, atribuir, al menos una parte del alzado del claustro, a los escultores que labraron la Virgen de la Leche en Santa María de Conxo. Posiblemente, el equipo que trabajó en el sepulcro del abad Fagildo del monasterio de San Paio de Antealtares, se desplazó al de monjas benedictinas de Conxo para trabajar en el claustro y en la Virgen de la Leche. Paradójicamente se trata del mismo monasterio que ocuparían, a finales del siglo XV, las monjas benedictinas, poco después de que los monjes de San Paio se retirasen al cercano monasterio de San Martín Pinario. Posiblemente, la Virgen de la Leche pinjante pudo situarse en alguna de las cuatro alas del claustro o bien en la portada de acceso a la iglesia desde esta estancia, abierta en el lienzo mural sur, anejo al paramento norte del claustro. Según el cronista Téllez, en esta portada había una inscripción referida a la primera fundación del monasterio, que pudo leer sin dificultad en 1631 fray Juan Salgado, cuando limpió el “letrero”⁹⁵.

Durante los siglos XVII y XVIII se emprendieron magníficas obras arquitectónicas y escultóricas en el monasterio de Santa María de Conxo⁹⁶. En el siglo XVII se reformaron las fachadas de la iglesia y del monasterio medievales. Entre 1665 y 1710, Melchor de

desaparecido de San Pedro de Fora⁹¹. Estas noticias y la documentación sobre el contrato con el maestro Francisco González de Araujo (1608) para hacer obras puntuales en la parte occidental del monasterio y de la iglesia: “poner la portada que está vieja, refundiéndola y perfeccionándola”, han facilitado la reconstrucción ideal de su planta (fig. 47)⁹². En efecto, los mercedarios contrataron, a principios del siglo XVII, la reforma de la fachada occidental de la iglesia y de la portería debido al estado de ruina que ofrecían. Se conservaba el claustro medieval con esbeltas columnas geminadas sobre capiteles vegetales y arcos de medio



Fig. 48a. Capiteles de los lienzos Oeste y Sur del claustro de Santa María de Conxo. Foto: Alejandro Barral (1992, p. 51).



Fig. 48b. Capiteles vegetales del claustro de Santa María de Conxo. Fotos: Francisco Singul.

Fig. 48c. Capiteles vegetales del claustro de Santa María de Conxo. Fotos: Francisco Singul.



Velasco emprendió la renovación total del templo medieval. El nuevo edificio, de planta salón, es uno de los más logrados en Compostela por su monumentalidad y armonía de proporciones. A mediados del siglo XVII dieron comienzo las obras del claustro. Se reutilizó la arquería medieval para dar soporte a un nuevo cuerpo, del que solo se llegó a construir la panda del norte⁹⁷.

A comienzos del XVIII, el convento de Conxo era uno de los más ricos de la Orden Mercedaria en España. Por eso, los frailes decidieron engrandecer la arquitectura y adaptarla al nuevo estilo compostelano de Simón Rodríguez, el barroco de placas, con volutas, cilindros sobre las columnas y recortes geométricos. Bajo la dirección de este arquitecto dieron comienzo las nuevas obras. Primero se renovó la capilla antigua del Cristo por otra más amplia y grandiosa. Rodríguez se ocupó de la arquitectura y de los retablos hasta su terminación, con la colaboración de Francisco Fernández Sarela como aparejador y Manuel de Leis, como retablista. Es una obra maestra del barroco compostelano, en donde se combinan la arquitectura y sus detalles ornamentales y constructivos con sus valores simbólicos, como la luz que penetra en sus vanos, y el programa iconográfico de las esculturas de sus retablos⁹⁸. Poco después, Simón Rodríguez recibió el encargo de proyectar la reedificación del convento. Se quería hacer un claustro “estilísticamente unitario”. En 1749 se abrían “los cimientos del monasterio con su ala norte del claustro”, siendo éste el único que se llegó a construir, con lo cual esa unificación quedó frustrada. Simón Rodríguez falleció en 1752. Las obras de las fachadas y la del claustro serían terminadas por Clemente Sarela en el último tercio del siglo XVIII. En la obra barroca fue preciso introducir algunos elementos del nuevo estilo Neoclásico⁹⁹.

La intervención de Simón Rodríguez en las obras del claustro me lleva a plantear como hipótesis que en su proyecto incorporase la escultura de la Virgen de la Leche como pinjante en las arquerías medievales, aunque carecemos de fuentes documentales que la avalen. Máxime si la escultura presidió como pinjante la portada de acceso a la iglesia medieval desde el claustro. Cuando la iglesia fue demolida en el siglo XVII y se reutilizan las arquerías del claustro medieval, la Virgen de la Leche pudo pasar a las dependencias claustrales. Simón Rodríguez fue muy respetuoso con la escultura medieval de los templos y conventos compostelanos en los que asumió la dirección de las obras de ampliación o renovación de su arquitectura, particularmente en los tímpanos figurados de la Epifanía por la devoción de los compostelanos a la Virgen de Belén. Así, entre otros, el tímpano gótico de San Fiz de Solovio (fig. 34) y el de Santa Clara, cuyos relieves incorporó, sobre una repisa, a la estructura de la fuente barroca del claustro de las monjas clarisas que él diseñó (1717-1719)¹⁰⁰.

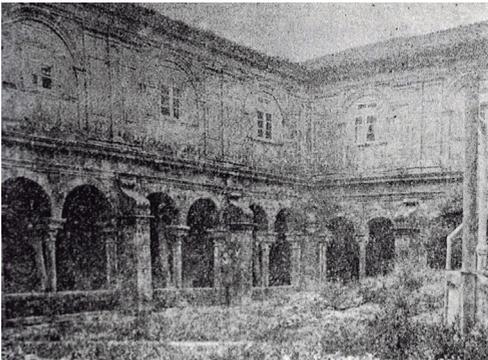
Los cuatro lienzos del claustro medieval se conservaban en perfecto estado a mediados del siglo XVIII, formando parte del conjunto arquitectónico. La desamortización de Mendizábal (1835) obligó a los religiosos mercedarios a abandonar el monasterio¹⁰¹. A finales de siglo, la comunidad se estableció en el antiguo monasterio benedictino de San Juan de Poio (Pontevedra). La iglesia y la capilla del Cristo siguieron funcionando como parroquia del lugar. Las instalaciones del monasterio quedaron abandonadas durante años. Una sociedad francesa intentó establecer una fábrica de tejidos de lienzo, seda y algodón, plantando árboles de morera para la cría de gusanos de seda y contó con informes favorables, entre ellos el de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, pero el expediente oficial lo desestimó¹⁰².

Entre 1878 y 1879, el cardenal arzobispo Miguel Payá y Rico estableció en el conjunto monasterial un Sanatorio Psiquiátrico. Se hicieron importantes obras de remodelación y se levantó un nuevo edificio, de grandes dimensiones, siendo inaugurado en 1902¹⁰³. El conjunto contaba con un “bosque, jardín, fuentes y monte, todo cerrado de muralla”¹⁰⁴ (fig. 49). Según Fernández Sánchez y Freire Barreiro se trataba de “una severa fábrica de granito, que apenas respetó nada de lo antiguo de la última restauración efectuada en los



23- SANTIAGO. Sanatorio de Conxo. Vista panorámica

Fig. 49. Santiago. Sanatorio de Conxo. Vista panorámica.
Colección de postales de Santiago, n.o 23. Foto: Real Academia Galega.



Lám. V.—Lienzos Sur y Oeste. 1898.

Fig. 50. Lienzos sur y oeste del claustro gótico y segundo piso añadido en el siglo XVII. 1898. Fuente: Barral, 1992, p. 47.



Fig. 51. Santiago de Compostela. Sanatorio de Conxo. Gruta de la fuente de la Virgen. Ca. 1915. Fuente: *El Correo Gallego*, 8 de agosto de 2021. Foto: Feafes de una colección de postales de Santiago. N.º 37.

primeros años de la pasada centuria”¹⁰⁵. Afortunadamente se pudo salvar una parte del claustro gótico, al que los referidos autores calificaban de “verdadera joya de estilo románico, y es bien sensible que, a consecuencia de la mencionada restauración, haya desaparecido uno de los lienzos primitivos”, siendo reemplazados “por pesadas columnas”, que formaban “un feísimo contraste con los gallardos arcos”¹⁰⁶.

En su visita al monasterio, estos autores buscaron obras de arte antiguas para redactar



Fig. 52. Gruta de la fuente de la Virgen. Vista desde uno de los lados menores. Recinto de la Fundación Psiquiátrica de Santa María de Conxo. Ca. 1915. Barral, 1992, p. 47, lám. VI.

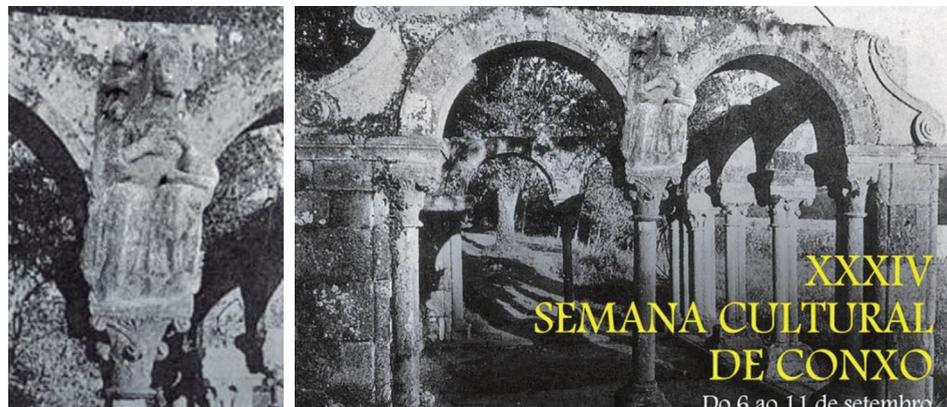


Fig. 53. Cartel de la XXXIV Semana Cultural de Conxo. Foto: *El Correo Gallego*, 6 de septiembre de 2021.

la guía. Del templo, que funcionaba entonces como parroquia, decían que “tampoco conserva resto alguno de antigüedad, exceptuando una imagen bizantina de piedra, que representa a la Virgen de las Angustias, con su divino Hijo” y el famoso Cristo del escultor Gregorio Fernández¹⁰⁷. Ambas esculturas permanecen en el mismo lugar¹⁰⁸. No mencionan la de la Virgen de la Leche, que se guardaría en algún lugar retirado y seguramente ya estaba dañada. De hecho, estos autores tampoco citan otras piezas medievales de algunas dependencias conventuales compostelanas. Así, el relieve de la Virgen con el Niño de Santa María de Belvís o el tímpano de la Virgen con el Niño acompañados de santa Clara y san Francisco del convento de Santa Clara¹⁰⁹.

En una fotografía de 1898 todavía se aprecian los dos lienzos sur y oeste del claustro gótico, trasladados en el siglo XVII desde el costado sur de la iglesia medieval hasta la fachada occidental para su reutilización y remodelación con estribos entre cada dos tramos y su nuevo piso superior (fig. 50). El alzado sur del claustro se desmontó después

de 1898, y antes de 1915. Con cuatro de sus tramos se construyó, en el fondo la finca de la Fundación Psiquiátrica, la llamada “Gruta de la fuente de la Virgen”, con una estructura de siete arcos organizando un espacio rectangular: tres en la parte frontal y dos en los laterales. Los arcos daban acceso por sus tres lados a una pequeña gruta de piedra, con una fuente en su interior para el abastecimiento de agua del sanatorio. El río Sar entonces llevaba un buen caudal y el entorno de Conxo era muy valorado:

“Las grandes proporciones que alcanza el convento y sus dos templos (uno el del Cristo de Conxo) ... y el bosque que se extiende a sus espaldas, en el cual penetra el Sar, saliendo con un magnífico *golpe de agua*, son una prueba de lo rica que fue esta iglesia”¹¹⁰.

El uso de la fuente se aprecia en una fotografía antigua de hacia 1915, en la que se distinguen dos hombres a la izquierda y dos mujeres a la derecha, delante de la entrada a la cueva, con un recipiente para recoger el agua (fig. 51). Según algunos testimonios, en el interior de la cueva había una pequeña imagen de la Virgen protegida por una reja que, según la arqueóloga Ana Filgueiras «sacralizaba y cristianizaba la fuente»¹¹¹.

Se conservan otras dos fotografías de la estructura de los arcos de la gruta de la fuente de la Virgen tomadas desde los dos arcos laterales de la izquierda, de diferentes momentos. La primera fue publicada por Alejandro Barral¹¹². En primer plano muestra los dos arcos y al fondo una vista en perspectiva de los demás (fig. 52). En la segunda fotografía se distingue la imagen de la Virgen de la Leche. La base de la Virgen está apoyada sobre el cimacio de uno de los capiteles vegetales y su traseira ha sido anclada sobre el arranque de los dos arcos y la enjuta (fig. 53)¹¹³. Lo más llamativo es que está dañada, tal y como se encontró en el río Sar el 5 de junio de 2020. En efecto, la Virgen ha perdido la frente, los ojos y la nariz, pero conserva la cabeza, boca, mentón y cuello casi intactos. Probablemente recibió un golpe con un objeto contundente desde uno de los lados (fig. 37.b). Al Niño se lo dieron desde el lado derecho, cortándole la cabeza y el cuello. Ambos pudieron sufrir un acto de vandalismo durante los años en que el monasterio quedó abandonado, entre 1835 y 1878, como ocurrió con otras imágenes religiosas¹¹⁴. En mi opinión, si se hubiese desacralizado la imagen durante esos años, como se ha apuntado en varios reportajes de prensa, no se habría incorporado a la Gruta de la fuente de la Virgen¹¹⁵. Tampoco parece probable que durante las obras de acondicionamiento de la estructura de las arquerías hubiese sufrido un accidente en su traslado; de ser así, se habría intentado reparar el daño antes de encajarla sobre el cimacio del capitel y arranque de las dos arquerías.

En 1976 se produjo un incendio en el Sanatorio Psiquiátrico y se emprendieron importantes obras de restauración. La fuente de la Virgen se desmontó en 1981, durante



Fig. 54. Presa familiar en el río Sar. Ca. 1970-1980. Archivo Vecinal de Santa María de Conxo.



Vista lateral izquierda de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, con reconstrucción hipotética de la cara. Dibujo: Alfredo Erias.



Vista frontal de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, con reconstrucción hipotética de la cara. Dibujo: Alfredo Erias.

una intervención arquitectónica en el Sanatorio, y los tres tramos de arcos se reubicaron en su primitivo emplazamiento¹¹⁶. La fuente se movió unos metros hacia la derecha para facilitar la construcción de un campo de fútbol. Se tapó la gruta con un relleno de tierras y lo más probable es que la Virgen no se trasladase con las arquerías y quedase abandonada en aquel lugar. Se ha estimado su destino, con otros materiales de granito de la cueva, para construir una presa familiar en el río Sar. La presa daba servicio a un molino, cuyas paredes se conservan. La canalización pasaba por debajo de una vivienda familiar hasta una fábrica de zuecos de madera. La presa reventó hacia 1985. Las piezas de granito, formadas por un muro alto y grueso, se dispersaron por el río junto con la escultura de la Virgen. Allí quedaron abandonadas hasta su hallazgo fortuito el 5 de junio de 2020 por Fernando Brey Quintela, que bajó al río Sar para practicar la pesca fluvial¹¹⁷. Después de un largo y minucioso proceso de restauración, la Virgen de Santa María de Conxo puede visitarse en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

11. Conclusiones

1) Las Vírgenes compostelanas de Santa María de Conxo y de Santa María Salomé son los primeros modelos gallegos de Virgen de la Leche sedente como imagen mayestática de María, coronada y bendecida por dos ángeles con incensarios, que sirve de trono a su Hijo. Asimismo son las únicas conservadas del primer tipo de Virgen de la Leche sedente mayestática y pinjante.

2) El modelo iconográfico de Virgen de la Leche fue formulado por talleres castellanos, quizás por el del claustro de Burgos del maestro Enrique. Una parte del equipo burgalés lo llevó a la catedral de Ourense. A este tipo pertenecen la Virgen de la Leche de Villafranca Montes de Oca, las dos Vírgenes de la Leche de la catedral de Ourense, la de la catedral de Lugo y las dos sedentes compostelanas.

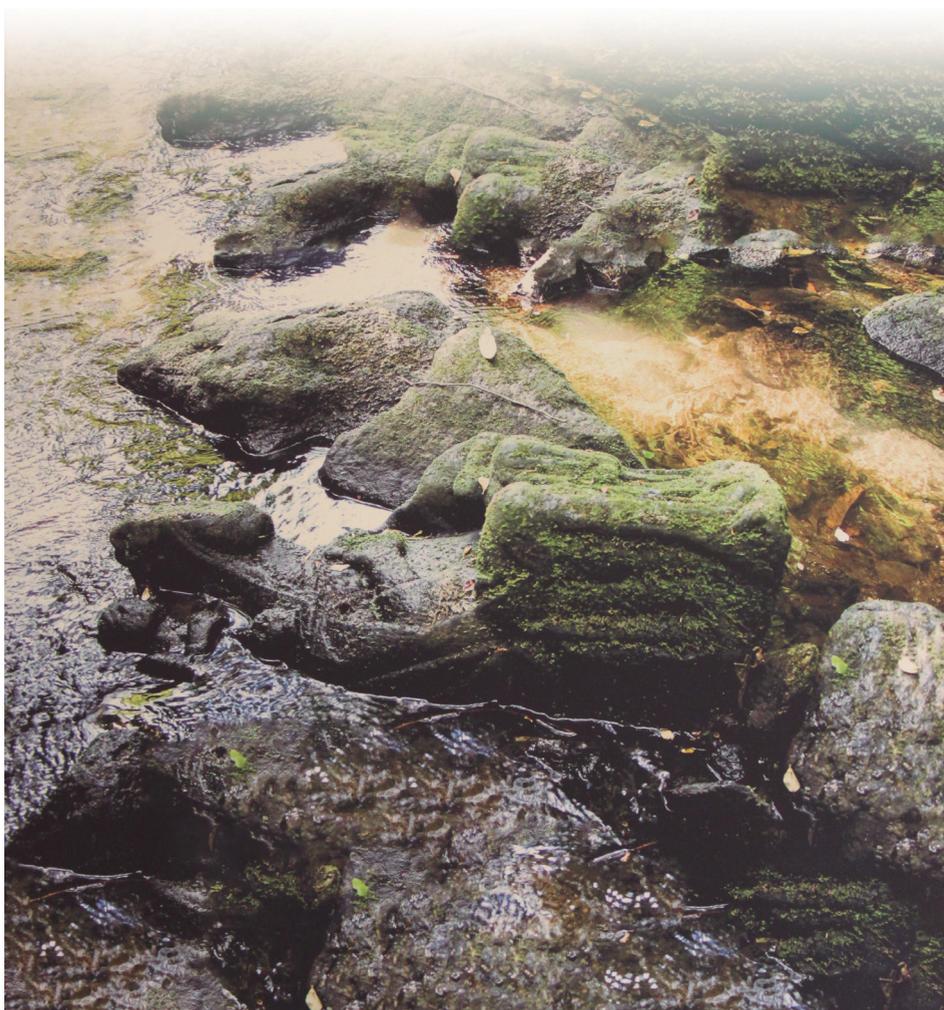
3) El tipo de Virgen con el Niño en Majestad, en sus diversas advocaciones, flanqueada por ángeles con incensarios tiene su origen en las dos imágenes de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga. En Santiago se representa en las pinjantes de Santa María Salomé y Santa María de Conxo y en los tímpanos de la Virgen de los Reyes; en el relieve de la Virgen con el Niño de Santa María de Belvís y en el tímpano de la portada do Home Santo de Santa María de Bonaval. La más emotiva quizás sea la de Santa María de Conxo, cuyos ángeles sujetan con una de sus manos la corona de Virgen.

4) Las pocas imágenes medievales conservadas en la península de este primer tipo de Virgen de la Leche mostrando su seno derecho descubierto (de pie y sedente), de finales del siglo XIII y primera mitad del XIV, entre otras muchas razones históricas y culturales, quizá se deba también a un cambio de gusto hacia el segundo modelo de Virgen lactante dando de mamar al Niño, como vemos en la Virgen de Santa María de Oseira. Este modelo es el que se representó en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*.

5) En relación con otras regiones hispanas, el censo de imágenes gallegas de la Virgen de la Leche es considerable. Como ya apuntó Moralejo, el tipo de Virgen de la Leche de pie, formulado en Ourense a comienzos del XIV, es precoz en relación con el número de imágenes conocidas, pues las más numerosas datan del siglo XV.

6) Con la recuperación de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo en el cauce del río Sar, el 5 de junio de 2020, incorporamos al Patrimonio Artístico de Galicia una de las piezas más expresivas talladas en Compostela por el taller orensano durante el segundo decenio del siglo XIV, junto con la Virgen de la Leche pinjante de Santa María

Salomé, el sepulcro del abad Fagildo y el tímpano de San Fiz de Solovio, en donde dejó grabado su nombre uno de sus escultores, el maestro F. de Paris. Seguramente, los canteros que labraron la Virgen pinjante de Santa María de Conxo también trabajaron en algunos capiteles de su claustro y en la capilla abierta en el hastial sur del transepto del templo de Santo Domingo de Bonaval. Al mismo equipo quizá se pueda atribuir la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo y la obra de su cabecera. De cualquier forma, el taller itinerante de escultores orensanos formó un grupo profesional homogéneo que permitió la itinerancia y contribuyó al florecimiento del arte gótico gallego y a su desarrollo estilístico, formal e iconográfico durante todo el siglo XIV, en sus diversas manifestaciones arquitectónicas y escultóricas, y en la reinterpretación de otros estilos precedentes.



Virgen de la Leche de Santa María de Conxo abandonada en el río Sar y encontrada el 5 de junio de 2020. Foto del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

NOTAS

¹ Este trabajo de investigación forma parte del informe entregado a la Dirección Xeral do Patrimonio Cultural de la Consellería de Cultura e Turismo de la Xunta de Galicia en 2020. Su contenido ha sido ampliado en 2022 para publicarlo en *Anuario Brigantino*. Agradezco al Dr. Alfredo Erias Martínez, exdirector de la revista, los excelentes dibujos de la escultura de la Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, la maquetación y el gran interés mostrado en su publicación.

² MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Tesis presentada para la obtención del grado de doctor, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, Santiago, 1975. Edición impresa en papel del resumen: ID., *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen Memoria para la obtención del Grado de Doctor, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, 1975, pp. 1-35. Su tesis doctoral inédita está disponible en formato PDF para su consulta en la web <https://serafinmoralearjoalvarez.files.wordpress.com>, junto con las demás publicaciones suyas, gracias a la iniciativa de su viuda M.^a Josefa Cacheiro Gallego. Su obra ha sido reunida y publicada en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Álvarez*, dirección y coordinación María Ángela FRANCO MATA, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, 3 tomos. Véase una síntesis sobre el estilo orensano en MANSO PORTO, Carmen, «Arquitectura y escultura monumental: Siglos XIV y XV», en Ramón YZQUIERDO PERRÍN, y Carmen MANSO PORTO, *Arte Medieval II*, Proyecto Galicia, tomo XI, en Galicia-Arte, Hércules de Ediciones, S. A., La Coruña, 1996, pp. 282-292.

³ LOWRIE, Walter. *Christian Art and Archeology*. Kessinger Publishing, 2003, p. 460. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. «La Virgen de la Leche», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V, n.º 9, 2013, pp. 1-11 (pp. 1, 8 para la cita).

⁴ ZIBAWI, Mahmoud. *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*. Paris: Picard, 2003, pp. 89-90, 146.

⁵ El Sacramentario era un libro litúrgico que contenía los textos recitados por el obispo o presbítero en la celebración de la Misa y de los Sacramentos. Los Sacramentarios se reducen fundamentalmente a tres: Veronense o Leoniano, Gelasiano y Gregoriano. El Veronense o Leoniano contiene algunos escritos del Papa San León Magno (+ 461) y no es un auténtico Sacramentario en el sentido estricto, pues compila textos litúrgicos romanos anteriores al siglo VI. Véase GARRIDO BOÑANO, Manuel. «La Virgen María y la Santísima Trinidad en la liturgia romana», en A.A.V.V., *Mariología fundamental. María en el Misterio de Dios*, Salamanca: Secretariado Trinitario, 2ª ed. aumentada, 1995, pp. 193-244 (193-194 para la cita); TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1949, pp. 457-458. Mi gratitud al personal de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina que me facilitó la consulta de este libro.

⁶ *Lo mejor de Clemente de Alejandría*. Compilado por Alfonso ROPERO. Terrassa (Barcelona), 2001, *Libro I. La obra del Pedagogo*, p. 76 para la cita.

⁷ TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 459-460.

⁸ Debo la noticia del contenido del relicario al canónigo D. Miguel Ángel González García, Director de los Archivos Diocesanos de Ourense y Astorga. Sobre éste relicario véase CARDOSO ROCAS, Lúcia María «La Virgen con el Niño», en A.A.V.V. Portugal en el medioevo. *De los monasterios a la monarquía*, Madrid: Fundación Banco Central Hispano, 1992, pp. 216-217.

⁹ BOTIAS, Antonio. «El remoto e increíble prodigio de la Leche», *La Verdad*, Murcia, 12 de agosto de 2012.

¹⁰ Véase información de algunos santuarios con reliquias de la leche en <https://reliquiosamente.com/2018/01/30/la-leche-de-la-virgen-maria/>

¹¹ La cita en latín y traducida al castellano en TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., p. 459.

¹² TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., p. 460.

¹³ De los códices conservados, tres de ellos fueron ricamente ilustrados: *El Códice Rico* (Biblioteca de El Escorial, T. I, 1), terminado en 1278, el *Códice de Florencia* (Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, B. R. 20), que es continuación (tomo II) del anterior y el *Códice de los Músicos* (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1). Asimismo, el Códice de la Biblioteca Nacional de España (MSS/10069), procedente de la Biblioteca Capitular de Toledo, carece de miniaturas y contiene ciento veintidós cantigas acompañadas de su narración y notación musical, y es una copia del primer códice, hoy perdido, fechado a comienzos del siglo XIV.

¹⁴ VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Traducción del latín: Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza Editorial, 1982, tomo 2, cap. CXX, San Bernardo, pp. 511-522.

¹⁵ Manuscrito conservado en el Museo Condé de Chantilly. HECK, Christian. *Le ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïc sau XIV^e siècle: les enluminures du manuscrit de Chantilly*. Brepols Publishers, 2011; véase también CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «La lactatio Bernardi. A propòsit del retaule mayor de Santes Creus», *Santes Creus. Revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, v. XXX (2019/2020), pp. 137-154 (fig. 6 y pp. 144-145 pp. 139-151 para el relato e iconografía).

¹⁶La escultura fue destruida durante la revolución francesa. Sobre la iconografía véase una síntesis en LÁZARO ROMERO, Irene y GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. «La iconografía del premio lácteo de San Bernardo en el Monasterio de Piedra», en: *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, coord. por Herbert González Zymla, Diego Prieto López, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 208-233 (pp. 211-216 para el origen de la iconografía). Asimismo analizan las obras del premio lácteo conservadas en el monasterio desde el siglo XVI; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «*La lactatio Bernardi...*», cit., pp. 139-151 para la iconografía medieval.

¹⁷ROSSELLO-BORDOY, Guillermo. *Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 23 y fotografía, Inv. 4111.

¹⁸GARCÍA FLORES, Antonio. «Muestra que eres madre», en <https://sites.google.com/site/curiosidadesgdsdm/salve-regina>

¹⁹TRENS, Manuel. *María Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 446-456, con algunas imágenes; MEISS, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton: Princeton University Press, 1979; WILLIAMSON, Beth. *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception c. 1340-1400*, Woodbridge, 2009.

²⁰Sobre este tipo de Virgen en España véase BLAYA ESTRADA, Nuria. «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 163-171. Véase una síntesis sobre el estilo trecentista en España en AZCÁRATE, José María. *Arte gótico en España*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 295-317 con imágenes.

²¹TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 461-464.

²²Ibid., pp. 464-465. AZCÁRATE, José María. *Arte gótico en España*, cit., pp. 275-277.

²³MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 584-901 (p. 605-7 para la cita). Sobre la Clastra Nova véase CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 211-232; ID. *La Clastra Nova de la Catedral de Ourense*, Ourense: Grupo Francisco de Moure, 2013.

²⁴KARGE, Henri. «Les programmes sculpturaux des cathédrales de Reims et Burgos et leurs références royales», en Patrick Demouy (dir.). *La cathédrale de Reims*, Ed. Pu Paris-Sorbonne, 2017, pp. 287-310 (303 para la cita). Para la identificación y organización del taller del claustro burgalense véanse ABBEG, R. *Königs- und Bischofsmonumente*, Zurich, 1999; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José. «La imaginaria gótica burgalesa: más allá de la devoción», en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús (dirección científica). *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006, pp. 249-270 (249-257 para la cita).

²⁵MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen, cit., pp. 30-31. Para la sibila véase CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «La sibila y los profetas, entre reyes y obispos, en el claustro de la Catedral de Burgos», en *Ara ve Nadal!: Formes espectaculars en les festes d'hivern*, coord. por Francesc Massip Bonet, Lenke Kovács, 2018, pp. 165-182 (en especial pp. 172-178, figs. 5-7 para iconografía de la sibila profetisa y el texto de su cartela).

²⁶MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen, cit., p. 31.

²⁷Para la capilla de Santa Catalina edificada en el primer tercio del siglo XIV en la sala capitular véase SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 13, n.º 5, 2012, pp. 449-467. Disponible en: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000028>. Para los sarcófagos de las Huelgas véase A.A.V.V. *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005. En general, para el gótico, véase A.A.V.V. *El arte gótico en el territorio burgalés*, dirección científica Emilio Jesús RODRÍGUEZ PAJARES. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006.

²⁸MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen, cit., pp. 28-32; ID., <https://serafinmoralejoalvarez.files.wordpress.com/2016/03/esculturagc3b3ticaengalicia1200-1350tesis.pdf>; MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, t. I-II (I, pp. 98-121 para la cita); ID. «Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV», cit., pp. 282-292, para el estilo orensano. Para la formación de la segunda tipología de iglesia mendicante gallega por los talleres orensanos véase MANSO PORTO, Carmen. «Los orígenes de la tipología de la iglesia franciscana gallega del siglo XIV», *Goya: Revista de arte*, n.º 214, 1990, pp. 223-226. Para la filiación burgalesa de otras obras gallegas véase MANSO PORTO, Carmen. «La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azougue», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Xunta de Galicia, 2004, t. III, pp. 175-180; ID. «Un tímpano singular vinculado al arzobispo Fray Berenguel de Landoria (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela)», *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, n.º 38-39, 2006-2007, pp. 75-116.

- ²⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 584-901.
- ³⁰ MANSO PORTO, Carmen. «Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV», cit., pp. 286-289.
- ³¹ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 686-687.
- ³² Véase para este tipo SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Rosa das rosas, flor das flores: la imagen de la Virgen en Galicia de hacia 1400», en *O retablo de Belvis e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia*, IX Memorial Filgueira Valverde, Pontevedra: Publicación da Cátedra Filgueira Valverde, 2010, pp. 69-90 («Tocando a María», pp. 73-76 para la cita).
- ³³ La similitud del tipo de coronas, de ambos conjuntos, fue apuntado por Serafín Moralejo, lo mismo que los demás rasgos característicos del estilo: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 608-609. Sobre las esculturas de los príncipes véase KARGE, Henri. «Les programmes sculpturaux des cathédrales de Reims et Burgos et leurs références royales», cit., en Patrick Demouy (dir.), *La cathédrale de Reims*, Ed. Pu Paris-Sorbonne, 2017, pp. 287-310. Sobre el príncipe Alfonso véase MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 36-50.
- ³⁴ Sobre la Virgen véase MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 793-794.
- ³⁵ *Ibid.*, pp. 830-835.
- ³⁶ He consultado la tesis doctoral de MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.^a Josefa. *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Universidad de Valladolid, 2016. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22095>. De las 147 imágenes de la Virgen sedente con el Niño que incorpora en el catálogo, solo figuran dos Vírgenes de la Leche. La ausencia de imágenes se ha justificado porque a partir del Concilio de Trento (1545-1563) dejaron de representarse y se fomentó su desaparición por considerarse irreverentes (p. 675). Sin embargo, la Virgen de la Leche en su versión Virgo lactans siguió representándose en pintura, escultura y relieves durante los siglos XV al XVIII. Véase algunos ejemplares en TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit.
- ³⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.^a Josefa. *Imaginería gótica burgalesa*, cit., n.º 41, pp. 348-349 y n.º 287, pp. 674-675 respectivamente.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 675, la fecha en el segundo tercio del siglo XIV apoyándose en la indumentaria. La fotografía fue publicada en VALDIZÁN GALLO, Maximino. *Recuerdos históricos de la Ciudad Episcopal de Oca, hoy Villafranca Montes de Oca*. Burgos: Tipografía de El Monte Carmelo, 1917.
- ³⁹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Virgen de la Leche», en: *75 obras para 75 años. Exposición conmemorativa da Fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, pp. 236-237; RODRÍGUEZ PORTO, Rosa. «Virgen de la Leche», en *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 243-245.
- ⁴⁰ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Virgen de la Leche», cit., pp. 236-237. Sobre el hospital véase MANSO PORTO, Carmen. «El relieve del hospital de San Juan de Dios en Pontevedra», *Faro de Vigo*, 6 de octubre de 1981, p. 26.
- ⁴¹ MANSO PORTO, Carmen. «Los orígenes de la tipología de la iglesia franciscana gallega del siglo XIV», *Goya: Revista de arte*, n.º 214, 1990, pp. 223-226 (225-226 para la cita); ID., «Arquitectura y escultura monumental: Siglos XIV y XV», en Ramón YZQUIERDO PERRÍN, y Carmen MANSO PORTO, *Arte Medieval II*, cit., pp. 294). Por su parte, RODRÍGUEZ PORTO, Rosa. «Virgen de la Leche», cit., pp. 243-244, plantea que hubiese presidido el altar de una capilla en un edificio de carácter nosocomial, hipótesis que respalda con la Virgen de la Leche de la portada de Santa María Salomé en Compostela, cuya iglesia se hallaba contigua a un hospital en época medieval; SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Las artes figurativas en los monasterios cistercienses medievales gallegos», en *Arte del Cister en Galicia y Portugal*, A Coruña, 1998, pp. 99-139 (p. 114 para la cita).
- ⁴² MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 561-576; MANSO PORTO, Carmen. «La escultura gótica y renacentista en Galicia», en: Xosé FILGUEIRA VALVERDE (coord.). *La Escultura Gallega: El centenario de Francisco Asorey*, Fundación Alfredo Brañas, Santiago de Compostela, 1991, pp. 29-54 (pp. 34-35 para la cita).
- ⁴³ MANSO PORTO, Carmen. «Una escultura de la Virgen de la Leche y dos capiteles góticos, inéditos, de la colección del arqueólogo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), legados al Museo de Pontevedra por la familia Núñez Sobrino», *Anuario Brigantino*, n.º 36, 2013, pp. 317-350.
- ⁴⁴ MANSO PORTO, Carmen. «Relieves y retablos. Imaginería», en Ramón YZQUIERDO PERRÍN, y Carmen MANSO PORTO, *Arte Medieval II*, Proyecto Galicia, tomo XI, en Galicia-Arte, Hércules de Ediciones, S. A., La Coruña, 1996, pp. 415-455 (421-422 para la cita).
- ⁴⁵ Véanse más arriba el primer apartado: «Las primeras representaciones de la Virgen de la Leche en el arte»; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 715, 831; TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 457-459.

- ⁴⁶ Así, las Cantigas XLVI (curación de un moro), LIV (curación de un monje cisterciense que daban por muerto) LXXVII (curación de una mujer en Santa María de Lugo) y XCIII (curación de un leproso). Véanse en FILGUEIRA VALVERDE, José. «El texto», en *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Volumen complementario de la ed. facsímil del Ms. T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilán, 1979 (Estudio y facsímil), pp. 33-264 (pp. 121-122, 129-130, 156, 169-170, para las mencionadas Cantigas).
- ⁴⁷ FILGUEIRA VALVERDE, José. «El texto», cit., p. 156.
- ⁴⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 831-833. Por su parte, VÁZQUEZ SACO, F. *Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Patrona de Lugo. Notas históricas*, Lugo, 1973, 2.^a edición, pp. 40-46, supone que el estribo de la Cantiga alude a la Virgen de los Ojos Grandes.
- ⁴⁹ Véase la ficha bibliográfica y la descripción del Códice Rico en <https://www.patrimoniocultural.es/colecciones-reales/cantigas-de-santa-maria-codice-rico>
- ⁵⁰ VÁZQUEZ SACO, F. *Nuestra Señora de los Ojos Grandes*, cit., pp. 43-44.
- ⁵¹ La cita en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ed. por Walter METTMANN, Madrid: Castalia, 1989, t. III, pp. 349-351.
- ⁵² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.^a Josefa. *Imaginería gótica burgalesa*, cit., pp. 674-675; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José M. y FREIRE BARREIRO, Francisco. *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago: Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, pp. 222-227, describen la escultura de la Virgen con el Niño, pero no identifican a la Virgen de la Leche, y un hospital de Salomé denominado «hospitalillo de las Huérfanas». Véase BARREIRO MALLÓN, Baudilio. «Hospitales de la ciudad de Santiago», en *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 87-104 (94 para la cita). Hace unos años, en la parte trasera de la iglesia se descubrieron restos de un claustro medieval.
- ⁵³ Véase más arriba, sobre este tipo griego, la Virgen de la Humildad en el arte gótico y la imagen lactante de Miravalles en Asturias. Sobre varios modelos de Virgen lactante gótica véase TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 464-480.
- ⁵⁴ GUERRERO LOVILLO, José. *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, pp. 276-277, fig. 268.
- ⁵⁵ Véase supra nota 45.
- ⁵⁶ Véanse en FILGUEIRA VALVERDE, José. «El texto», en *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, cit., pp. 129-130.
- ⁵⁷ Véase más arriba el apartado dedicado a los símbolos de la leche. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 855-856; SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Las artes figurativas en los monasterios cistercienses medievales gallegos», en *El Arte del Cister en Galicia y Portugal*, Valle Pérez, Carlos y Rodríguez, Jorge (coords.), Lisboa, 1998, pp. 99-139 (112 para la cita).
- ⁵⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 856-857. Las rosetas se encuentran en la arquitectura de la Claustro Nova y en algunos conventos mendicantes, como en la túnica de la Virgen de la portada «do Home Santo» en Santo Domingo de Bonaval (1330), en Santo Domingo de Tui, y en el monasterio de Santa María de la Franqueira.
- ⁵⁹ Véanse en MANSO PORTO, Carmen. «Relieves y retablos. Imaginería», en Ramón YZQUIERDO PERRÍN, y Carmen MANSO PORTO, *Arte Medieval II*, cit., pp. 431-432; ID. «Una escultura de la Virgen de la Leche y dos capiteles góticos», cit., pp. 333-339; SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Rosa das rosas, flor das flores», cit., pp. 77-80. Para la de Santo Domingo de La Coruña (1400-1415) véase MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, cit., II, p. 453, lám. V en p. 477.
- ⁶⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.^a Josefa. *Imaginería gótica burgalesa*, cit., pp. 348-349.
- ⁶¹ TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, cit., pp. 608-610.
- ⁶² Para esta etapa y su gestión en el arzobispado véase LÓPEZ FERREIRO, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1902, tomo V, pp. 255-346.
- ⁶³ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 773-777.
- ⁶⁴ Sobre el monasterio véase A.A.V.V. *Santiago: San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, en especial los estudios de BURGO LÓPEZ, Concepción. «La Edad Media», pp. 37-40; YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. «Testimonios anteriores al Renacimiento», pp. 91-98; CARRILLO LISTA, M.^a Pilar y FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón. «Los claustros medievales», pp. 99-103; CARRILLO LISTA, M.^a Pilar. «Sepulcro del abad Fagildo», pp. 104-106. En estos estudios se analizan los restos de piezas medievales de diversas partes del monasterio.
- ⁶⁵ Para la identificación del taller orensano en el sepulcro del abad Fagildo y su análisis estilístico y formal véase MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 773-777.
- ⁶⁶ En este tipo debió inspirarse el báculo de fray Berenguel de Landoria que luce en el tímpano de Santa

Cristina de Fecha, MANSO PORTO, Carmen. «Un tímpano singular vinculado al arzobispo fray Berenguel de Landoria», cit., pp. 102-103.

⁶⁷ El estudio más completo es el de BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, A Coruña: Diputación Provincial, 1992.

⁶⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 778-793. Sobre los donantes CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta y BARRAL RIVADULLA, Dolores. «Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega», *Sematas* 10, 1999, pp. 389-418 (403 para San Fiz); CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta. «Iconografía mariana en la Compostela medieval», en IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017, pp. 447-488 (468 para la cita).

⁶⁹ YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. «La iglesia románica de Santa María Salomé en Compostela», *Boletín de la Universidad de Santiago*, vol. 75-76, 1967-1968, pp. 385-393 (393 para la cita). MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., p. 793.

⁷⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., p. 794.

⁷¹ MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia*, cit., t. I, p. 153.

⁷² LÓPEZ FERREIRO, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, cit., pp. 326-327.

⁷³ *Ibid.*, pp. 341-342.

⁷⁴ La escultura de granito mide 98 cm de altura por 37cm de anchura y 42,5 cm de profundidad.

⁷⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 836 y ss.

⁷⁶ Entre los primeros autores que las comentaron cito a DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan. *Escultura gótica*, Madrid: Editorial Plus Ultra, Ars Hispaniae, t. VIII, 1956, p. 70 y fig. 55 (excelente fotografía de la Virgen del altar mayor).

⁷⁷ Para la cronología y la iconografía de las dos imágenes véase SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Mui de coraçon rogava a Santa María: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Álvarez, Xunta de Galicia, 2004, t. III, pp. 241-252 (249-250 para la cita); ID. «Rosa das rosas, flor das flores: la imagen de la Virgen en la Galicia de hacia 1400», cit., pp. 71-73; GUERRERO LOVILLO, José. *Las Cantigas*, cit., p. 272.

⁷⁸ MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia*, cit., t. II, pp. 587, 597.

⁷⁹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. «Rosa das rosas, flor das flores: la imagen de la Virgen en la Galicia de hacia 1400», cit., pp. 71-73. (p. 73 para la cita).

⁸⁰ El primero en estudiar los tímpanos compostelanos fue Caamaño Martínez, José María. «Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes», *Archivo Español de Arte*, T. XXXI, 1958, pp. 331-338; MANSO PORTO, Carmen. «Un tímpano singular vinculado al arzobispo fray Berenguel de Landoria», cit., pp. 75-116; CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta. «Iconografía mariana en la Compostela medieval», cit., pp. 469-475. Para la Virgen con el Niño del tímpano de Santo Domingo de Bonaval véase MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia. Los Dominicos*, cit, t. I, pp. 172, 197.

⁸¹ VÁZQUEZ SACO, F. *Nuestra Señora de los Ojos Grandes*, cit., pp. 40-46; ID. *La catedral de Lugo*, Lugo, 1953, pp. 41s.; CHAMOSO LAMAS, Manuel. *La catedral de Lugo*, León: Editorial Everest, 1983, pp. 56-58; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 830-835, 893-895.

⁸² MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin. *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 830-835, 893-895.

⁸³ BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», en: *II Semana Mariana en Compostela. Santiago*, 1-6 de octubre de 1996, pp. 47-70 (p. 47 para la cita y fig. 1 en p. 49).

⁸⁴ CARRÉ ALDAO, E. *Provincia de La Coruña*, en *Geografía General del reino de Galicia*, Barcelona: Alberto Martín, [s.a.], tomo II, [ca. 1928], pp. 929-934, con notas interesantes sobre Santa María de Conxo.

⁸⁵ BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 48-66.

⁸⁶ TÉLLEZ, Gabriel, fray (Tirso de Molina). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Introducción y primera edición crítica por Fray Manuel Penedo Rey, O. de M., Madrid: Provincia de la Merced de Castilla, Colección «Revista de Estudios», 1973, vol. I (1218-1567), p. 425 para la cita. El manuscrito de Tirso de Molina se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 47-66.

⁸⁷ BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., p. 65.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 65. En otro lugar, BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, cit., había dado la imagen por perdida.

⁸⁹ Mi agradecimiento al P. Ignacio Valderrama por facilitarme las dos imágenes de la Virgen de la Concha.

⁹⁰ TÉLLEZ, Gabriel, fray (Tirso de Molina). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, cit., pp. 426-427.

- ⁹¹ TÉLLEZ, Gabriel, fray (Tirso de Molina). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, cit., pp. 426-427; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 51, 65-66.
- ⁹² BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., p. 51, fig. 3 y pp. 65-68. Para las referidas obras de remodelación del monasterio véase también BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, capítulo IV, pp. 55-63.
- ⁹³ BARRAL IGLESIAS, Alejandro. Santa María la Real de Conjo, «capítulo III. El claustro gótico», pp. 55-63; SINGUL, Francisco. «Memoria xacobeá, historia e arte no mosteiro de Conxo», en A.A.V.V. *Os últimos carballos do Banquete de Conxo*, Consorcio de Santiago, Alvarellos editora, 2016, pp. 89-114 (pp. 93-94 para el claustro).
- ⁹⁴ BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, «capítulo III. El claustro gótico», cit., pp. 47-48.
- ⁹⁵ TÉLLEZ, Gabriel, fray (Tirso de Molina). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, cit., p. 425.
- ⁹⁶ Para estas obras véanse FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pp. 86-102, 158-166; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, cit.; ID. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 47-70. SINGUL, Francisco. «Memoria xacobeá, historia e arte no mosteiro de Conxo», cit., pp. 112-113.
- ⁹⁷ FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, cit., pp. 161-164; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, cit., cap. IV, pp. 55-63.
- ⁹⁸ FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, cit., pp. 86-102; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, cit., pp. 59-64; ID., «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 66-68.
- ⁹⁹ FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, cit., pp. 158-166.
- ¹⁰⁰ Véase MANSO PORTO, Carmen. «Un tímpano singular vinculado al arzobispo Fray Berenguel de Landoria (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela)», pp.77-87 para la cita; Sobre la fuente barroca de Santa Clara, FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, cit., pp. 68-69 y fotografía.
- ¹⁰¹ Real Decreto de 25 de julio de 1835 suprimiendo los monasterios y conventos de religiosos que notengan 12 individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes a lo menos sean de coro. *Gaceta de Madrid* núm. 211, de 29 de julio de 1835, páginas 841 a 842. Real Decreto de 11 de octubre de 1835 suprimiendo los monacales. *Gaceta de Madrid* núm. 292, de 14 de octubre de 1835, página 1157.
- ¹⁰² CARRÉ ALDAO, E. *Provincia de La Coruña*, cit., p. 933.
- ¹⁰³ *Ibid.*, p. 933, con una imagen del alzado del edificio.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 933.
- ¹⁰⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, JOSÉ M.^a y FREIRE BARREIRO, Francisco. *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, p. 389. Según ellos, «aniquilaron casi enteramente el monumento antiguo».
- ¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 389. MURGUÍA, Manuel. Galicia, en: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, p. 569, nota 2, también lamentó su pérdida.
- ¹⁰⁷ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, JOSÉ M. y FREIRE BARREIRO, Francisco. *Guía de Santiago*, cit., p. 392. La Quinta Angustia, de estilo gótico, debe ser obra de finales del siglo XV y se conserva elevada sobre una repisa en uno de los lienzos murales en la capilla del Cristo. Véanse reproducciones en FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen. *Simón Rodríguez*, cit., p. 88; BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., fig. 7, p. 55.
- ¹⁰⁸ Véanse en BARRAL IGLESIAS, Alejandro. «Santa María de la Concha. Titular de la antigua abadía de Conxo», cit., pp. 55, lám. 7 y pp. 58-61, láms. 10-13.
- ¹⁰⁹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, JOSÉ M.^a y FREIRE BARREIRO, Francisco. *Guía de Santiago y sus alrededores*, cit.
- ¹¹⁰ CARRÉ ALDAO, E. *Provincia de La Coruña*, cit., p. 933.
- ¹¹¹ Véase en: <https://www.20minutos.es/noticia/4295682/0/la-virgen-encontrada-en-el-rio-sar-podriaprovenir-del-monasterio-de-conxo-o-de-una-gruta-desaparecida-en-1882/>
- ¹¹² BARRAL IGLESIAS, Alejandro. *Santa María la Real de Conjo*, cit., Lam. VI, p. 47. Agradezco a D.^a Carmen Prieto, Directora del Archivo del Reino de Galicia, la digitalización de las figs. 48-50, del ejemplar del libro conservado en la Biblioteca del mismo Archivo.
- ¹¹³ La fotografía ilustra el «Cartel de la XXXIV Semana Cultural de Conxo». Foto: *El Correo Gallego*, 6 de septiembre de 2021. Mi gratitud a D. Francisco Prado por facilitarme el enlace a la noticia y a la imagen.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS DO ANUARIO BRIGANTINO

Tema

O *Anuario Brigantino* é una revista de investigación nos campos da Arqueoloxía, Historia, Historia da Arte, Historia da Literatura e Antropoloxía, podendo admitir excepcionalmente outros, segundo o criterio do Comité Científico. O ámbito de investigación primará o marco xeográfico de Betanzos e a súa comarca, sendo extensible ao resto de Galicia. Está editada polo Concello de Betanzos e a súa periodicidade é anual.

Orixinais

Os orixinais deberán ser inéditos. Oportunamente e diante de traballos de especial interese, o Comité Científico poderá contemplar a publicación de traducións, a reedición de traballos raros e/ou antigos, así como edicións corrixidas e/ou aumentadas de traballos publicados fóra da revista.

Formato, lingua e soporte

Os traballos deben enviarse por correo electrónico a anuariobrigantino@betanzos.net. Os textos remitiránse en galego, castelán, portugués ou inglés en calqueira programa de procesador de textos (Word, Open Office e similares) e as fotos en formato JPEG ou TIFF.

Extensión e ilustracións

Unha vez maquetado co estilo propio do *Anuario Brigantino*, aconséllase que o traballo non supere as 25 páxinas, se ben o Comité Científico poderá establecer as excepcións que considere oportunas.

Autor-Autores

Engadirase unha nota biográfica do autor ou autores, que non exceda as 5 liñas maquetadas. Dita nota debe incluír o correo electrónico, a institución onde presten os seus servizos e a labor que desempeñan.

Sumario e Abstract

Os orixinais deberán acompañarse dun sumario ou resumo na lingua do traballo e outro (abstract) en inglés, que non deben exceder, cada un, das 10 liñas maquetadas. Ademais haberá que escoller cinco palabras

clave que definan o contido do traballo e presentalas no idioma orixinal do traballo e na súa tradución ao inglés.

Texto

Empregarase a cursiva para aquelas palabras que se utilicen como denominacións técnicas ou sexan alleas á lingua na que se redacta o orixinal.

Utilizaranse as comiñas « ... » para as citas textuais breves (inferiores a 50 palabras); as demais irán en parágrafo á parte e sangradas na marxe esquerda sen entrecomiñar. As comiñas simples " resérvanse para conter significados. As supresións de texto nas citas indicaranse mediante tres puntos entre corchetes [...]. As intervencións do autor nas citas tamén se farán entre corchetes.

Citas bibliográficas

Citas parentéticas complementarias da bibliografía final.

No texto, entre paréntese, sitúase o apelido (ou apelidos, se se considera) do autor ou autores, con minúscula e sen a inicial do nome propio, seguido por coma, espacio e ano de publicación.

Se é preciso, despois de dous puntos, irá o número de páxina (se se sinala a primeira e a última, sepáranse por un guión). Se se trata dunha obra en varios volumes, antepoñerase o número do que corresponda ó da páxina, separados por coma. Se o envío non é a unha páxina senón a unha columna, un documento, etc. incluírase antes da cifra a abreviatura correspondente.

Exemplos: (Miguez, 2000), (García Bellido, 1943: 21), (Pastoureau, 1988: 261-316), (Meijide, 1988: doc. 2, 38).

Cando no mesmo ano hai dúas ou máis publicacións dun mesmo autor ás que hai que referirse, colócase detrás do ano unha letra para identificalas: (Monteagudo, 2000a). Cando se inclúe o nome do autor no texto, entre parénteseponse só o ano e, se procede, as páxinas. Exemplo: Como indicou Barreiro Fernández (1984: 51)...

Se hai máis dun autor, inclúense todos ata tres, separados por comas, e se hai máisponse só o primeiro seguido de et al.

Notas ó pé

As notas ao pé aparecerán ao final do texto e non conterán referencias bibliográficas, xa que estas deberan aparecer dentro do propio texto e colocadas entre parénteses. As notas ao pé servirán unicamente para desenvolver de forma somera algunha idea ou aportación que non vaia aparecer no texto do artigo. Empregaranse as notas ao pé para citar as obras literarias antigas, as notas ao pé e os recursos electrónicos:

Recursos e edicións dixitais

Indicarase a dirección web e a data de consulta entre corchetes.

RICCIONI, Stefano (2008): «Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage», Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, no 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>]. Consulta de 10- 10-2008].

Notas de prensa

Poderán ir como nota ao pé indicando o título da publicación, a data de publicación, o número do exemplar e as páxinas. En caso de contar un título a nota ou a imaxe empregada, deberá ser escrito en cursiva.

Obras literarias antigas

Acolleranse ás referencias abreviadas de uso común, precedidas do nome do autor en maiúscula e do título da obra: SAN ISIDORO, Etimologías, II, 3, 5, entendéndose libro II, capítulo 3, sección 5. No caso de utilizar edicións modernas das mesmas, seguirse o formato da norma antecedente. Os textos bíblicos serán citados así: Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7. Pódense tamén utilizar as abreviaturas convencionais dos libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

Bibliografía final

Monografías e obras colectivas

APELIDO(S), Nome completo (ano): Título en cursiva. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo]. De existir varios autores, cada nome e apelido(s) se separarán por punto e coma. BARNAY, Sylvie (1999): Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge. Éditions du Cerf, París.

Se se trata dunha obra colectiva citada na

súa integridade, indicárase «ed./dir./coord.» entre o nome do compilador e o ano de edición.

CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica. Nausícaá, Murcia.

Artigos de revistas

APELIDO(S), Nome completo (ano): «Título». Nome da revista en cursiva, vol./tomo, no, páxinas. YARZA LUACES, Joaquín (1974): «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII». Archivo Español de Arte, t. XLVII, no 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros e contribucións en actas de congresos

APELIDO(S), Nome completo (ano): «Título». En: APELIDO(S), Nome completo (ed./dir./coord.): Título do libro ou volume de actas en cursiva. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páxinas. KENAANKEDAR, Nurith (1974): «The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France». En: AURELL, Martin (dir.): Culture Politique des Plantagenêt. Université de Poitiers-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Se o autor do capítulo coincide co autor do libro, non se reitera o nome, dándose por sobreentendido. SAUERLANDER, Willibald (1974): «Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun». En: Romanesque Art. Problems and Monuments. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposicións

Título da exposición en cursiva (ano), catálogo da exposición (Lugar, ano). Editorial, Lugar de edición. The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art (1970), catálogo da exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

No caso de citar unha contribución concreta dentro dun catálogo, proceder segundo a norma precedente incluíndo os datos precisos da exposición de acordo coa presente norma. CUADRADO, Marta (2001): «Vírgenes abrideras». En: Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, catálogo da exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Teses doutorais e memorias de investigación inéditas

APELIDO(S), Nome completo (ano): Título da tese en cursiva. Tese doctoral/memoria de investigación inédita, Universidade/centro de investigación.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII- XIV). Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Edicións de fontes e obras literarias

NOME E APELIDO(S) (ano): Título en cursiva. Edición de APELIDOS, Nome (ano da edición moderna): Título da edición en cursiva. Editorial, Lugar de edición, [volume/tomo].

JOHANNES GERSON (1363-1429): Opera Omnia. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): Johannes Gerson. Opera Omnia. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Se non se pode precisar a data exacta da fonte orixinal, indícarase o século, e se tampouco fose posible indícar isto, deixárase en branco indícando ó final a data da edición moderna.

Ilustracións

As imaxes incluídas serán fotografías ou deseños libres de dereitos. En caso de reproducir imaxes xa publicadas, deberá citarse debidamente a fonte orixinal. No caso de imaxes tomadas de Internet, especificarase a dirección web e a data de captura. En todo caso, o autor do traballo será o responsable de calquera posible vulneración de dereitos. O envío das imaxes debe facerse en formato JPG ou TIFF, cunha calidade mínima que permita a súa edición e maquetación. De non ser así, poderá ser descartada. De existir un lugar determinado dentro do texto para a colocación das imaxes, debe ser indicado cunha numeración correlativa (Imaxe 1, Imaxe 2, etc.) para facilitar o traballo de edición posterior. Cada foto deberá ir acompañada dun texto para o pé de foto no que se citará a información do seguinte xeito: APELIDOS, Nome (Año). Título ou descrición da fotografía en cursiva. Medidas, fondo.

Fig. 14. FERRER (ca.1890). Vendedoras na rúa da Porta da Vila. Arquivo Municipal de Betanzos.

Se se trata da reprodución dalgunha obra de arte o sistema será similar:

APELIDOS, Nome (Año). Título da obra en

cursiva. Material e medidas se se coñecen. Fondo do que procede.

Fig. 15. LÓPEZ CRESPO, J. (1903). José Ildefonso Portal Montenegro. Museo das Mariñas.

Dereitos

Os autores serán sempre os responsables legais dos seus textos. Non se poderá esixir ningún tipo de remuneración económica nin a publicación do traballo supón ningún tipo de relación contractual co Concello de Betanzos.

Revisión

Será decisión do Comité Científico a publicación definitiva de cada traballo, tratando sempre de corrixir xunto co autor todos aqueles erros que sexan advertidos.

Os artigos de investigación estarán avaliados por dous expertos no tema, revisando o traballo de forma anónima seguindo o sistema de dobre cego e emitindo un informe no que se valorará a pertinencia da súa publicación.

A revista comprométese a adoptar unha decisión sobre a publicación de orixinais nun prazo de seis meses, reservándose o dereito de publicación nun prazo de dous anos, dependendo sempre das necesidades da revista.

O *Anuario Brigantino* contactará cos avaliadores aos que lles remitirá unha copia do texto sen indicio directo da identidade do autor e un modelo de informe no que se poida avaliar o contido do artigo, os aspectos formais, a calidade do texto, a clasificación tipolóxica no que deberemos encadrarlo e un veredicto no que se aconselle ou non a súa publicación ou a súa corrección. Estes datos poden ser enviados ao autor, tamén de forma anónima para o seu coñecemento e para favorecer as eventuais modificacións.

Corrección

Casa dos Espellos conta cun Comité de Redacción que revisará todos os textos e poderá propoñer modificacións nos mesmos aos autores, que disporán dun prazo máximo de dúas semanas para solventar os erros indicados. Non se permitirán cambios substanciais do texto entregado.