

San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico

M^a DOLORES FRAGA SAMPEDRO*

1.- El templo franciscano de Betanzos y su promotor, Fernán Pérez de Andrade.

El templo franciscano de Betanzos viene a configurarse como auténtico documento de su historia¹. Y así nos habla de un caballero, como su promotor, que «fezo este mosteyro», pero también de un hombre inquieto y preocupado por su salvación y por «expresar lo que su propia individualidad exige» (M.Núñez)². Se trata de una obra que destaca por su programa iconográfico, como veremos, dentro del grupo de iglesias Mendicantes gallegas, mucho más parcas en cuanto al desarrollo narrativo. Pero también es llamativo el empeño de su promotor por organizar calculadamente los espacios funerarios, en el lugar privilegiado³, habitualmente reservado a los monarcas y a la más alta nobleza⁴, con idea de grabar su imagen en la memoria histórica de los brigantinos, como era propio en la época. Esta actitud impresionaría más a sus contemporáneos ante su petición humilde de enterrar «mias carnes debaixo do moimento que y esta feito acaron da terra sem algua outra atoude», con el fin de facilitar la putrefacción de lo inservible y trasladar lo más puro, la osamenta al moimento, una vez superado el período de consumición de la carne⁵. Lo novedoso estriba además en el *gran moimento* que erige para tal fin, con características que lo aproximan a los grandes sepulcros de los monarcas⁶.

Sus ansias de perpetuidad acaso le llevarían a inmortalizarse en el relieve sobre el arco de ingreso en la capilla mayor, donde aparece la figura de un orante. Estudiado por Yarza, éste ha considerado la probable representación del magnate brigantino asistiendo a su juicio individual⁷. Es ya un Andrade

*M^a Dolores Fraga Sampedro es profesora asociada en el Departamento de Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

¹ Para un estudio del convento desde una perspectiva histórica de la Orden franciscana, v. GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Liceo Franciscano. Santiago, 1988. pp. 245ss. Desde el punto de vista artístico, v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia*. Valladolid, 1963. pp.133-146.

² NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y de una época», en *Bracara Augusta* vol.XXXV, año 1981, pp. 397-413. p.413 para la nota.

³ «Las sugerencias emanadas de las propias actas testamentarias, permiten observar como lugar significado de inhumación el altar o sus proximidades, al objeto de que el alma obtenga los beneficios emanados de los servicios religiosos. Allí el oficiante celebra el rito de la elevación, acto que en la Edad Media poseía una mayor importancia que el propio momento de la consagración, por cuanto el sacerdote establecía una comunicación directa «entre Dios y la muerte». v. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería funeraria del caballero S.XIV-XV)*. Orense, 1985. pp. 27-28.

⁴ IBIDEM, pp. 21-22.

⁵ Se trata de una actitud frecuente entre la nobleza de la época. Así lo explica CLARAMUNT, S.: «La muerte en la Edad Media en el mundo urbano», en *Acta Historica e arqueologica Medievalia* nº7-8, pp.205-218. M. Núñez estudia este comportamiento entre la nobleza gallega en el caso del prócer brigantino y Dn Teresa Sánchez de Gres. v. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad...* pp. 28, 50-51.

⁶ J.M.Caamaño y posteriormente M.Núñez hicieron hincapié en esta relación del sepulcro con los portugueses de la Beira Alta. Ello se refleja en las grandes dimensiones del cenotafio, en su calidad de mausoleo exento, sostenido por figuras zoomórficas a modo de tenantes, decorado con escenas cinegéticas que lo relacionan con los moimentos de los infantes portugueses, hijos de D.Dinis, D.Pedro y su esposa Dn Branca y D.Afonso Sanches. v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico...*p. 141, nota 22; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad...* pp.28-32 y 57-74.

⁷ Yarza Luaces, J.: «La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400», en M.NÚÑEZ y E.PORTELA (coord): *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Vicerrectorado de actividades culturales e servicios estudiantis. Colección Aula Abierta. Santiago,1988. pp.67-91. p.84 para la nota.

humilde quien, preocupado por su salvación, suplica misericordia ante San Miguel en el Juicio. Recoge así modelos que circulaban por entonces en Europa, en un momento en que las crisis demográficas eran importantes por las epidemias de la peste y las luchas en el campo de batalla. Ello facilitaba el aumento de la fortuna en algunos nobles y burgueses quienes, deseosos de dejar constancia de su poder, financiaban obras de arte, en un primer momento de pequeño tamaño (tallas de madera, o alabastro, libros de Horas, relicarios, incluso pinturas donde se immortalizan en «sacra conversazione» junto a María o el Santo mediador), pero con el tiempo se equiparan a los monarcas y a la más alta nobleza con la inversión de importantes sumas en edificios religiosos. Y para dejar constancia de esta acción se hacen representar como donantes y los templos y capillas financiados por ellos se cubren con sus emblemas heráldicos. Así, por vía de ejemplo, el conde Pedro de Mortain ofrece una vidriera ca. 1395 a la catedral de Evreux y se hace representar en ella como donante arrodillado en oración ante la Virgen. Este comportamiento continúa en alza si nos fijamos por ejemplo en el duque de Berry, el duque d'Anjou, o en otros magnates⁸. En Galicia existía además una importante tradición que plasma la figura del donante en los tímpanos dedicados a la Epifanía, tal como ha estudiado J.M. Caamaño en las portadas compostelanas, comprendidas entre 1316 y 1425⁹, período en el que también tiene lugar la construcción del templo franciscano de Betanzos, como veremos en líneas posteriores.

Andrade retoma este comportamiento en auge en Europa, pero también en territorio hispánico. En esta línea, el sepulcro del primer señor de Puentedeume ha sido estudiado por M.Núñez, «como expresión de una individualidad y una época», y por J.Yarza, en relación al concepto de iglesia-panteón, por cuanto el templo acoge a otros miembros del solar de Andrade, o relacionados con él. Con ese sentido genealógico se intenta «testimoniar la virtud y una casa para conservar y ejercer su poder» como miembro del estamento noble. Mostrará el recuerdo, a todo aquél que se adentre en el templo, de todos los que habían marcado la Historia local con sus acciones bélicas, en defensa de esta comunidad brigantina¹⁰. Pero a su vez, dentro de una dimensión más espiritual, los religiosos llamarían la atención sobre estas sepulturas, ayudando de esta manera a impedir la «muerte social» del individuo¹¹, y aumentando las oraciones «pro anima», con el fin de disminuir la estancia en el Purgatorio¹².

Asimismo, M.Núñez ha profundizado el estudio entorno a los relieves cinegéticos que decoran el *moimento*, relacionados con otros similares en los tramos rectos del ábside¹³, en donde se ubicaban los sepulcros de Fernán Pérez de Andrade (en el lado del Evangelio) y su esposa (en el costado de la Epístola)¹⁴. Recordemos que la caza se concebía en esta época como ejercicio de adiestramiento para la guerra, y no sólo como divertimento en las fiestas o celebraciones. Por este motivo, lejos de

⁸ DUBY, G.: *Fondaments d'un nouvel humanisme (1280-1440)*. Paris, (1966), 1984. pp. 10-30 para la nota.

⁹ En ellos se plasma la figura del donante que ora ante la Virgen con el Niño. Así aparecen Juan de Ben en San Félix de Solovio (1316), Dn Leonor en el tímpano conservado en el Museo de la catedral compostelana (datado en el segundo cuarto del S. XIV), un donante anónimo en la pieza de San Benito (datada en el segundo tercio del XIV), y otro personaje anónimo en el tímpano del convento de Santa María a Nova (finales del S.XIV), y por último un hombre con bordón, libro cerrado en su mano izquierda y tocado por birrete cilíndrico acompaña la escena en el tímpano de Santa María del Camino (1425). v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: «Seis Tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes», en *Archivo Español de Arte* n° 124, 1958, pp. 331-338.

¹⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad...* pp.50-51.

¹¹ IBIDEM, p. 43.

¹² DUBY, G.: *Fondaments d'un nouvel...* pp.93-96.

¹³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad...* pp.51. IBIDEM: «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade...; anteriormente Camps Cazorla y Caamaño ya habían llamado la atención entorno a las escenas cinegéticas del ábside, v. CAMPS CAZORLA, E.: «Rarezas iconográficas de San Francisco de Betanzos», en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XIV, 1943-1944, pp.86-88; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico...* pp.140-141.

¹⁴ v. VERÍN Y GONZALEZ DE HEVIA, M.A.: *Historia de la fundación de la ciudad de Betanzos antigua y moderna con varias notas y adiciones de las personas ilustres y nobles con que fue condecorada*. Manuscrito rematado el año 1812; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de inmortalidad...* p. 51; LUENGO MARTÍNEZ, J.M.:

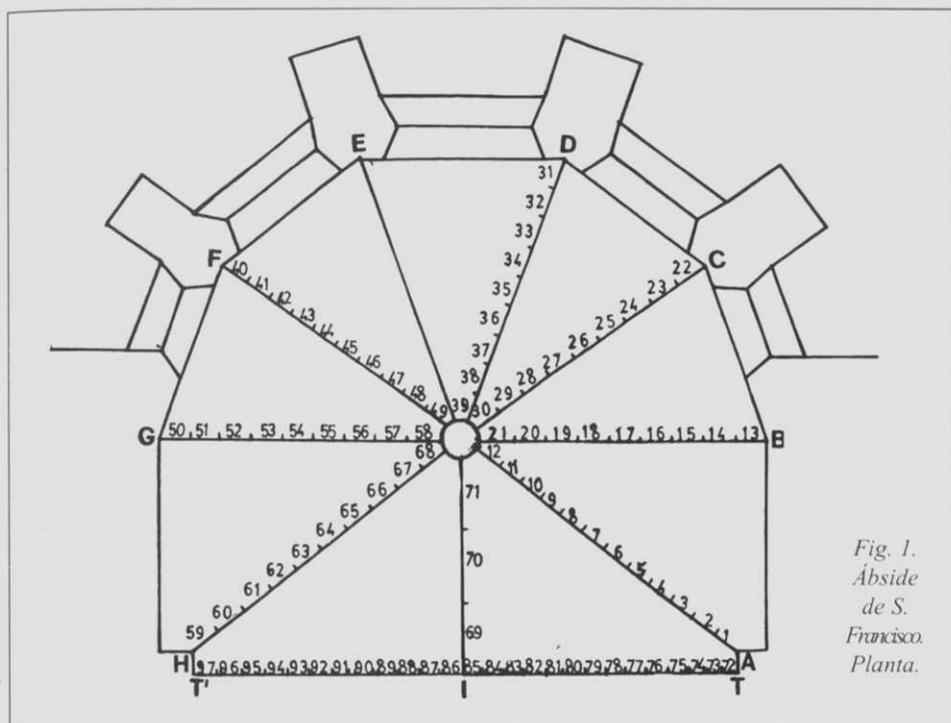


Fig. 1.
Ábside
de S.
Francisco.
Planta.

- A1.- Resurrección de los muertos.
A2.- Decoración vegetal.
A3-7 Decoración vegetal.
A8.- Decoración vegetal y obrero portando una pala.
A9.- Tres florones.
A10.- Ángel tocando una fidula.
A11.- Ángel tocando una gaita.
A12.- Decoración vegetal.
B13.- Resurrección de los muertos.
B14.- Ángel portador de garrote y flagelo.
B15.- Decoración vegetal y busto de ángel con cartela, señalando con el índice hacia lo alto.
B16.- Cabeza humana barbada y decoración vegetal.
B17.- Decoración floral y cabeza vegetal de hombre joven.
B18-21.- Decoración vegetal.
B21.- Decoración vegetal y personaje saltando y tocando doble flauta.
C22.- Resurrección de los muertos.
C23.- Ángel portador de instrumentos de Pasión (martillo y clavos)
C24.- Muy deteriorada, se perfila un personaje.
C25.- Decoración floral y cabeza vegetal de joven.
C26.- Dos cabezas vegetales de hombres en la madurez.
C27.- Decoración floral.
C28.- Músicos. El inferior con arpa-salterio, el superior con fidula oval.
C29.- Decoración vegetal.
C30.- Ángel agitando un incensario y ángel tocando una fidula.
D31.- Resurrección de los muertos.
D32.- Ángel mostrando la cruz de la Pasión, con las manos veladas por un paño.
D33.- Dovela muy deteriorada. Se adivina forma humana.
D34.- Decoración vegetal y ángel portando un salterio de mesa.
D35.- Decoración vegetal y ángel gaitero.
D36.- Ángel tocando una fidula oval en la parte inferior y ángel en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene un libro abierto.
D37.- Ángel con incensario y naveta y ángel con libro abierto.
D38.- Ángel con incensario y naveta, y ángel con libro abierto.
D39.- Decoración vegetal.
E.- Sin decoración debido a su deterioro.
F40-41.- Resurrección de los muertos.
F42.- Ángel con cartela.
F43.- Detriorado, se adivina una figura humana.
F44.- Decoración vegetal y busto de ángel tocando la fidula.
F45.- Rostro humano barbado y decoración vegetal.
F46.- Decoración vegetal.
F47.- Ángel tocando una fidula, decoración vegetal y ángel tocando un salterio de mesa.
F48.- Ángel portando un incensario y naveta. Otro ángel con libro abierto.
F49.- Ángel portando una fidula y decoración vegetal.
G50.- Resurrección de los muertos.
G51.- Ángel con instrumento de la Pasión (lanza) y cartela.
G52.- Decoración vegetal y cabeza vegetal joven.
G53.- Decoración vegetal y figura de joven con fidula.
G54.- Rostro barbado de persona adulta y decoración vegetal.
G55.- Decoración vegetal y cabeza vegetal de adulto.
G56.- Decoración vegetal.
G57.- Ángel tocando un salterio de mesa y decoración vegetal.
G58.- Decoración vegetal y cabeza vegetal de hombre barbado.
H59.- Resurrección de los muertos.
H60-63.- Decoración vegetal.
H64.- Cabeza muy barbada y de larga cabellera. San Francisco? con un corderillo en los brazos.
H65.- Decoración vegetal.
H66.- Santa Clara o figura de clarisa orante.
H67.- Decoración vegetal y personaje saltando y tocando doble flauta.
H68.- Decoración vegetal y gaitero
H69.- Decoración vegetal y cabeza vegetal de hombre joven. Un gaitero.
H70.- Decoración vegetal y cabeza vegetal de joven.
H71.- Acólito batiendo un incensario.

presentar una mera ornamentación al ábside franciscano, estos relieves, con escenas de montería y cetrería, obedecen a una reflexión profunda del cristiano (caballero) que lucha para abandonar el mal y las tentaciones y encaminarse por la senda de la vida eterna. Incluso hay en ellos una llamada de atención para invitar a potenciar la virtud de la caridad; tal como se desarrollan los acontecimientos en el relieve del costado de la Epístola¹⁵, y en definitiva «se advierte un contenido moral si se tiene en consideración que el ánimo de lucha por un ideal que deberá guiar al caballero, es un medio para llegar a ser Caballero de Cristo»¹⁶. Así lo había especificado San Francisco al caballero Tancredo, cuando se dirige a él con estas palabras

«tiempo es que cambies el Talabarte por la cuerda, la espada por la cruz y las espuelas por el polvo y el fango de los caminos. Sígueme y te armaré caballero de Cristo»¹⁷

Pero el proyecto va más allá, como veremos en el desarrollo del programa iconográfico. Se trata de presentar a Fernán Pérez de Andrade como merecedor de la salvación, de la misericordia divina porque, en el trance final de su vida, muestra su arrepentimiento por su pecado e intenta recordar que también fue un *Miles Dei, miles Christi* como San Francisco gustaba de apelarse en vida. De ahí que en el ábside se nos presente al Cristo intercesor ante el Padre, y no el Cristo juez, porque muestra las llagas de su Pasión, acompañado del Tetramorfos y de la corte celestial, conformada por ángeles y bienaventurados, con escasas concesiones a la muerte y al terror del infierno, que tan sólo se recuerdan, sobre el arco de ingreso a la capilla mayor, con la escena de la Psicostasis y la boca del Infierno. Y en la reflexión de este programa no cabe duda que hubo de jugar un importante papel Fernando Martins, «clérigo et capelan de Ferna(n) Perez d'Andrade», como él mismo se denomina en la *Crónica Troiana*, obra que copia «per madado do dito Ferna Perez» y a él dedica palabras de admiración:

«Et sabede que este Ferna Perez foy fillo de Rroy Freyre d'Andrade, et por mj creede de certo que a este tempo que este libro foy escripto, que este Ferna Pérez era o mellor home que avia entoçe en Galiza dos code ou rrico home afora. Et sabede que el a este tempo era home de duzetos homes de cavalo armados a todo punto. Et era señor da vila da Cruña et da vila de Betaços et da Pontedeume. Et Ferrol et a Pontedeume derallas el rrey por su herdade. Et outrossy taben era señor de Neda et de Çedeyra et de Santa Marta et de Viveyro et de Vilalva, et de todos seus termjños de todas estas vilas et lugares, et taben das terras chaas en todas estas comarquas, en gisa que quantos homes morava en todaslas ditas vilas, boos et lygeyros»¹⁸

Su protagonismo junto a Fernán Pérez de Andrade podría justificar su identificación en la imagen que ocupa un lugar importante en el programa iconográfico del templo, asentada en el intradós del arco de ingreso al ábside, en la dovela próxima a la clave. Se trata de una figura en actitud humilde, con las manos unidas, con gesto en oración, ataviado con la indumentaria litúrgica y el

«Los restos mortales de Fernán Pérez de Andrade», en *Anuario Brigantino* n° 5, 1982, pp. 42-44. Con la colocación del retablo realizado por Ferreiro, en la capilla mayor en el S.XVIII se retiraron ambos sepulcros. Se ubicaron entonces en los pies de la iglesia, bajo el coro alto. El de Fernán Pérez se arrimó a la pared Norte, lado del Evangelio, mientras que el de su esposa se coloca próximo a la pared Sur, según aporta Erias en base a recuerdos de diferentes brigantinos. Pero se realizaron otras obras en el muro sur, en la capilla de la Orden Tercera y la Veracruz, para construir una espadaña que en el S.XX aún perduraba, hasta las obras de los años 50. Los franciscanos demolieron estas capillas en 1917, para construir un nuevo convento, que cubría totalmente la pared Sur de la nave y estaría finalizado en 1919. Posteriormente se destruye ese convento de 1919 y se construye otro nuevo que fue inaugurado en 9-11-1955. v. ERIAS MARTÍNEZ, A.: «Xente da Baixa Idade Media (III). Sancha Rodríguez, muller de Andrade, e Nuño Freire, Mestre de Christus» en *Anuario Brigantino* n° 14, 1991, pp. 185-222, p.212 para la nota.

¹⁵ v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico...* pp.138-139; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «El sepulcro de Fernán...» pp.410-411; IDEM: *La idea de la inmortalidad...* pp.28-32.

¹⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad...* p. 45.

¹⁷ Por cita en *Ibidem*.

¹⁸ La obra se terminó de copiar en la era de 1411 (año 1373). Este texto es un apéndice escrito probablemente tras la muerte de Andrade. Fue leído aplicando reactivos. LORENZO, R. (edit): *Crónica troiana*. A Coruña, 1985, p. 747 y 76 para la nota.

birrete clerical. No deja de ser curioso cuanto se recoge en el propio colofón de la *Crónica Troiana*, en cuya copia Fernán Martins tuvo tanto protagonismo. Lo que allí se dice se aproxima a un acto de súplica que de alguna manera complementa lo que esta imagen del arco absidial expresa:

«porlo amor de Deus et por salvamento de suas almas et en penjtencia de seus pecados, a quantos este libro vire et oyre, que digan porla mja alma hu Pater Noster et hua Ave Maria, aa onrra de Deus Padre et de Deus Fillo et de Deus Spiritu Sancto, que queyra perdoar, et da Virgen Maria, sua madre, que lle roge por mj et por vos que o queyra assy coprir et outorgar»¹⁹

En el interior de la iglesia, la propia obra testimonia la vinculación con su promotor a través de un epígrafe. En el testero Norte del crucero se abre una ventana, con las mismas características que las ventanas del ábside, bajo chambrana, que apea en mensulillas decoradas con dos figuras sosteniendo libros. A su lado la figura en al relieve de gran tamaño del jabalí sobre el que campea el escudo de Andrade, cuya bordura y banda recogen una inscripción con caracteres monacales:

«+ FERNAN : P/EREZ : DE : A/NDRADE : FEZ(o) : /ESTE : MOE/STEIRO : TODO»²⁰

En el arranque del arco toral de este hastial norte se apea en dos ménsulas, donde aparecen sendas figurillas. La que se asienta en la ménsula Oriental gira hacia la ventana y señala con la mano izquierda. La figurilla occidental también gira hacia ese mismo lugar portando en sus manos un objeto irreconocible dado su estado actual.

El hastial meridional está horadado por un rosetón decorado con hojas de helecho y, en la dobladura, al igual que en los arcos torales del crucero, la rosca se ornamenta con puntas de diamante y bolas de botón central, acompañado de la figura del oso tenante del escudo de Andrade, que alberga otra inscripción en caracteres monacales:

«+ FERNAN: PE/REZ: DANDRADE:/CAVALEIRO:/FEZ: ESTA OBRA: A(VE) M(ARIA)»²¹

Complementariamente debemos aludir a otro epígrafe y a los fragmentos conocidos de su testamento, que señalan en el templo de San Francisco dos períodos clave en la obra. Por un lado, la inscripción en el borde del sepulcro Fernán Pérez de Andrade, con la alusión al remate de las obras bajo su patrocinio:

AQUI : IAZ : FERNAN : PEREZ : DANDRADE : CAVALEIRO : QUE : FEZO ESTE : MOESTEIRO : ANNO : DO : NASCEMENTO

¹⁹ IBIDEM.

²⁰ Caamaño Martínez cita en una nota a pie esta inscripción según lectura errónea de Huidobro como: «Fernán Pérez dandrade cabaleiro fezo todo este monisterio». v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962. p. 138, nota 12. para la cita.

²¹ Y no es esta la única contribución de este templo brigantino, para identificar a un promotor, puesto que en otras



Fig. 2. Ángel trompetero del arco de ingreso al ábside (lado de la Epístola). Foto: Faraldo.

DO NOSO SENNOR : IHESU : XPRISTO :
DE : MIL(E)T CCC : ET : OYTENTA SETE
ANOS

Este epígrafe, unido a la fecha de su testamento (1397), donde dispone

«enterrar meu corpo en Yglla de San Francisco de Betanzos dentro ena capela mayor da dita Yglla que eu fiz fazer et mando que ponan y enterren mias carnes debaixo do moimento que y esta feito acaron da tera sem algua outra ataude»²²

nos proporcionan los datos suficientes para saber que la iglesia ya se hallaba terminada en el momento de sus últimas voluntades, incluso el primer epígrafe nos permite admitir que la iglesia se estaba totalmente concluída, aunque no con el aspecto actual. Con posterioridad se realizan las capillas absidiales y las de los extremos del crucero; la reforma del coro alto en la transición a época moderna, y las pilastras que sostienen los arcos fajones de la nave principal, la capilla de San Juan, o de los Parragués, y la capilla de San Antonio en el lado de la Epístola, ambas en la nave,).

Fernán Pérez de Andrade vió concluída la obra que acogería su cuerpo y el de su mujer, en el momento de su deceso. La supervisión directa de Andrade se refleja en los relieves cinegéticos, que hace ensamblar en la capilla mayor, en los lienzos murales rectos, a cierta altura del lugar que ocupaban su sepultura y la de su primera esposa, Sancha Rodríguez. Es pues poco probable que la iglesia se comenzase en 1387. Por otra parte, M. Núñez ha llegado a la conclusión del labrado en vida del sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, encargado por él mismo y terminado en 1387, como reza su inscripción.



Fig. 3.- Arco de ingreso al ábside.

inscripciones de obras posteriores, ya a finales del XV y comienzos del S. XVI, se añaden el coro alto y capillas en el interior del templo. Con el fin de dejar constancia del promotor, e incluso en este caso del Maestro de obra, en el coro alto se añaden sendas inscripciones referentes a la obra de este espacio y a la apertura de una capilla en la nave:

Con respecto al coro alto (ubicado en los dos últimos tramos de la nave, sobre tres arcos de directriz apuntada y gran apertura de luz), una inscripción engastada en uno de los arcos alude a su construcción en 1501:

ESTA OBRA DESTE : TR/ES : ARQOS MANDOU FAZE/ R : O REVERENDO PADRE M/ESTRE : IUAN : CARLIN : MESTRO : DESTA : PROVINCIA :

Son obras de reforma, ante la probable necesidad de un segundo coro para la celebración del Oficio Divino por parte de los frailes. Por otra parte el epígrafe anterior deja claro que este convento todavía entonces se halla bajo el mandato conventual, puesto que su Ministro es Juan Carlin, conventual que se distinguió por la actitud de tolerancia y pacificación en la Orden, pero también hombre emprendedor que ante las necesidades de muchos conventos decide comenzar las obras (así se ejemplifica en San Francisco de Viveiro, donde el convento amenazaba ruina en muchas de sus dependencias en 1498, fecha en que se decide reformarlo bajo el mandato de este ministro Provincial).

Asimismo en la bordura de un sillar donde aparecen un pico, una escuadra y tenazas del gremio canteros, también se nos proporciona el nombre del maestro cantero que llevó a cabo la obra de una capilla, actualmente derruida, a los pies del templo, en el lado del Evangelio, de la que tan sólo conservamos los arcosolios:

+ ESTA : CAPELA : FEZ : AFONSO : FERNADEZ * MEESTRE : AQUAL : PEZO : FAZER AFONSO : SAROMA : PALMEIRO : ENO ANO : DE : MILE : D : I : ANOS :

²² VALES VILLAMARÍN, F.: «Apéndices» al *Anuario Brigantino* 1949, s.n.



Fig. 4.- Grupo de Cristo Intercesor con el Tetramorfos. Lienzo mural oriental del ábside.

Otro dato a favor de esta teoría es el probable fallecimiento de su primera mujer entorno a 1373, cuando deja de mencionarse en la documentación, según Erias²³. Este autor ha llegado a la conclusión de un primer encargo del moimento de su mujer, por parte de Fernán Pérez, puesto que «probablemente foi daquela (mediados ou segunda metade dos anos 70) cando Andrade empezou a facer proxectos a partir das ideas que xa tiña formadas polos seus contactos con Castela, Aragón, Francia e Portugal»²⁴ y posteriormente, se fabricaría el suyo. Asimismo este caballero brigantino disponía que su mujer fuese inhumada en la capilla mayor de dicho monasterio, frente a su enterramiento, en el lienzo de la Epístola. Acaso convenga recordar que las investigaciones de Erias han descubierto fragmentos del probable sepulcro de D^a Sancha, presentando grandes analogías con el de su esposo²⁵.

Todo ello, unido al dato del epigrafe en el hastial Norte del crucero, donde se alude como comitente de toda la obra a Fernán Pérez, conduce a dejar planteado que el templo brigantino se comenzaría con anterioridad a 1387; fecha en que, si bien no rematado en su totalidad, si estaría en su mayor parte²⁶. Como fecha límite debemos sostener que con anterioridad o incluso en el mismo año de 1397 quedaría fijada la fecha de remate.

²³ Según Erias, «sabemos, pois que Sancha aínda vivía o 21 de marzo de 1373, pero non cando morreu, aínda que pode supoñerse que foi por eses anos, a mediados ou na segunda metade da década dos 70. Tampoco se coñece o momento exacto no que Fernán Pérez de Andrade volveu casar, esta vez con Constanza de Moscoso, quen aparece documentalmente o 24-V-1391» v. ERIAS MARTÍNEZ, A.: «Xente da Baixa Idade Media (III). Sancha Rodríguez, muller de Andrade e Nuño Freire, Mestre de Christus», en *Anuario Brigantino* nº 14, 1991, pp.185-222. p.193 para la nota.

²⁴ ERIAS MARTÍNEZ, A.: «Xente da Baixa Idade Media (III)...p.196.

²⁵ IBIDEM.

²⁶ En el dintel de la portada existe otra inscripción alusiva al nombre de otro donante, en este caso una mujer, Maior Marti, que financiaría probablemente el timpano. Tradicionalmente, desde los estudios de Vales Villamarín se ha leído Mestre Marti. Sin embargo el tratamiento digitalizado de la imagen nos han permitido comprobar el error. Se trata de una portada inscrita en la corriente compostelana de representar al donante a los pies de la Virgen con el Niño que en ocasiones se completa con la escena de la Epifanía, tal como ha estudiado el J.M.Caamaño en el área compostelana. v. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: «Seis timpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes», en *Archivo Español de Arte* nº 12, 1958, pp.331-338.

Otro apartado que debemos tener en cuenta es la colaboración de los gremios y cofradías en la construcción del templo. Sus signos aparecen claramente, reivindicando el recuerdo y su participación activa en este trabajo. En el ábside hallamos el símbolo de un pez, las tijeras y la vara, aludiendo con ello a los gremios de mareantes y sastres que colaboraron en su elevación con dinero o con su propio trabajo. Asimismo, en la portada occidental encontramos de nuevo estos signos, junto a otros nuevos (cruz griega, tenazas y vara, cruz potenziada, unas tijeras). La existencia de cofradías en Betanzos se atestiguan antes de la llegada de los frailes a la villa. Poseían importantes derechos y concesiones como se pueden observar en su Ordenanzas. Y es un hecho importante que desde un principio se hallen tan unidas a la iglesia franciscana como atestiguan los signos en el ábside, desde el comienzo de su construcción, puesto que en ella van a tener lugar importantes reuniones entre los cofrades como es el aprovechamiento de la sala capitular del convento en 1580 para aprobar las Ordenanzas de la cofradía de los Mareantes²⁷; aunque estimamos como probable que ya tendrían lugar, con anterioridad, las reuniones de esta cofradía, y otras como la cofradía de los sastres, puesto que desde el S.XII se documentan estas asociaciones en la localidad brigantina, con alto grado de organización²⁸. No sería San Francisco la única iglesia beneficiada en esta villa. Santa María do Azougue y Santiago ofrecen igualmente marcas en sus sillares, indicativos de la colaboración de cofradías y gremios en las obras (Santiago en el ábside exterior, Santa María en los pilares del interior muestran una hoces y una guadaña y en el ábside una embarcación con tres barcas fondeadas con un ancla).



Fig. 5.- Ángel músico con salterio trapezoidal. Dovela de la bóveda del ábside. Foto: Faraldo.

2.- El programa iconográfico en el ábside de San Francisco de Betanzos²⁹

Betanzos acoge una iglesia franciscana donde se observa una decoración que responde a un programa rigurosamente calculado. Estilo y riqueza iconográfica, junto con importantes recursos o llamadas de atención al espectador, proporcionan pautas características de esta Orden Mendicante cuyo objetivo era atraer al fiel, interesarlo por los Misterios de la Fe y alentar su vida hacia los supuestos evangélicos. En efecto los talleres de la iglesia franciscana de Betanzos llevaron esta premisa hasta sus últimas consecuencias, así en la portada lateral Sur, como en el arco de ingreso al ábside, los personajes invitan a la observación atenta del acontecimiento que allí se desarrolla: la

²⁷ MARTÍNEZ SANTISO: *Historia de la ciudad de Betanzos*. La Coruña, 1892. Edic. facsímil de 1987. p. 253.

²⁸ v. VAAMONDE LORES, C.: «La cofradía de los sastres de Betanzos (1162)», en *Boletín de la Real Academia Gallega* año VI (1911) nº 46, pp. 244-251.

²⁹ Para evitar una descripción monótona y exhaustiva de las escenas que se desarrollan en los nervios de la bóveda de la capilla mayor, hemos organizado este apartado con una enumeración de dichas escenas, ordenadas según su ubicación, con su situación en el plano.

escena de la Gloria en los últimos tiempos. Es la culminación de toda la historia de la Redención comenzada en esa portada lateral con el episodio de la Anunciación³⁰

El arco de ingreso al ábside presenta abundante decoración. La rosca externa se decora con flores circulares de botón central, la intermedia con flores tetrafolias de botón central y la última con puntas de diamante. El intradós del mismo arco recibe decoración figurada (ángeles, hombre entre flores y un canónigo) y vegetal, según se puede observar en el plano (fig.1). Llama la atención la actitud del primer ángel en el lado de la Epístola, quien nos introduce en la escena, en el ábside, con un giro de su cuerpo hacia el interior del mismo, mientras insufla el olifante³¹ (fig.2). El artista fuerza la perspectiva para sugerir el descenso del ángel y nos proporciona la visión de la planta de sus pies. Por el contrario el ángel del lado del Evangelio sostiene su olifante y gira en sentido contrario, indicando que allí finaliza la visión del programa iconográfico del ábside, a la vez que sus pies se encuentran en el momento de emprender el vuelo, y dispuestos por ello verticalmente. Además, las propias hopalandas, según invoquen ascenso o bajada, se inflaman o se someten a un efecto de pliegues verticales.

En cuanto a esta iconografía de los ángeles haciendo sonar trompetas, debemos aludir a la escultura y miniaturas de la época, donde es frecuente el empleo de olifantes y trompetas para llamar la atención de los fieles en determinadas escenas, siguiendo la costumbre que se emplea en cacerías, como se puede observar en los relieves de los costados rectos en el ábside y en el sepulcro de Andrade; para llamar a los integrantes de las mismas, o en las escenas teatrales, torneos y juegos como reclamo de inicio o conclusión de estas actividades. Así los vemos en una miniatura del manuscrito de la Ciudad de Dios, de San Agustín, traducido por Raoul de Presles³². Sin embargo en la escena a estudiar hemos de subrayar el carácter apocalíptico en la presencia de los ángeles trompeteros, siguiendo el texto del Apocalipsis³³, según el cual el Juicio es anunciado por siete de estos seres



Fig. 6.- Músico con doble flauta. Dóvela de la bóveda del ábside. Foto: Faraldo.

³⁰ Otro ejemplo gallego, donde el episodio de la Anunciación está ligado al Juicio Final, es la portada occidental de San Martín de Noya, en la que apreciamos la escena de la Virgen y Gabriel en los arranques de las arquivoltas, mientras que los ancianos y los ángeles rodean a Cristo Redentor en las molduras. Un estudio de este ejemplo, en CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: «Pervivencias y ecos del Pórtico de la Gloria en el Gótico gallego», en *Actas Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Santiago, 3-8 de Outubro de 1988*. Santiago, D.L. 1991. pp. 439-456.

³¹ La actitud del ángel en el lado de la Epístola invitando al fiel a comenzar la lectura del programa iconográfico desde este ángulo, es complementada por la acción en los relieves cinagéticos en los costados de los lados rectos del ábside. En el de la Epístola, los personajes se dirigen hacia el interior del ábside, mientras que en el costado del Evangelio, se disponen hacia el arco triunfal.

³² v. «The Romans led to vice by theatrical representations. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. MS 5060 (Agustine's City of God, translated by Raoul de Presles), fol. 27r. Photo: Bibl. de l'Arsenal, en M. CAMILLE: *The Gothic idol*. Cambridge, 1989, p. 62.

³³ Los cuatro primeros ángeles anuncian el juicio con las cuatro primeras plagas (Apocalipsis 8, 2-4). Los tres restantes son anuncios de plagas, culminando el séptimo con el anuncio de «el reinado sobre el mundo de nuestro Señor y de su Cristo y reinará por los siglos» (Apocalipsis 11, 15)

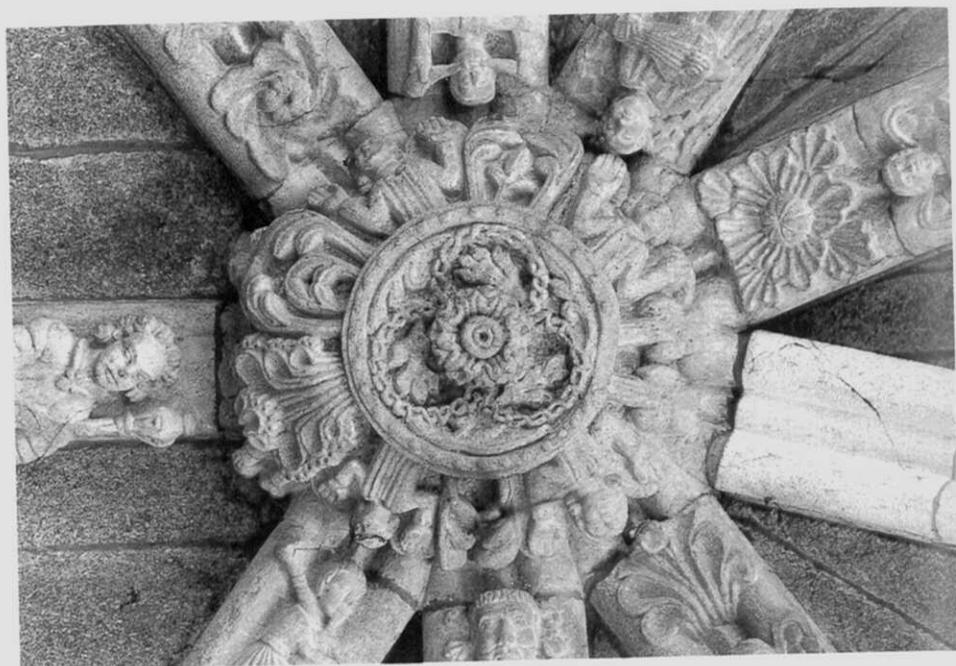


Fig. 6 bis.- Clave de bóveda de la Capilla Mayor. Foto: Faraldo.

celestiales que hacen sonar la trompeta, y así se puede apreciar en ejemplos iconográficos del momento (Les grandes Heures de Rohan ca. 1420³⁴, o en los ángulos del Pórtico de la Gloria en Santiago en 1188, y el Pórtico del Paraíso en Ourense ca. 1218-1244)³⁵.

A continuación, en el mismo arco se dispone una larga serie de ángeles tocando instrumentos musicales (fidula en ocho, salterio trapezoidal), mostrando libros (dos con libro abierto, dos con libro cerrado), el busto de dos hombres que sujetan con sus manos dos florones, cabezas vegetales de joven y hombre maduro.

Llama la atención el espacio próximo a la clave, en donde se disponen un ángel agitando el incensario, del lado del Evangelio, y un canónigo arrodillado, ataviado con casulla y birrete, en actitud orante, con las manos unidas, del lado de la Epístola (fig.3). Éste es el único personaje representativo del estamento eclesiástico y foráneo a la Orden de San Francisco, que se representa en este templo. Su lugar privilegiado, en la clave del arco de ingreso a la capilla mayor, entre los ángeles de la Corte celestial y los bienaventurados del Señor, nos lleva a pensar podría tratarse de la representación del capellán de Fernán Pérez de Andrade, dado su intensa actividad cultural y el patrocinio de

³⁴ Se representa a Cristo rodeado de los primeros cuatro ángeles trompeteros. v. HARTHAN, J.P.: *L'âge d'or des livres d'heures*. Elsevier Séquoia. Paris-Bruxelles, 1977; asimismo en el crucero de la basilica de San Prudencio de Armentia se pueden apreciar cuatro ángeles trompeteros en las ménsulas de los cuatro ángulos (sobre la representación del Tetramorfos), obra de comienzos del S.XIII, con claros vínculos con el Pórtico de la Gloria compostelano. v. RUIZ MALDONADO, M.: *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991 D.L. pp. 55-59 para la nota.

³⁵ Existen ejemplos que nos presentan a los ángeles trompeteros en la zona del crucero del templo, ubicados en los cuatro ángulos del cimborrio: citemos la basilica de San Prudencio de Armentia donde ocupan las cuatro ménsulas de los ángulos, sobre la representación del Tetramorfos, que rodean la idea imaginaria del Todopoderoso «simbólicamente y de forma implícita expresada a través de la estructura arquitectónica del cimborrio». v. RUIZ MALDONADO, M.: *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991 D.L. pp.55-59. En Galicia también hallamos ejemplos en el Gótico, como es el cimborrio de la catedral compostelana, financiado por el arzobispo Lope de Mendoza en el S.XV.

importantes empresas para el Andrade como fue la traducción al gallego de la Crónica troyana, obra que pasó a engrosar la biblioteca de ese noble brigantino. No sería extraño que desease ocupar un puesto en la iglesia franciscana, próximo al altar donde tenía lugar el sacrificio de la Misa, pero también cercano al mausoleo de su señor. Y como no, su actitud es la de implorar al Altísimo indulgencia y admisión en su Corte, entre los bienaventurados del Señor. Apoyando esta hipótesis debemos tener en cuenta que probablemente este hombre de Iglesia habría intervenido en la inspiración o elección del programa iconográfico, dada su influencia entre los hombres de Andrade, como ya quedó indicado, y la propia disposición de este caballero a retratarse en el donante que aparece junto a San Miguel, en el relieve sobre el arco de ingreso del ábside, según J. Yarza.

En el fondo del ábside, el paño central tiene un vano de menor altura que las otras ventanas, sobre la que se abre un rosetón. Probablemente ello se deba a la ubicación en esta zona principal del Cristo Intercesor y el tetramorfos, entre ventana y rosetón (fig.4). Su carácter relivario, con líneas que producen escaso resalte volumétrico, nos llevan a pensar en la miniatura de la época como fuente de inspiración para el escultor (por ejemplo en la realización del esternón segmentado del torso desnudo de Cristo, y en las mejillas, barba y pelo de los Evangelistas), consecuencia de un desconocimiento de la anatomía humana, basada en líneas generales, en las propuestas hechas por Galeno y por Guillermo de Pavía (1359), no en vano la primera contribución al estudio real de la anatomía es obra de Andrea Vesclin, en su escrito *De humani corporis fabrica* (con grabados de Von Calcar, año 1540)³⁶. Si bien es cierto que las figuras se hallarían recubiertas por la pintura que les proporcionaría mayor volumen (de la que todavía hallamos restos en alguna figura), la ignorancia del perfecto ensamblaje del cuerpo, debido a la carencia de estudios al natural, tan prohibidos por la Inquisición, se reflejan en esta obra. Sin embargo también se encuentran resonancias del Pórtico de la Gloria en la organización del Tetramorfos, la situación de sus símbolos, indumentaria (con el pliegue central, denominado «escote en embudo» por R.Yzquierdo, que se descubre en la obra mateína) y la colocación de los pies sobre peanas vegetales, con el fin de ocupar un espacio, aunque obra de un taller mediocre³⁷.



Fig. 7.- Personaje portando un cordero.
Foto: Faraldo.

³⁶ Las miniaturas que ilustran la obra *Anatomía* del médico Guido de Vivegno, datada en 1345, nos informan del desconocimiento anatómico (hasta el punto de que el esternón aparece segmentado, como el de los monos), en un momento en que existen grandes reticencias por la práctica de la disección en la pared abdominal hasta la vejiga, por considerarlo gesto de ofensa. Acaso existe detrás de todo esto las propias disposiciones prohibitivas del IV Concilio de Letrán (1214) que al considerar que la enfermedad procede del pecado, hay una prescripción por el conocimiento minucioso, pero sobre todo por no alterar como decía San Agustín, la sustancia creada, puesto que «lo que Dios ha creado no lo puede alterar el hombre». Información facilitada por el Dr. Manuel Núñez, a quien agradezco esta cita.

³⁷ Moralejo Alvarez considera que estos ecos del Pórtico de la Gloria ya no son frutos de una tradición, sino de un vacío, por ello, de un regreso, de un «renacimiento consciente» que no «se consume más que a finales del XIV y en la primera mitad del XV, en pastiches como la decoración del ábside de San Francisco de Betanzos y la fachada

A ambos lados de este grupo escultórico, aparecen en el arraque de los nervios de la bóveda, los ángeles con los instrumentos de la Pasión (la cruz, los clavos y el martillo, el garrote y el flagelo, la lanza). La idea era habitual en los grandes programas de catedrales donde al tema de la intersección de Cristo, al final de los tiempos, se une el del recuerdo de su Pasión, mediante la presencia de los ángeles llevando los «arma Christi», como también se ve en el Pórtico de la Gloria, en relación, según S. Moralejo, con el cántico de los *Improperia* de la liturgia del Viernes Santo. Así se explica «el tono litúrgico de esta imaginería» en la que se destaca el ángel que sostiene «la Cruz, «velatis manibus et stantes», tal como las rúbricas prescribían para el rito de la adoración de la Cruz en dicho día»³⁸ y así se observa en la catedral Compostelana y en San Francisco de Betanzos. En éste la ubicación de la escena en el ábside, y no en la portada occidental como era costumbre, le proporcionan un matiz de excepcionalidad, ya señalado por J. Yarza³⁹, aunque no se debe olvidar la desaparición de las pinturas de gran cantidad de nuestros templos, tal como se conservan en el templo de San Martín de Tours en Gaceo (Álava), con la representación del Juicio Final en el ábside, a mediados del S. XIV⁴⁰.



Fig. 8.- Santa Clara o religiosa clarisa. Dovela de la bóveda del ábside.

En definitiva, la obra franciscana brigantina hace hincapié en este relieve de Cristo intercesor y el Tetramorfos, así como en la bóveda en cuyos nervios se despliega la mayor parte del programa iconográfico. Sin embargo no pueden faltar alusiones al tema de la resurrección de los muertos en el Juicio Final, que, en este templo brigantino, se concreta en las figuras saliendo de sus sepulcros, allí donde comienzan las dovelas de los arcos de la bóveda, bajo los ángeles con los instrumentos de la Pasión. Sorprendentemente la única alusión al diablo se encuentra en lugar secundario, en un capitel de una chambrana (sobre una ventana del lado Norte, en la banda anterior al rosetón y, curiosamente, ninguna al mundo de los Infernos.

de San Martín de Noya». v. MORALEJO ALVAREZ, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Resumen de Tesis doctoral. Santiago, 1975. p.26.

³⁸ v. MORALEJO ALVAREZ, S.: «El uno de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, 1988, pp.19-38, p.24 para la nota.

³⁹ YARZA LUACES, J.: «La Capilla funeraria Hispana en torno a 1400», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coord): *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago, 1988, pp.67-92. p.84 para la nota. Otro ejemplo de Juicio Final en Galicia lo proporcionan las pinturas de la iglesia de las monjas de Chouzán y el templo de Carboeiro según Villaamil y Castro *Iglesias gallegas en la Edad Media*. Madrid, 1904. p.249. Así como también en la iglesia de Santa María de Pontellas estudiada por García Iglesias, aparece entorno al arco de triunfal un Juicio Final realizado ca. 1530-50. v. GARCÍA IGLESIAS: «los murales de Santa María de Pontellas» en *Anuario Brigantino*, nº 6, 1983, pp. 121-132, p. 131 para la nota. IDEM: «El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista», en *Compostellanum* 1-4, XXVI, 1981, pp. 135-172.

⁴⁰ EGUIA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Gaceo y Alaiza. Pinturas murales góticas*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava. Colección Álava monumental en su Historia. Álava, 1986. pp.3-30.

En los nervios, se pueden observar diferentes figuras alusivas a la Corte celestial (ángeles tocando instrumentos⁴¹, tales como los salterios-arpa, gaitas⁴² pequeños salterios o salterios trapezoidales (fig.5), cítaras, fidulas ovales y en ocho, laúd, etc. que recuerdan el repertorio de los ancianos en la portada occidental compostelana⁴³; ángeles con libros abiertos y libros cerrados, tal vez alusivos a los libros de las buenas y malas acciones, citados en el Apocalipsis 20,11⁴⁴; ángeles con incensario; ángeles con cartelas, como también aparecen en un arcosolio del tercer tramo de la nave del Evangelio, en Santo Domingo de Ribadavia⁴⁵. Pero en Betanzos, entre los personajes que conforman esta corte celestial también se dispersan cabezas vegetales de rostros jóvenes, maduros y adultos, siguiendo la concepción musulmana y cristiana de los bienaventurados como frutos del Paraíso⁴⁶. La obra brigantina presenta una variante (cabezas vegetales sin mostrar el cuerpo completo) similar a las representaciones de los Bienaventurados en el timpano de la Puerta de la Torre de la Catedral de Toledo⁴⁷. La presencia de bustos de hombre flanqueados por florones que agarran con sus manos, situados en el intradós del



Fig. 9.- Acólito con incensario. Dovela de la bóveda. Foto: Faraldo.

⁴¹ Para la identificación de los instrumentos, v. JENSEN, S.; LÓPEZ CALO, J; LUENGO, F; MORALEJO, S.; ROMERO POSE, E.: *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, 1988; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «El canto de los peregrinos», en REYNA PASTOR (dir): *Vida y Peregrinación. [Exposición] Claustro de la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja 9 julio - 26 de septiembre de 1993*. Electa; Ministerio de Cultura. Madrid, 1993. pp. 117-133; y nº96 del mismo catálogo.

⁴² Otra representación de ángel tocando la gaita aparece en el salmer de un sepulcro de Santo Domingo de Ribadavia, en una dovela de arco en Santa Catalina de Montefaro (actualmente en el Museo Arqueológico de La Coruña), etc. v. VALES VILLAMARÍN, F.: «Representaciones de gaiteros en monumentos brigantinos», en *Boletín de la Real Academia Gallega* año LIV (1961) no 339-344, pp. 278-282. ARANA, R. DE: «De folklore. Solo de gaita», en *Boletín de la Real Academia Gallega* año VI (1910), nº 43, pp. 161-168; año VI (1911) nº 45, pp. 224-231; año VI (1911) nº 53, pp. 118-126.

⁴³ Ángeles músicos son también frecuentes en el arte del momento cuando se narran los acontecimientos más importantes de la Virgen (Coronación de la Virgen en la portada de La Guardia del S. XIV, o la Virgen con el Niño en la catedral de Valencia), y en las escenas de la Virgen con el Niño, elaboradas en pintura (Retablo de la Virgen, iglesia de Montesión en Palma de Mallorca, principios del S.XV; retablo de Jérica, elaborado por Lorenzo Zaragoza (1394-95); o el retablo de Sarrion, realizado por Pedro Nicolau en 1404). Sin embargo en San Francisco de Betanzos, los ángeles junto a otros personajes músicos, aluden al pasaje del Apocalipsis que hace referencia el «acompañamiento del Cordero» (Apocalipsis 14,1).

⁴⁴ LECLERCQ, J.: «Aspects spirituels de la symbolique du livre au XIIème siècle», en *L'homme avant Dieu. Mélanges offerts au Pere Henri de Lubac*. I. Paris, 1963, pp.63-72.

⁴⁵ v. MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: Los dominicos*. T.I, p. 265 y 329. Esta autora atribuye el sepulcro a un caballero de la familia Maldonado, otorgándole una cronología ca. mediados del S. XIV.

⁴⁶ Su inmersión en el programa deriva de la idea del Paraíso como jardín florido, que frecuentemente aparece en la literatura hispanomusulmana y cristiana, recogida iconográficamente en ejemplos románicos y góticos. v. PÉREZ HIGUERAS, T.: «El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomulmán y cristiano medieval», en *Archivo Español de Arte* En.-Marzo 1988, nº 241, pp.37-52.

⁴⁷ IBIDEM, p.50



Fig. 10.- *Relieves sobre el arco de ingreso al ábside.*

arco de ingreso obedecen a la misma idea, que además se enfatiza con el despliegue de la flora y vegetación (derivadas del repertorio mateño) en las dovelas.

Como en otros programas iconográficos, ligados a la iconografía anterior, en Betanzos se muestran tres músicos⁴⁸ (con fídula, rabat y gaita⁴⁹), como probables trasposiciones de la fiesta medieval a la fiesta de la Gloria celestial. Y es que «la vida en el Paraíso se concibe como imitación de la vida de la corte, como una recepción solemne dada por el señor a sus cortesanos», según ha estudiado Pérez Higuera⁵⁰. La introducción de personajes «reales» o próximos a la vida cotidiana⁵¹ de los brigantinos, en esta escena, sigue una característica frecuente en el arte medieval, con el fin de proporcionarle una mayor veracidad o realismo a la escena, así también aparecía en el libro de horas del Duque de Berry. La frontera entre lo sagrado y lo profano se diluye, hecho que también se producía en el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, y sin ir más lejos en la Crónica Troyana se

⁴⁸ Pérez Higuera considera que la alusión a la música, como uno de los goces paradisiacos, es común a cristianos y musulmanes y se menciona en casi todos los textos. Su representación es frecuente en portadas cristianas del Juicio Final con la iconografía de los bienaventurados en el Paraíso, tal como se observa en la Colegiata de Toro; pero también en obras hispanomusulmanas como el bote de Almoguira (Museo de Louvre), entre otras, v. *IBIDEM*, pp.41-42 y nota 30.

⁴⁹ Existen noticias sobre bailes y representaciones de trovadores medievales, en la cornisa cantábrica, donde la gaita era un instrumento imprescindible. Asimismo la zona de Ferrol y Puentedeume gozan de una larga tradición en cuanto al arte de este instrumento. v. ARANA, R. DE: «De folklore. Solo de gaita», en *Boletín de la Real Academia Gallega* año VI (1910) nº 43, pp. 161-168; p. 167 para la nota.

⁵⁰ PÉREZ HIGUERA, T.: «El jardín del Paraíso...» p.42.

⁵¹ Entre los personajes que aparece en el primer nervio de la Epístola, observamos un personaje, ataviado con saya corta y tocado por una cofia, que porta una pala redonda. Probablemente se trata de la representación de un obrero de la construcción, tal como aparecen en otros relieves medievales. v. THIERRY, N.: «Illustration de la construction d'une église. Les sculptures de Korogo (Géorgie)», en BARRAL, X. I ALTET (ed): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International*. Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes-II, 2-6 Mai 1983, vol.II: Comande et travail. Paris, 1987, pp.321-329, fig.5 y 7 para la nota.



Fig. 11.- Anunciación. Capitel de ingreso al ábside (lado del Evangelio). Foto: Faraldo.

juega con el lector al entremezclar acontecimientos de la Guerra de Troya con costumbres, ritos, espiritualidad... específicamente medievales⁵².

Entre los personajes, se observa un hombre, con gesto de alegría desbordante, que salta a la vez que insufla una doble flauta⁵³ (fig.6), repitiéndose dos veces su representación (nervio B y nervio H en el plano). Ha sido identificado por Yarza como la iconografía de «un viento personificado, de acuerdo con una vieja tradición adoptada en la Edad Media», aludiendo además a su ubicación en uno de los ángulos de la bóveda. En efecto la aparición de los cuatro vientos con el fin de indicar los cuatro «ángulos de la tierra» es frecuente en la iconografía medieval (recordemos el Tapiz de la Creación, conservado en el Museo de la Catedral de Gerona, muy anterior a la obra brigantina, o la ilustración del ejemplar escurialense de la Crónica Troyana, en el que el mapa mundo se decora con los cuatro vientos representados por animales fabulosos que hacen sonar un cuerno en cada uno de los ángulos⁵⁴). Asimismo en obras referentes al Juicio Final aparecen en ocasiones la representación de los cuatro ángeles sosteniendo a los vientos, éstos efigiados como máscaras clásicas, según ha estudiado E.Mâle en Reims⁵⁵. Sin embargo, dada la reaparición de este personaje muy cercano a la clave, con la misma actitud, consideramos se trata de presentar otro de los músicos, aunque ciertamente retomando una iconografía clásica de los vientos, pero tamizado por el «principio de disyunción», considerado por Panofsky para adaptar determinadas imágenes clásicas, del mundo profano, a las escenas cristianas de la Edad Media⁵⁶.

⁵² v. LORENZO, R.(edit): *Crónica Troiana*. La Coruña, 1985.

⁵³ v. YARZA LUACES, J.: «La Capilla funeraria...»p.83.

⁵⁴ v. GARCÍA MORENCOS, P.: *Crónica troyana*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1976.

⁵⁵ MÂLE, E.: *L'art religieux du XIII^{me} siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Librairie Armand Colin, 1931. p.366 para la nota.

⁵⁶ «...un fenómeno curioso y, en mi opinión, de fundamental importancia, que podríamos describir como «principio de disyunción»: cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana, cada vez que en la Edad Media plena y tardía, una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología

También en el nervio H se representa un personaje manteniendo entre sus brazos un corderillo (fig.7). Su rostro es el de una persona madura, de notable alopecia. Sin que podamos asegurarlo, puesto que no se aprecia el cordón franciscano, quizás se refiera a la figura del fundador, sintetizando el episodio de la recogida del corderillo que narra uno de sus biógrafos, Tomás de Celano, donde señalaba que «entre todos los animales, amaba con particular afecto y predilección a los corderillos, ya que, por su humildad, nuestro Señor Jesucristo es comparado frecuentemente en las Sagradas Escrituras con el cordero y porque éste es su símbolo más expresivo»⁵⁷. Se trata de relatar este episodio de la vida del Santo, pero también de destacar su mansedumbre, como el corderillo, y sobre todo de equiparar o asimilar su figura a la de Cristo, como en adelante veremos con el episodio de la Estigmatización.

En la dovela superior a la iconografía del Santo fundador, se representa su homóloga en la Orden femenina de las clarisas (fig.8). Vestida con el hábito de las religiosas, porta además el cordón franciscano, velo y capa, mientras une sus manos en actitud de oración. No podía faltar la aparición de ambos santos entre los Bienaventurados, dada su capacidad de santos intercesores, junto a Santo Domingo⁵⁸, en el Más Allá, y por ello eran elegidos frecuentemente como mediadores en las últimas voluntades y testamentos, junto a la Virgen María y San Miguel⁵⁹. Existía además una tradición según la cual San Francisco había obtenido del Todopoderoso la virtud de liberar del Purgatorio a todos sus devotos una vez al año, en el aniversario de su muerte⁶⁰. De ahí que en innumerables ocasiones aparezca con la cruz, luchando contra los diablos que intentan apoderarse de sus devotos en la boca del infierno⁶¹, en una iconografía atribuida a Cristo, tras su resurrección.

Llama la atención el acólito que, en el segmento o nervio que une la clave de la bóveda a la clave del arco de ingreso, aparece batiendo fuertemente el incensario (fig.9). Su tamaño destaca sobre las demás figuras, su factura es cuidada, con ecos mateinos muy acusados en el pelo, con fuertes rizos e indumentaria de gran efecto plástico; características que nos mueven a pensar en un mismo taller que San Miguel portando la cruz en el relieve sobre el arco de ingreso al ábside, y ambos relacionados con el ángel teniente del disco solar en la bóveda de la capilla mayor de la catedral ourensana.

La clave muestra, en su rosca, a los cuatro Vivientes, disposición frecuente en el románico borgoñón, e introducida en Galicia a través de la corriente mateína. En el Gótico francés gozaron de una amplia difusión, completando programas iconográficos, tal como se observa en Essomes donde la iconografía de la clave alude al Sacramento de la Eucaristía, o en Lorchant en cuya clave principal se contraponen Hombre y Diablo⁶². En la geografía gallega, no es extraño encontrar este

clásicas, ese tema es siempre presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea» v. PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1986. p.137. Se ha aludido además a la existencia de talleres conocedores de motivos clásicos, como es el que realiza un espinario en la portada de Santa María do Azougue, en Betanzos. v. CASTIÑEIRAS, M.: «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», en *Anuario Brigantino* nº 16, 1993, pp.179-196. p.188, nota 29.

⁵⁷ CELANO, T. DE: «Vida primera», en GUERRA, J. (et al. edit.): *San Francisco de Asís. Escritos Biografías. Documentos de la época*. Ed. Católica, BAC. Madrid, 1985. nº77, p.188.

⁵⁸ Son innumerables los ejemplos que nos presentan a los Santos Mendicantes entre los Bienaventurados en el Juicio Final en el arte europeo de esta época, especialmente en retablos y portadas italianas. Entre los ejemplos hispanos destacan la portada central de la fachada occidental de la catedral de León elaborada a finales del S.XIII (1280-1290); portada de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de finales del Siglo XIV. Para la obra leonina, v. FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica en León*. León, 1976. p.362.

⁵⁹ San Francisco por su parte guardaba una gran devoción a San Miguel arcángel y a la Virgen María, como relata su biógrafo Tomás de Celano. v. CELANO. Vida Segunda, cap. CXLIX, nº 197 y 198, en *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías...* pp. 343-344.

⁶⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en *Fragmentos* no 10, 1984, pp. 72-84. p.78 para la nota.

⁶¹ SERVUS GIEBEN: «San Francesco nell'arte popolare medievale e nella grafica», en VV.AA.: *Francesco in Italia, nel mondo*. Milano, 1990. pp.415-437. pp.419-421 para la nota.

⁶² También en la iglesia brigantina de San Francisco hallamos esta confrontación entre el Bien y el Mal constantemente. Su ubicación es clara en la clave de la bóveda de la Epistola donde se contraponen ángel con incensario



Fig. 12.- Estigmatización de San Francisco. Capitel de ingreso al ábside (lado de la Epístola).

tipo de claves y, aunque la mayoría tienen un carácter meramente decorativo, la comarca brigantina es especialmente rica en este tipo de manifestaciones artísticas (Santa María do Azougue, Santiago de Betanzos, San Salvador de Cinis).

En las respnsiones murales que sostienen los nervios de la bóveda hallamos cuatro estatuas columnas. En el nervio que denominamos F en el plano, la estatua, a la altura de los ventanales, con túnica y manto, lleva un cordero y cartela⁶³. Bajo esta imagen, en la columna otra figurilla descabezada, vestida con túnica, ceñidor y manto, y portadora de una cartela. En el nervio C, la estatua columna aparece ataviada con túnica, manto prendido con fibula, y espada. Bajo sus pies se intuye la existencia de alguna figura, de imposible identificación, a causa del deterioro. En la parte inferior, aparecería otra estatua de menor tamaño pero ha desaparecido. El deterioro es pues notable, pero existen noticias de la representación de San Pablo y San Juan Evangelista en las respnsiones murales de la capilla mayor franciscana de La Coruña⁶⁴, templo homólogo de San Francisco de Betanzos. Asimismo el cotejo de la figura de San Pablo en la torre del Reloj de la catedral compostelana guarda cierta semejanza con la representación brigantina. La aparición de este Apóstol en el programa iconográfico del ábside brigantino no sorprende si tenemos en cuenta que gran cantidad de caballeros durante la Baja Edad Media, lo adscriben como patrón de su grupo nobiliario, por cuanto el mismo San Pablo pertenecía a este grupo social y acuñó el término de *Miles Christi*, en sus Epístolas⁶⁵, además de portar el atributo de la espada (aunque en su caso es alusivo a la tortura,

y diablo encadenado. Para la zona de Île de France, v. BRANNER, R.: «Keystones and Kings. Iconography and topography in the gothic vaults of the Île-de-France», en *Gazette des Beaux Arts* vol.I, 1961, pp.65-82.

⁶³ Desconocemos su faz por hallarse descabezado. ¿Podría tratarse de San Juan Bautista, tal como aparece en el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana?

⁶⁴ Agradezco esta información a Dolores Barral Rivadulla.

⁶⁵ Guillermo Durando en su *Rationale Divinorum Oficiorum*, alude a la actitud de los caballeros durante la Misa, levantándose cuando la Epístola que el presbítero leía era de San Pablo, v. MÂLE, E.: *L'art religieux du XIII^{me} siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Armand Colin, 1931, p.325 para la nota. Acerca de la concepción de la guerra en los caballeros medievales, v. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite)», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. LXII, 1995, pp. 71-113.

y no a su status social)⁶⁶

Sobre el arco de ingreso, tal como anticipábamos en líneas anteriores, se resume una parte importante del Juicio Final (fig.10), que se concreta con el juicio individual de Andrade. Siguiendo el desarrollo de las escenas aparece en primer lugar Abraham con los justos en su seno. A continuación, en la parte central de los relieves, Andrade genuflexo y orante ante San Miguel que destaca en tamaño y porta la cruz. Por último la escena de la Psicostasis y, enlazando con ésta, la boca del infierno engullendo a pecadores.

La presencia de Abraham con los justos en su seno recoge una iconografía frecuente en los ciclos apocalípticos y así lo vemos en la catedral leonina (Portada Norte de la fachada Occidental), o en el Hortus Deliciarum de la abadesa Herrad de Landsberg del S.XII⁶⁷, por citar algunos ejemplos. Es la síntesis de la idea del Paraíso, que se completa, según Yarza, por la aparición de elementos vegetales alusivos al jardín del Paraíso⁶⁸. Pero el principal exponente en este relieve es San Miguel con la cruz, flanqueado a su derecha por una figurilla arrodillada, que Yarza ha interpretado como la probable figura de Fernán Pérez de Andrade, representado como comitente de la obra⁶⁹. Tampoco es nueva la aparición de comitente y promotor de la obra, si recordamos que ya en el S.XIII, el monarca Alfonso X se hacía representar en una vidriera de la catedral de León junto al obispo D.Martin Fernando, «coparticipes en la elaboración del edificio»⁷⁰, o en la misma Galicia con el ejemplo de fr. Berenguel de Landoira que ordena incorporar su figura al tímpano de Santa María A Nova, en Noya, como promotor de la obra. La representación de Andrade tendrá ecos en la comarca brigantina y se repite en el tímpano de San Cosme de Mántaras, con la representación de un orante y la figura de San Francisco estigmatizado⁷¹.

A la izquierda de San Miguel, se efigia de nuevo al Arcángel, pero esta vez se manifiesta en el episodio de la Psicostasis o pesaje de almas. Por último, y unida a la anterior escena de la Psicostasis, aparece la boca canina del infierno con una serie de demonios. Se configura así la visión sintetizadora del papel del arcángel San Miguel en el momento del Juicio Final del hombre, porque él es el principal guerrero, el brazo armado de Dios para luchar contra el diablo. De ahí que aparezca con una cruz que suele rematar como lanza. A él también le corresponde el peso de las acciones buenas y malas, la Psicostasis, y su comprobación lleva al hombre a la Gloria o al infierno. Así se observa a continuación la boca del infierno que engulle a pecadores y deja salir a los diablos. Al otro lado aparece Fernán Pérez de Andrade, un guerrero humano, que consciente del poder de San Miguel, ora a sus pies⁷². Sólo puede entenderse que la iconografía de San Miguel aparezca así desdoblada desde el punto de vista de esta doble acepción del arcángel, guerrero divino y, a la vez, ejecutor de los

⁶⁶ IBIDEM, p.309.

⁶⁷ Para la iconografía de Abraham, v. MÅLE, E.: *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, Librairie Armand Colin, 1931, pp. 388-389 para la nota. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, p. 416.

⁶⁸ YARZA, J.: «La Capilla hispana...» p.84.

⁶⁹ v. YARZA LUACES, J.: «La capilla funeraria hispana...» p.84. Para otros ejemplos de promotores europeos e hispánicos v. BARRAL, X. y ALTET (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Colloque International CNRS Université de Rennes. Haute-Bretagne 2-6 de Mai, 1983. vol. II. Picard Editeurs, Paris 1987. VV.AA.: *Patrons, promoteurs, mécènes et clients*. Actas del VII C.E.H.A. Mesa I. Murcia 1988.

⁷⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «El rey, la catedral y la expresión de un programa», en *Espacio, tiempo y forma*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. UNED. Serie VII, nº 5, 1992, pp. 27-51.

⁷¹ Para esta representación v. FORNOS, C.: *Apuntes de arquitectura medieval*. Ed. Endesa, 1994. p. 35 para la foto. Las figuras repiten el mismo tipo de pliegues que Andrade, pero su factura es más tosca. Ecos más lejanos se pueden apreciar en el relieve de las Bárbaras de La Coruña, de los años finales del S.XV.

⁷² En testamentos gallegos del momento es frecuente la invocación a San Miguel para que él ore por su alma ante Dios, junto a la Virgen y San Francisco, Santo Domingo y Santa Clara, prueba del arraigo que las Órdenes Mendicantes representaron desde el primer momento en Galicia. Sin embargo en los testamentos castellanos del S.XV, lo habitual es rogar a San Miguel y la Virgen, y en algunos casos a San Francisco y Santo Domingo, según ha estudiado A.Rucquó, en A. RUCQUOI: «De la Resignación al miedo. La Muerte en Castilla en el S.XV», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. y PORTELA SILVA, E. (coord): *La idea y el sentimiento de la muerte...* pp.51-64 p.61 para la nota.

designios divinos. Se trata de un tema que ya aparecía en época románica, tal como se desarrolla en los relieves de la iglesia de San Miguel de Estella (en un románico ya tardío), o en la portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime, sin embargo es ahora en el Gótico el momento de mayor desarrollo⁷³.

Con esta escena se completa el programa iconográfico brigantino. Es un hecho claro que la idea matriz del programa pretende destacar a Cristo, en el momento de la Parousía, y en su papel de intercesor ante el Padre, al final de los tiempos⁷⁴, y la idea de la Gloria, más que el momento del terror y desesperación de los pecadores ante su eminente entrada en el infierno, que, por otra parte era frecuente desplegar con todo lujo de detalles en las catedrales francesas y españolas de la época. Se trata ante todo de divulgar una idea esperanzadora del Dios Misericordioso que perdona, y de un Cristo que intercede por nosotros, tan acorde con la espiritualidad franciscana⁷⁵.

En los machones donde descansa el arco de ingreso al ábside, otras escenas completan la historia de la Salvación. Una de ellas es la llegada de esa Salvación, con el episodio de la Anunciación (fig.11) (que se repite en el lado de la Epístola hacia el interior del ábside y en el lado del Evangelio hacia el crucero) con una tipología diferente a la Anunciación de la portada. Dado el carácter relivario de la escena en el interior del templo, recuerda aquellas imágenes de la Virgen en el momento del Anuncio en miniaturas y artes suntuarias de la época. El ángel aparece con nimbo, alado y con cartela, mientras la Virgen une sus manos en actitud de oración⁷⁶. Y el ciclo se cierra con la escena de la estigmatización de San Francisco (fig.12) (el «alter Christus»). Para su plasmación artística, el artista se inspira en la descripción de esta escena, en la biografía del Santo, redactada por San Buenaventura, por cuanto el Santo asiste a la aparición del propio Cristo crucificado y cubierto con las alas del Serafín. Queda al margen de la iconografía derivada de los textos de Celano por la cual el Santo recibe la Estigmatización de un Serafín, sin rasgos humanos⁷⁷.

⁷³ v. YARZA LUACES, J.: «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en YARZA LUACES, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1987, pp. 119-155. p.146 para la nota; SOUSA, J.: «La portada meridional de la iglesia de San Millán de Moraime: estudio iconográfico», en *Brigantium* 1983, pp. 148ss.

⁷⁴ De ahí que muestre las llagas de su pasión, como símbolo de la redención del hombre. Es el Cristo que ha sido inmolado como «chivo expiatorio», para que sean perdonados los pecados del hombre, y ahora en el Juicio Final intercede por esos pecados de los hombres ante el Padre, en la hora final del mundo. v. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*. T.I. Paris, 1954. p.87 y 108; MÁLE, E.: *L'art religieux...*pp.373-374.

⁷⁵ Sin embargo el desarrollo, en cinco actos, del drama del Juicio Final se halla sintetizado por completo en este programa, desde los sonidos de las primeras trompetas, Cristo mostrando las yagas, los ángeles con instrumentos de la Pasión, el tercer acto con los justos saliendo de las tumbas y tras ello el juicio propiamente dicho con la representación del colegio Apostólico (desaparecido de las respensiones murales brigantinas), San Miguel principal actor en la escena del pesaje de las almas, y por último la separación entre los salvados y los condenados con alusiones al Infierno (la boca de Leviathán) y al Paraíso (el seno de Abraham), tal como aparece con pleno desarrollo en las catedrales francesas e hispánicas. v. MÁLE, E.: *L'art religieux...* pp.359-393.

⁷⁶ Ambos aparecen genuflexos, siguiendo el esquema del relato propuesto por el Pseudo-Buenaventura en sus *Meditaciones de la Vida de Cristo*. Por otra parte es un hecho conocido la influencia de este texto, así como los Sermones de San Bernardo y los Evangelios Apócrifos en la iconografía mariana medieval. v. SAN BUENAVENTURA: *Meditaciones de la Vida de Cristo. Traducidas directamente del latín por los P.Franciscanos del Colegio de Misiones para Tierra Santa y Marruecos de Santiago*. Madrid, Librería Católica de Gregorio del Amo, 1893. p.14; para la interacción de textos medievales en la iconografía mariana, v. MÁLE, E.: *L'art religieux en France...*pp.233ss.

⁷⁷ Para la iconografía de la Estigmatización de San Francisco, v. FRUGONI, C.: *Francesco e la invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino, 1993. Sobre el mismo tema en el tímpano compostelano de Santa Clara, v. CASTIÑEIRAS MARTÍNEZ, M.: «Rogo a virgeem Maria e a san Francisco e a santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara de Compostela», en *Oito séculos de Claridade. [Catálogo] Exposición conmemorativa del Octavo Centenario del nacimiento de Santa Clara*. Santiago, 1994 (en prensa) Agradezco al autor facilitarme la consulta de su trabajo. Para la iconografía de la Estigmatización en San Francisco de Betanzos, v. FRAGA SAMPEDRO, M^a D.: *Arquitectura de los frailes Menores conventuales en la Edad Media gallega. (S.XIII-XV)*. Tesis Doctoral. Departamento de H² del Arte. Santiago, 1995. (inédita).

Con ambas escenas, estigmatización y Anunciación, se intenta mostrar al fiel el principio y el fin de la obra Redentora de Dios, el envío de su Hijo que toma cuerpo en el seno de María, la muerte y Resurrección de Cristo como Redentor de los pecados del hombre, y el nuevo Cristo (alter-Christus), San Francisco, quien, tras una vida de renuncia y sacrificio, asumió en su propio cuerpo la Pasión del Hijo de Dios y así, en pleno S.XIII, fue un profeta para los cristianos.

3. Conclusiones

Una vez analizada la obra franciscana de Betanzos se observa un comportamiento de un noble de segunda fila, que llega al poder tras la contienda trastamarista, y que se apoya en la obra de arte como manifestación de un poder real, equiparable a aquellas obras que elevaban la antigua nobleza. Su actitud es frecuente en la Galicia bajomedieval, pero también en el contexto europeo, tal como hemos citado. Para su objetivo, escoge una rama de la Orden Franciscana, la conventual, que si bien en un principio no consentían el exceso decorativo en sus templos, en esta época, décadas 70-80 del Siglo XIV, se hallaba en circunstancias de relajación de la Regla, que admitían gran flexibilidad en este sentido, lo que llevaría posteriormente a la reforma Observante a ubicarse en su origen en pequeños y pobres eremitorios, conforme al ideal de austeridad y pobreza de los orígenes franciscanos.

Además se constata la participación de los frailes en el proyecto del programa, concretamente en la escena de la Estigmatización de San Francisco, y tal vez en la Anunciación, tan frecuente en los templos Mendicantes gallegos. No olvidemos que estos religiosos contribuyeron en gran medida a difundir la devoción Mariana, que ya comenzaba a extenderse desde el impulso inicial que le proporcionó el Cister, y en particular su fundador, San Bernardo, en el siglo anterior.

En cuanto a la iconografía del Juicio, tal vez en ella interviniera el capellán de Andrade, Fernán Martins, como hemos señalado anteriormente, y el propio Andrade, o éste asesorado por aquel. Pero es evidente que se halla manifiesta la actitud de súplica de ambos, en el momento de su deceso, y de este modo imploraba Fernán Martins en el Colofón de la Crónica Troyana: «para aa onrra de Deus Padre et de Deus Fillo et de Deus Spiritu Sancto, que queyra perdoar, et da Virgen Maria, sua madre, que lle rroge por mj et por vos que o queyra assy coprir et outorgar».* □

* Mi agradecimiento al Profesor D. Manuel Núñez Rodríguez por sus sugerencias y contraste de opiniones. Asimismo, al director del *Anuario Brigantino*, D. Alfredo Erias, por facilitarme la publicación en este número.