

# Xente da Baixa Idade Media (I)

## Sete mulleres con *rollo*

ALFREDO ERIAS MARTINEZ \*

Preséntanse aquí os debuxos e comentarios de sete mulleres galegas dos séculos XIV e XV que teñen unha característica común: o tocado en forma de *rollo* de bandas. A sucesión en que aparecen está determinada pola súa datación cronolóxica máis probable, salvo no caso de *Colasa Sanches*, que, sendo das últimas, está a primeira por ser a que desencadeou todo o traballo, debuxandoa antes que as demais.

COLASA SANCHES, MULLER DE AFONSO DE CARVALLIDO, MERCADOR BETANCEIRO DO S.XV E CABECILLA IRMANDIÑO

Cando empecei a fixarme detidamente nos tres sepulcros que están pegados por fora á igrexa de Santa María do Azogue, pensei de entrada que o máis interesante era o de *Afonso de Carvallido*, porque non somente se trataba dun «mercador» como dicía a lenda lateral, senon que ademais, e isto sóubeno máis tarde, documentábase como un dos cabecillas irmandiños da cidade. Púxenme, polo tanto, a debuxalo con todo o mimo de que era capaz e pouco a pouco, no medio da curiosidade dos rapaces do barrio, funo rematando. Apareceu no Anuario Brigantino 1984, p. 14 e ss.

### *O sepulcro de Colasa*

Dos outros sepulcros, o que máis me chamaaba a atención era o que está na parte esquerda da fachada principal, pero daquela nin siquera me esforcei en ler a lenda lateral. A verdade é que non era nin é doado, debido ós golpes e á erosión.

Somente agora, de xoellos, palpando onde a vista non chega, poiden descifrar o que dicía e, por sorte, permítenos saber o esencial da identi-

dade desa muller: CLASA SANCHES: MOLLER: D: A:D CA[R]VALLIDO: Desenrolada, quedaría así: C[O]LASA (ou NICOLASA) SANCHES: MOLLER: D[E]: A[FONSO]: D[E] CA[R]VALLIDO:

Non hai dúbida, pois, de que se trata da muller de *Afonso de Carvallido*, o «mercador» e irmandiño xa coñecido. Nada máis lóxico por outra banda: os dous apareceron de xeito semellante ó arranxar non hai moito o adro de Santa María e a rúa de San Francisco, e en orixe estarían probablemente dentro da dita igrexa. A razón desta ubicación, xa dita para *Afonso de Carvallido*, podería deberse a que en Santa María era onde estaba a cofradía de Nosa Señora do Rosario á que pertencían os mercadores ou comerciantes. Pola situación das lendas laterais podemos dicir ademais que no interior da igrexa estarían nos arcosolios que hai entrando á dereita e mesmo quizais nos dous que hoxe vemos alí xuntos e valeiros cerca dos ábsides.

O dito *Afonso de Carvallido* estaba vivo, evidentemente, na etapa 1467-69 que foi a do derradeiro e máis importante levantamento irmandiño. En Noia hai dous sepulcros que teñen moitas semellanzas nas vestimentas con Carvallido (1). Don Manuel Chamoso di que son do s. XVI, pero, dende logo, traxes semellantes hainos xa na segunda metade do s. XV. Certa semellanza vémosla tamén no sepulcro do rexedor Francisco Treviño da Catedral de Santiago, morto no 1511 (2) e no de Roi Lopes na igrexa de San Pedro de Melide (3). En calquer caso, non se debe perder de vista que hai algo de relativo na moda: a xuventude síguea moi activamente se os medios económicos llo permiten, mais os vellos son conservadores e tenden a manter as súas vestimentas que, polo tanto, non son as máis representativas do tempo no que viven.

(\*) Alfredo Erias Martínez é arquivista-bibliotecario do Concello de Betanzos e director do Anuario Brigantino.

(1) CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, «Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo» da Diputación Provincial, 1979, p. 477-483. Sepulcros de Pedro Carneiro e Ioan de Estivadas na igrexa de Santa María de Noia.

(2) CHAMOSO, *op. cit.*, p. 522-523

(3) CHAMOSO, *op. cit.*, p. 438-439. O parecido con Roi Lopes é especialmente interesante porque a muller del, Inés Eanes, como veremos, ten unha vestimenta case idéntica á de Colasa Sanches, incluído o tocado da cabeza.

No noso caso, penso que os sepulcros de Afonso de Carvallido e da súa dona pódense datar entre 1450 e 1480. Polo menos estilisticamente a vestimenta do mercador semella ser da época de Enrique IV, que reinou entre 1454 e 1474 (4). De tódolos xeitos, e polo dito antes, se morreron de vellos, non sería descartable de todo que chegaran ós últimos anos do s. XV, se ben a inscrición do sepulcro de Colasa indica que ela morreu antes que él (5).

Nunha tampa sepulcral de cantería labrouse a figura forte e de vulto de Colasa Sanches. Coma no caso do seu home, non se conserva a urna. Imaxe xacente tradicional coas mans xuntas sobre o peito en actitude de oración. A cabeza descansa sobre dous almofadóns ou coxíns semellantes en todo ós do seu home. Tamén están, ós dous lados da cabeza, dous anxos intercesores dos que apenas queda nada, como non sexa o corpo alado dun deles (6).

A cabeza tena cuberta. Como nos di Carmen Bernis (7), era costume que as mulleres levasen sempre a cabeza cuberta, tanto que se vestiran de festa como que se ocuparan dos máis modestos traballos (8). Colasa Sanches presenta un espectacular tocado que nin siquiera deixou espazo para esculpir os libros dos anxos. A forma xeral é redondeada cunha liña máis aplanada na base, á altura da coliga, e moi débilmente apuntada na parte alta.

Este tocado constitúe o elemento máis chamativo da figura. Soamente coñezo tocados semellantes en catro sepulcros da cidade da Coruña, nun de Melide e noutro de Fisterra. Trátase dunha variedade dos chamados *rollos*, tan propios da corte borgoñona e que vemos tamén extendidos no s. XV en case todo o

occidente europeo. Dun xeito xenérico Carmen Bernis defínenos como «una rosca rellena forrada de ricas telas, que se encajaba en la cabeza y dejaba la coronilla al descubierta» (9). Polo tanto, podería dicirse do tocado de Colasa Sanches que se trata dun *rollo* confeccionado en tea a base de bandas máis ou menos concéntricas. As figuras do libro de C. Bernis que se reproducen son referencias comparativas importantes para ver dun xeito máis áxil real cómo se utilizaban estes *rollos* e a forma xeral que tiñan. É importante suñiar que as datacións de todas elas van desde mediados do s. XV ata 1490, pero presenta outros exemplos desde mediados do s. XV e ademais afirma

«Fueron estos tocados típicos del siglo XV desde sus comienzos» (10). Non me parece que poida sosterse, por outra banda, a opinión que don Antonio Fraguas da destes ornamentos: «...un peinado alto formado por seis vueltas que terminan en una especie de arco conopial, seguramente colocado de esta forma tan curiosa valiéndose de un armazón de hierro ajustado a la cabeza y recubierta con las trenzas como puede verse en la estatua yacente de Doña Sancha Martínez en la Iglesia Colegiata de La Coruña; con nueve vueltas otra que está en el Castillo de San Antón, en el Museo, y otro acaso más perfecto en la iglesia parroquial de Santa María de Finisterre» (11).

Desde logo, nin el da nin eu coñezo paralelos que demostren que esas bandas sexan de pelo, nembargantes, si hai ornamentos semellantes feitos de tea como son os *rollos* e os *alharques*.

(4) Deixando ó marxe a capa, véxase a semellanza de Carvallido coa roupa do Rei Enrique IV, especialmente o medio corpo superior (grab. do Rei en Anuario Brigantino, 1986, p. 21). Compárese tamén con diferentes grabados (lams. XIV, XV, XVII, etc.) do libro de Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, II, *los hombres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez do C.S.I.C., 1979.

(5) A inscrición funeraria, característica da antigüidade, volve a extenderse a partir do s. XII, coincidindo coa desaparición dos sarcófagos anónimos. Ata o s. XIV o epitafio común compoñíase de dúas partes: unha antiga referida á identidade do defunto (nome, breve eloxio, data da morte...) e outra máis recente que é unha plegaria a Deus. Pero, según Philippe Ariès, «...a partir del siglo XV... la ficha de identidad... asocia al primero en morir sus cónyuges y sus hijos o, cuando es joven, sus padres. Es un fenómeno nuevo, notable que consiste en afirmar así públicamente sobre una tumba visible una relación familiar, hasta entonces descuidada...» Na Coruña atoparemos dous casos, *Maíor Dominges e Sancha Martiz*, nos que xa se establece esta relación familiar na segunda metade do s. XIV. Véxase, ARIES, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, ed. Taurus, 1987 (1ª ed. París, 1977), p. 184-198.

(6) Quizais estean estes anxos encargados de levar a alma á Xerusalén celeste, dentro dunha concepción de separación corpo-alma que reaparece desde o s. XII e implica a migración da alma, que saíra da boca da defunta (*entrega-la alma*). Véxase, ARIES, Philippe, *Op. cit.*, p. 208-211.

(7) BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, I, *las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez do C.S.I.C., 1978, p. 16.

(8) De tódolos xeitos, é matizable esta afirmación de C. Bernis, porque Laurent Vital, cronista da primeira viaxe de Carlos I a España, di que as mulleres casadas de Villaviciosa (Asturias) «su atavío y adorno de cabeza son extraños y tan altos y largos que en el tiempo pasado solían ir las damas y damiselas con sus altos tamboriles, y no son tales; pero sus adornos están hechos como respaldos cubiertos por debajo de tela, bastante a la moda pagana...» Estes tocados, probablemente derivados dos «cornes» franceses dos que xa se fala en 1417 e que na corte do duque de Borgoña dura a súa moda ata 1470, non son iguais ó de Colasa, pero teñen semellanzas nas bandas de tea que algúns utilizan e mesmo, en certo modo, no seu apuntamento. As «muchachas casaderas», en cambio, levaban o pelo corto. En Rivadesella di Laurent Vital que eses adornos levábanos «Las mujeres casadas». O uso da toca vella imposto pola propia Igrexa e debía levarse desde o momento do matrimonio. Os propios concellos determinaron nalgúns casos o tipo de tocado según o estado civil ou a condición social. Unhas ordenanzas de Onís de 1573 dispoñen «que las mujeres públicas no trajeras toca levantada como las honradas, sino un rebozo por abajo». E un acordo do Concello de Oviedo de 1576 di que «ninguna mujer que haya partido pueda traer albanega ni rodete» como correspondía ás doncellas «sino toca o rebozo». Todo isto, salvando as distancias, ven a dicirnos que o tocado de Colasa é probablemente típico das mulleres casadas, independentemente doutros condicionantes sociais. Con respecto a Laurent Vital, véxase unha edición recente do seu libro, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, 1517-1518, Madrid, «Junta Nacional del IV Centenario de Carlos V», 1958. E para as demais citas, véxase *La Gran Enciclopedia Asturiana* con referencias ó estudio de Julio Caro Baroja, *El tocado antiguo en las mujeres vascas...*

(9) BERNIS, *Op. cit.*, p. 17

(10) *Ibidem*.

(11) FRAGUAS Y FRAGUAS, Antonio, *El traje gallego*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985, p. 20-22.

Carmen  
llena y  
a en la  
biertos  
ado de  
confe  
i meos  
Bernis  
iparati  
is áxil e  
i forma  
que as  
ados do  
emplos  
afirma

glo XV  
ece que  
ión que  
mentos  
vueltas  
nopia,  
i curio-  
ajusta-  
trenzas  
ente de  
legiata  
ue está  
useo, y  
parro-  
» (11).

araleos  
e pelo,  
ellantes  
s alha-

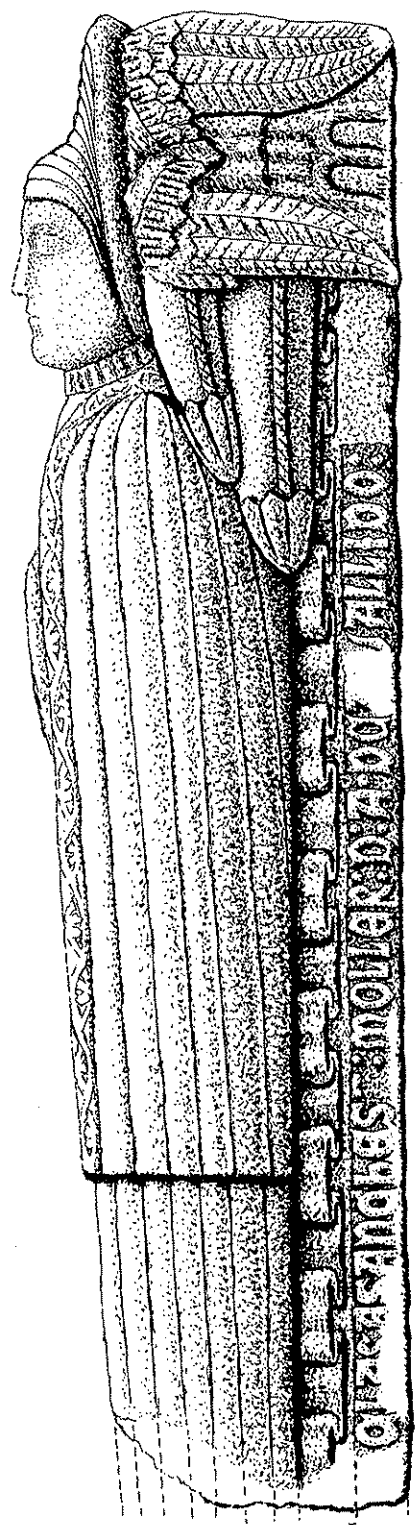
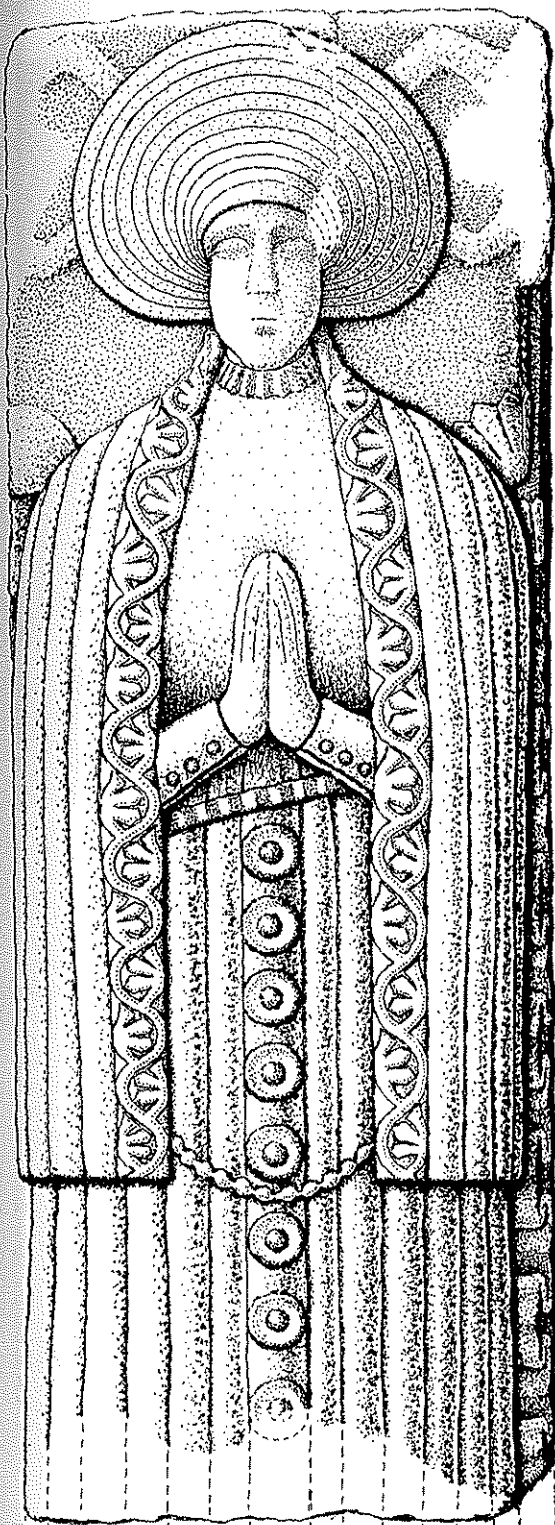
o superior  
do libro de  
izquez del

rición des  
ito (nome,  
lo XV... la  
to nuevo y  
ada... Na  
mitade do  
3.

orpo-alma  
i, Philippe,  
ázquez del

Carlos I e  
is que en  
hos como  
franceses  
pero tellen  
deras», en  
a toca viña  
as o tipo de  
o traieran  
mujer que  
distancias  
tes sociais  
1517-1518,  
uriana con

s. 20-22.



0 10cm. Eri45  
IX-1985

Frente e lateral da tampa do sepulcro de Colasa Sanches (Betanzos).



Diversas figuras do libro de Carmen Bernis (v. nota 7). De esquerda a dereita e de arriba abaixo: 1) rolo e nimbo na obra «La Virgen y el niño con cuatro santas» (1455-56) de Jaime Huguet (Museo de Arte de Cataluña); 2) rolo no «Nacimiento de San Juan Bautista» (mediados do s. XV) da collecc. Ser. Cambridge, USA; 3) rolo no «Retablo de San Cosme y San Damián» (1453-54) da catedral de Barcelona; 4) «rollo y cofia de orejas» no retrato da Marquesa de Santillana (1455) de Jorge Inglés (colecc. do Duque do Infantado, Madrid); 5) rolo na «Coronación de espinas» (aprox. 1490) de Alonso Sedano (Museo Catedralicio de Burgos), e 6) alhareme na «Presentación de Jesús en el templo» (1450-60) da collecc. Sunyer, Barcelona.

Nesa época é moi frecuente (sobre todo vese claro na pintura) a utilización do nimbo circular detrás da cabeza como indicativo de santidad. Nimbo que, ademais, ten correntemente liñas concéntricas. Poidera ser que o tocado da muller betanceira, así como os das catro coruñesas, a de Melide e a de Fisterra, remitisen dalgún xeito a esa influencia, que resultaría ademais moi axeitada nun moimento funerario como presunción de santidad para esa persoa da que se presumía que a alma iría ó ceo. Mais non creo que se tratase dunha moda exclusivamente funeraria, por canto hai referencias aproximadas noutros lugares (12).

Da cintura para riba viste un corpiño axustado, chamado ó parecer *cos* ou *corpezuelo* con mangas ceñidas que rematan en puños abotoados. Debaixo iría a camisa, que non se ve,



Tocado corniforme vasco-cantábrico-asturiano (s. XV-XVII) según Caro Baroja. A influencia da corte borgoñona é máis clara que nos rollos das mulleres galegas e, desde logo, ben se ve que son tocados diferentes, pero é interesante a comparación, pola proximidade xeográfica, pola utilización de bandas de tea e mesmo polo apuntamento.

(12) Véxanse as reproducións que aquí se presentan de diversas figuras do libro de C. Bernis relativas ós rollos e ós nimbos.

salvo qu  
plisada

Enr  
capa, d  
regular  
senta  
vexetal  
Betanz  
non idé  
que rep  
de, na  
que est  
esquem  
que est  
o que h  
Santa  
cións s  
época,

An  
en Me  
colar d  
da falc  
sairía  
no caso  
dun co  
non é c  
supoñ  
Coruñ

Da  
máis J  
que se  
diferer

Aragó  
de ma  
pregos  
tivos d  
XV, e  
Españ  
según  
ninas

«En l  
favor,  
que n  
había  
matiz  
dátas  
algún  
igreja  
últim  
Juan  
de Bó

E  
centr  
máis  
tamp  
a un  
tódal  
pequ

(13) C  
1460-7  
sen saír  
galegas  
(14)

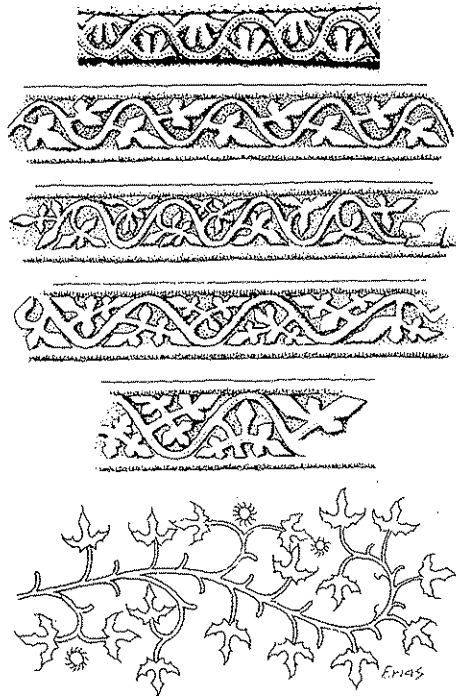
salvo que petenza a ela esa especie de gola fina e plisada que adorna o pescozo.

Enriba do corpiño viste un manto a xeito de capa, de tres cuartos de longo, formando pregos regulares, e nos bordes frontais que caen presenta unha rica ornamentación de temática vexetal, moi propia do estilo gótico, e que en Betanzos ten paralelos semellantes, aínda que non idénticos, nos colares dos dous cans sobre os que repousan os pes de Fernán Pérez de Andrade, na banda dalgún dos escudos de Andrade: o que está ó pé do seu sepulcro, aínda que máis esquemático tamén o da cabeza do mesmo, o que está na parede da Epístola en S. Francisco, o que hai no arco de ingreso á capela maior de Santa María do Azogue... Son ornamentacións semellantes ás dos libros miniados da época, particularmente os de caza e montería.

Antes de debuxar o sepulcro de Inés Eanes en Melide tendía a pensar que esa especie de colar de contas que caía por enriba do corpiño e da falda era o que se coñece como *fiador*: éste sairía do manto e serviría para axustalo. Pero no caso de Inés Eanes parece claro que se trata dun colar sen máis e polo tanto a súa función non é outra que a puramente estética, cousa que supoño pasa con Colasa e coas mulleres da Coruña xa aludidas (13).

Da cintura para baixo viste unha falda, máis propiamente chamada *vasquiña*, aínda que según as zonas púidose coñecer con nomes diferentes (*gonela* nos territorios da Corona de Aragón,...). Forma pregos regulares e ríxidos de maneira semellante ó manto. Os vestidos con pregos constituiron un dos rasgos máis chamativos do traxe europeo durante boa parte do s. XV, estando en plena moda xa nos anos 20. En España prolóngase esta particularidade e según C. Bernis formou unha das modas femininas máis típicas do terceiro cuarto do s. XV: «*En los años setenta gozaban todavía de pleno favor; en los ochenta seguían usándose, aunque no eran ya un rasgo dominante; hacia 1490 habían pasado ya de moda*» (14). Convén matizar que en Galicia esta moda nas mulleres dátase xa, como veremos máis adiante, desde algúns anos antes de 1385 (*Maior Dominges* na igrexa de Santiago da Coruña) durando ata os últimos anos do s. XV (Teresa de Andrade e Juana de Castro na igrexa de Santo Domingo de Bonaval en Santiago).

Esa falda ou *vasquiña* presenta no prego central unha especie de grandes botóns que máis que cumprir unha función de unión (que tampouco pode descartarse) parecen responder a un concepto ornamental. Vémoslos tamén en tódalas mulleres referidas da Coruña e, máis pequenos, atopámoslos no correaxe de Afonso



Algúns exemplos de ornamentación vexetal gótica. Atópanse, de abaixo arriba: 1) no libro miniado de Gaston Phoebus (1331-1391) «*Phebus, des deduit de la chasse des bestes sauvages et des oyseaux de proie*» da Biblioteca Nacional de París; 2) no colar dun dos cans sobre os que repousan os pes de Fernán Pérez de Andrade (igrexa de S. Francisco de Betanzos); 3) na banda do escudo de Andrade que está ó pé do seu sepulcro; 4) na banda do escudo de Andrade que está no arco de ingreso ó ábside principal da igrexa de Santa María do Azogue (Betanzos); 5) na banda do escudo de Andrade que hai na parede da Epístola do ábside principal de S. Francisco, e 6) nos bordes frontais da capa de Colasa Sanches.

de Carvallido, onde, sen dúbida algunha, son samente para adorno. Por enriba desta falda, máis ou menos pola cintura, cae en diagonal un cinto estreito (*trena*) no que tamén se aprecia unha vontade ornamental.

Debaixo da falda irían as *faldetas*, *faldillas* ou *faldrillas* que se podían ver cando a muller, según era costume, levantaba ou recollía parte da falda. E de supoñer que destas roupas de debaixo son herdeiras as enaguas (finas que remataban en encaixe e que ían da cintura para baixo) e os refaixos (grosos para

(13) O colar de contas que presenta a Santa Magdalena da colecc. Roda de Madrid (C. Bernis, lam. XXXIV, fig. 73), datada entre 1460-70, sítvenos para ver a existencia do colar na época cunha función inequivocamente estética. Outros exemplos poderían citarse sen saír da obra de C. Bernis (lam. III, XXVII, etc.) aínda que, certamente, distan moito de ter as dimensións dos colares das mulleres galegas.

(14) BERNIS, *Op. cit.*, p. 31

abrigo, correntemente de franela, e de corpo (enteiro). Estas roupas aínda as usaban as nosas bisvoas.

## CATRO MULLERES DA CORUÑA

Fixeime nestas mulleres coruñesas precisamente despois de debuxar a *Colasa Sanches* e polo feito de que todas elas son moi semellantes á betanceira, coa diferenza técnica de que se esculpiron en baixorrelevo. Os elementos da vestimenta son os mesmos: *rollo* de bandas na cabeza, capa en tres cuartos e falda con amplos pregos regulares e ríxidos, cinto en diagonal, colar de contas...

### «Maior Dominges»

A lauda sepulcral desta muller é a de maiores dimensións de tódalas que se estudian neste traballo. Atópase dentro da igrexa de Santiago fixada á parede da fachada por dentro, debaixo do coro (entrando á esquerda). Xunto dela está outra, de idénticas dimensións e características de estilo, que probablemente sexa a do seu home. Antes desta ubicación estiveron arrimadas por fora á parede Sur da igrexa e en orixe procederon (como me dixo a señora que limpa a igrexa, que o recorda), do chan do altar maior. Non sería extraño que ademais de seren personalidades importantes na Coruña do seu tempo, fosen ademais grandes benefactores da igrexa, quizais en relación con algunha das súas reformas arquitectónicas. En calquer caso, a situación dos dous no ábside principal é indicativo de que se trataba de persoas de gran consideración social.

Non é un feito extraño en Galicia atopar sepulcros dun matrimonio. Viuse isto en Betanzos na igrexa de Santa María con *Colasa Sanches e Afonso de Carvallido*; verase o mesmo na Colexiata de Santa María do Campo da Coruña con *Sancha Martiz e Fernám Moula*; en Melide, na igrexa de San Pedro, *Inés Eanes e Roi Lopes*;... Moitos máis exemplos se poderían poñer. Este fenómeno era típico da

Roma antiga e non deixa de ser unha característica máis do renacemento que se produce a partir do s. XII.

A figura está rodeada frontalmente por un friso que serve de campo epigráfico onde se fai a inscrición co nome da muller, a data da súa morte e o nome e profesión do seu home (supervivente).

O deterioro da lauda é considerable, polo que tiven que facer un traballo coidadoso de reconstrución en moitas das súas partes á hora de debuxala. Na inscrición o problema era máis complicado, porque alí onde quedaban letras estaban case todas tapadas por unha capa de cemento e terra. Houbo, pois, que descubrirelas con tino e foi así como apareceu a seguinte lenda: ...QI IAZ: MAIOR ...MINGES: MO... S: DAS:T... DO: CÖCELLO: E: M... Antes de completala do xeito máis probable é preciso ter en conta a inscrición do outro sepulcro, o que debe pertencer ó seu home, onde xa se completa se hai seguridade: AQI IAZ:...S:NOT[AR]IO FILLO: DE: P[EDR]O: YANÉS: NOT[ARIO]: [QU]E: FINOU: E[RA] D[E]: MIL: CCCCXXIII ANOS. Como se ve a inscrición está practicamente completa aínda que as poucas letras finais que quedan do nome e apelido do finado, fan difícil descifrala. En calquer caso, e a efectos sociais, constátase que se trata dun notario, fillo doutro notario, ademais coñecese o ano da morte, posto que «E[RA]: D[E]: MIL: CCCCXXIII ANOS» literalmente é o mesmo que 1385 do sistema actual, e dicir, desde o nacemento de Cristo. Como queira que na lenda da muller falta a data completa, este ano é a referencia máis segura que temos para datar as dúas laudas (15): naturalmente a data da muller é algo anterior, como se deriva da inscrición, ó poñer «MOLLER: DE...», o que significa que morreu antes (véxase nota 5).

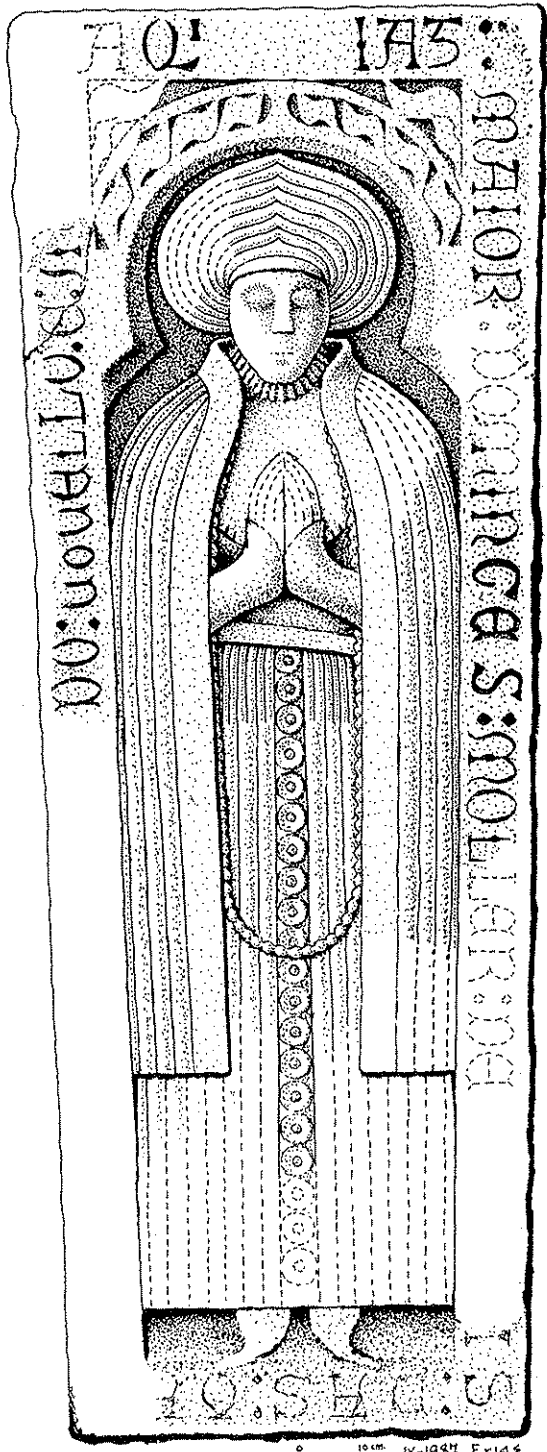
Completando, pois, así quedaría a lenda da muller: [A]QI IAZ: MAIOR: [DO]MINGES: MOL[LER]: DE: ...S]: DAS: T...[NOTARIO:] DO CO[N]CELLO: E[RA]: M[IL:CCCC...]

(15) PEON, Baltasar, *Estudios de Cronología Universal*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 255-258. Botando man da obra deste betanceiro dos s. XIX, sabemos que a era española ten como punto de orixe o ano 38 a. C., pero parece que non foi utilizada desde principio, xa que a primeira inscrición que se coñece é do ano 503 na igrexa parroquial de Lebrija (Sevilla). «Desde entóns hasta o século IX fecharon por la era los concilios de Cartago, Narbona, Arlés y otras ciudades del Mediodía de la Francia y del Norte de Africa, y los cronistas de aquellos países y los redactores de cartas y de contratos la usaban con frecuencia. En España se empleó para fechar las leyes, concilios y escrituras, especialmente las que procedían de las Cancillerías ó Secretarías Reales, y las crónicas hasta el siglo XII, en el cual aparecen documentos en que se ven asociadas las eras española y de la Encarnación. Las Cortes de Segovia de 1383 mandaron que en lo sucesivo se contase en Castilla y León por años del Nacimiento del Señor, y no por la era. Igual resolución había tomado en 1350 Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso. En Portugal estuvo vigente la era hasta principios del siglo XV, según se asegura». Isto quiere dicir, como se comprobará, que estes momentos finais, do s. XIV son titubeantes na maneira de datar, como consecuencia lóxica dun período de cambio no sistema.

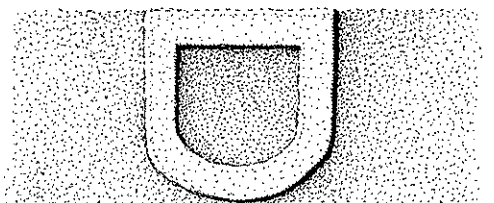
O mandato das Cortes de Segovia de 1383 non é probable que tivese unha acetación inmediata: 1) polo carácter do mesmo ó afectar a unha tradición e costume, sempre difíciles de desarraigal; 2) no caso de Galicia por ser aqueles anos escenario da guerra entre Castilla e Portugal (no 1384 o galego Pedro Enriquez de Castro, ó servizo do conde de Avís, atacou as costas galegas e en 1386 A Coruña rendírase ás tropas do duque de Lancaster...); 3) pola proximidade e interrelación de Galicia e Portugal, pois coñecese que en Portugal se retardou o cambio de sistema. Todas estas reflexións ratifican a idea de que no 1385 seguía usándose na Coruña a datación a través da era hispánica e, polo tanto, non hai dúbida de que ese é o ano do finamento de quen probablemente é o home de *Maior Dominges*. Entre 1385 e 1393 constátase precisamente o cambio do sistema de datación na Coruña. O sepulcro de *Sancha Martiz* na igrexa da Colexiata de Santa María do Campo está acompañado dunha inscrición na que dubitativamente aparece: «...QUE: FINOU: ERA: DA NACENCA: DE MIL ET CCC: ET XC ET III ANOS». O emprego da palabra «NACENCA» é o que nos dá que o sistema cambiou a anos do nacemento de Cristo (polo tanto, 1393) por máis que aínda apareza, sen sentido xa, a palabra «ERA» en vez de anos

aracte-  
duce a  
por un  
se fati  
da sua  
me (o  
e, por  
oso de  
á hora  
a más  
letras  
apa de  
ubrilas  
guinte  
MO.  
ntes de  
ciso ter  
o que  
mpleta  
.RIQ.  
NES:  
[RA]  
o se ve,  
npleta,  
dan do  
cifralo  
státas  
tario e  
to que  
NOS.  
istema  
Cristo  
falta a  
a más  
laudas  
é algo  
poñer  
norreu  
nda da  
IOR:  
DAS:  
LLO:

da obra  
a desde  
; hasta el  
Norte de  
e emplas  
crónicas  
Cortes de  
ra. Igual  
del siglo  
aneira de  
afectara  
Castilla e  
Coruña  
Portugal  
a través  
omínges.  
igreja de  
U: ERA:  
o sistema  
z de ano.



Lauda sepulchral de «Maiores Dominges» (1385 ou pouco antes) na igrexa de Santiago da Coruña.



Un dos escudos iguais que se atopan na tampa do sepulcro de Sancha Martiz.

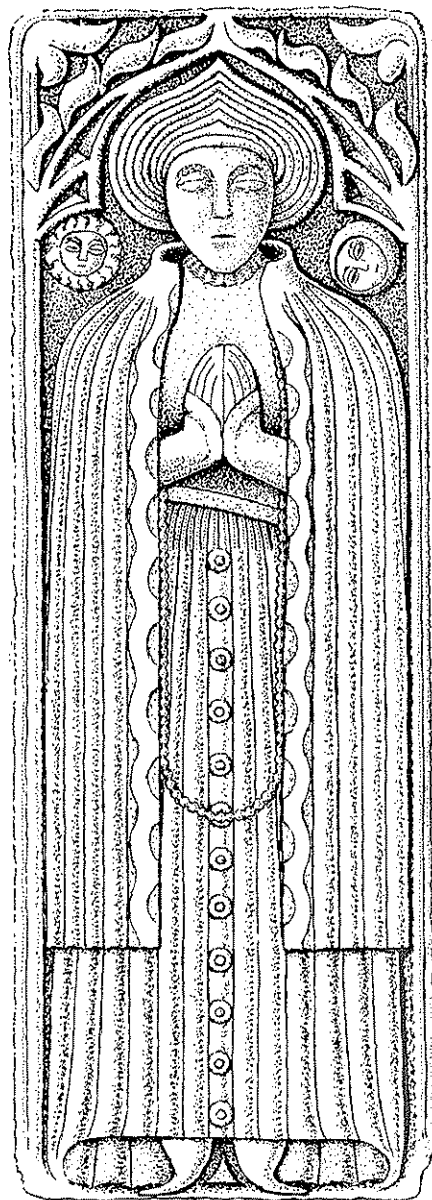


Inscrición existente na parede do fondo do arco-solio, onde se atopa o sepulcro de Sancha Martiz.

Toda a figura aparece enmarcada por un fornello ou *hornacina* que se vai plegando á forma dos ombros e mesmo do *rollo* da cabeza, rematando deste xeito nun arco máis ou menos de ferradura, que en todo caso pode vir herdado do estilo mozárabe do pasado. Este tipo de *hornacinas* teñen raíces antigas (son correntes en época romana) e repítense moito no románico e no gótico, tanto na pintura como na escultura. Dentro do mesmo arco, coroando a figura, hai o que parecen follas estilizadas, quizais querendo representar loureiro que, en todo caso, non deixa de ser un símbolo clásico de triunfo e pervivencia (16). Pero, como se verá máis adiante, a raíz que está detrás destas formas ben podería ser outra moi distinta.

### Sancha Martiz

O sepulcro desta muller, ben traballado e con moito detalle, atópase na nave esquerda da igrexa da Colexiata de Santa María do Campo. Non está esculpido na tampa, como no caso de Colasa Sanches, senon na cara frontal. Enriba do sepulcro, na parede do fondo, hai a seguinte inscrición en caracteres gótico-monacais: AQI: IAZ: SANCHA: MARTIZ: MOLLER: DE FERNAM: MOULA: QUE: FINOU: ERA: DA NACENCA: DE MIL ET CCC: ET XC



ET 145 X-1985

Cara frontal do sepulcro de Sancha Martiz (1393) na igrexa da Colexiata de Santa María do Campo da Coruña.

ET: III ANOS. E dicir, o ano 1393. Morreu, pois, antes que o seu home, que está enterrado ó lado, pero no mesmo ano.

(16) ARES FARALDO, Manuel, «O Loureiro», Betanzos, Anuario Brigantino 1985, p. 163.



Como no caso de *Maior Dominges*, a figura está enmarcada por un fornelo ou *hornacina* que neste caso remata nun arco apuntado de estilo gótico.

O arco superior ademais de facerse gótico, estilízase e, polo tanto, a diferenza do que pasaba con *Maior Dominges*, deixa fora (enriba) o coroamento das aparentes follas que, aínda que estilizadas na forma, non son planas.

Tanto na tampa deste sepulcro como na do contiguo do seu home, *Fernam Moula*, hai esculpidos escudos iguais sen ningún elemento no seu campo, e, pola súa traza redondeada na parte inferior, son característicos do s. XIV en consonancia coa data da inscrición.

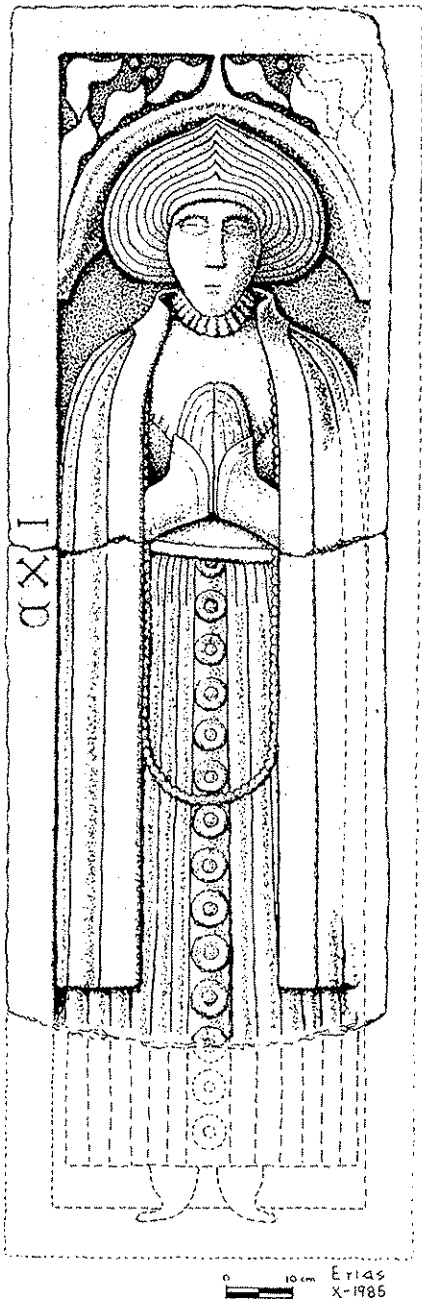
### Dúas mulleres sen nome

No Museo Arqueolóxico do Castelo de San Antón hai dúas laudas que representan outras tantas mulleres (chamémoslles «A» e «B»). E probable, por non dicir seguro, que estivesen no chan o mesmo que a lauda de *Maior Dominges*. Como neste caso, teñen un friso frontal rectangular que rodea a figura e que serve de campo epigráfico. Pero, por desgracia, queda moi pouco das dúas inscricións, xa que foron picadas non sei en qué momento nin por qué ou por quén.

A lauda da muller «A» é hoxe propiedade do Museo Arqueolóxico desde 1966 (nº 57 do rexistro). E probable que desde 1907 estivese nun patio do Instituto Da Guarda e posteriormente (ata 1966) no Museo Provincial de Bellas Artes. En orixe debeu proceder da igrexa conventual de Santo Domingo. Fáltalle aproximadamente a sexta parte inferior por rotura, o mesmo que o borde dereito e ademais está partida dun lado ó outro pola cintura. E considerablemente máis pequena que a da muller «B».

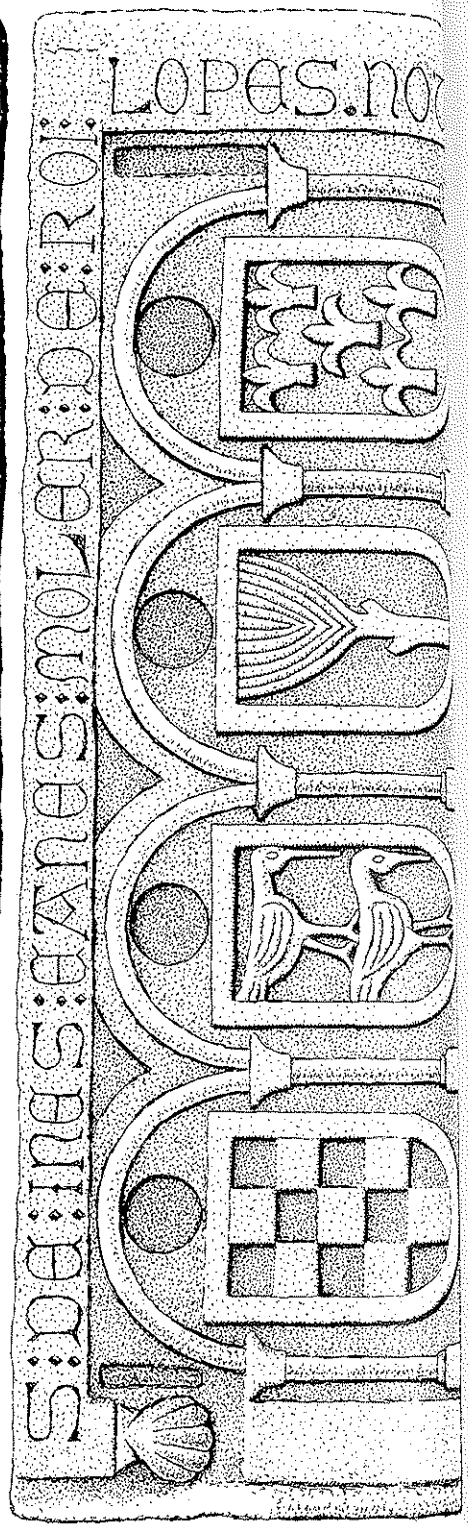
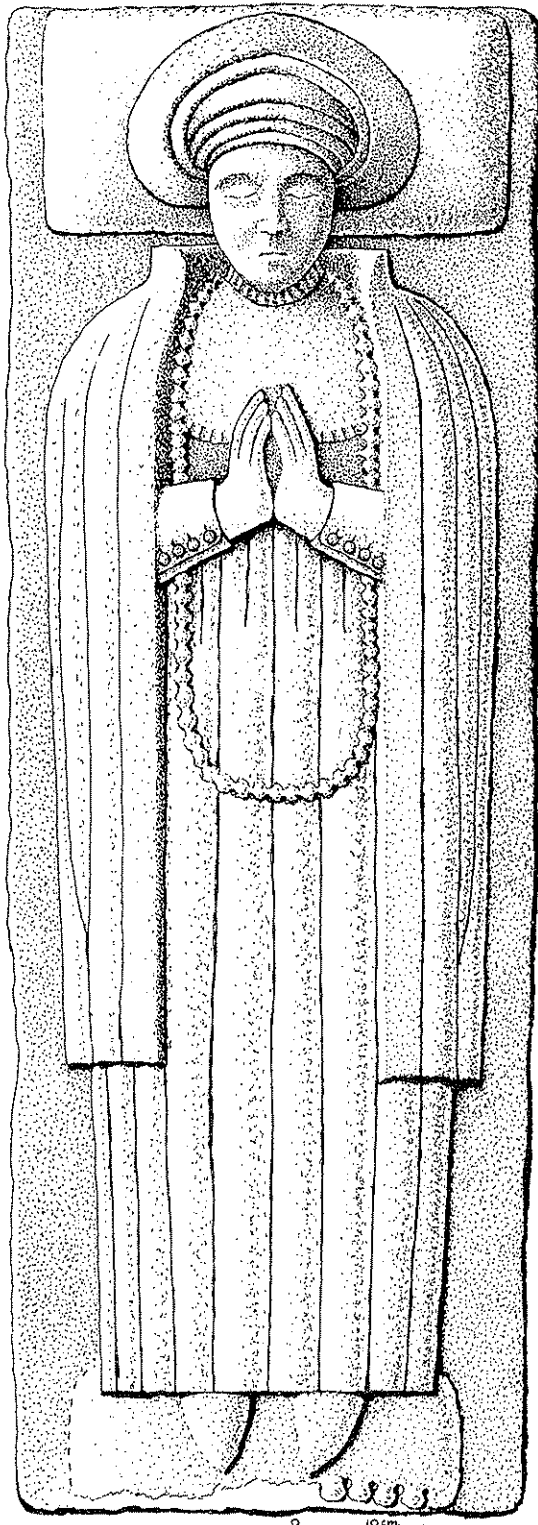
A lenda, ó estar case toda picada, non nos di quén é, pero sí cándor morreu, xa que quedan os tres números romanos finais: ...CXI. Isto permite reconstruír a data da morte da muller: [...MIL ET CCC]CXI, é dicir, 1411. Con toda probabilidade este ano refírese ó nacemento de Cristo (tal como hoxe datamos) e non é «era», posto que neste caso levaríanos ó ano 1373 e non creo que sexa posible, sobre todo tendo en conta a comparación coas outras laudas coruñesas e a posible evolución tipolóxica das mesmas, como máis adiante se indicará.

Como no caso de *Maior Dominges* e *Sancha Martiz* a figura está dentro dun fornelo que remata nun arco apuntado (moito polo exterior, de xeito conopial á maneira gótica). Coroando tamén hai esa especie de follas estilizadas que aquí son planas, aínda que se ve mellor a posibilidade de que sexan de loureiro, pola representación dos froitos característicos en forma de pequenas boliñas.

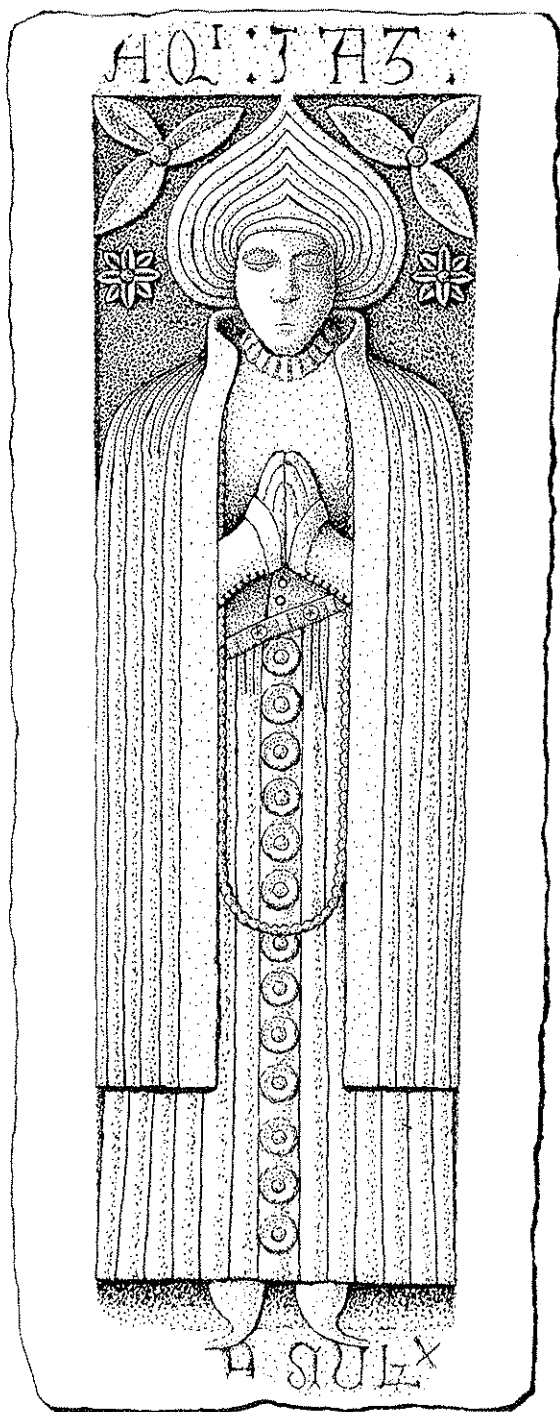


Lauda sepulcral da muller «A», procedente probablemente da igrexa conventual de Santo Domingo da Coruña e hoxe no Museo Arqueolóxico do Castelo de San Antón.

A lauda da muller «B» é de similares características á da muller «A», pero presenta algunhas diferencias: é máis grande; o fornelo, rema-



Tampa e cara frontal do sepulcro de Inés Eanes na igreja de San Pedro de Melide.



Lauda da muller «B», probablemente procedente da igrexa conventual de Santo Domingo da Coruña e hoxe no Museo Arqueolóxico do Castelo de San Antón.

tado nun arco, desapareceu literalmente; no lugar do arco esculpiuse un trifolio e unha flor de oito pétalos a cada lado da cabeza (17). A inscrición, de caracteres gótico-monacais, sómente pode lerse na parte superior, onde pon: AQI: JAZ... No resto está picada, salvo nun cachiño da parte inferior, onde hai algunhas letras, mais non cheguei a poder reconstruír ningunha palabra.

Esta lauda da muller «B» foi donada ó Museo Arqueolóxico (nº de rexistro 106) pola Comisión Provincial de Monumentos no ano 1966. Parece ser que foi descuberta en 1859 no Campo da Estrada da cidade da Coruña, aínda que a súa orixe primeira probablemente sexa a igrexa de Santo Domingo.

A figura é moi semellante á «A», dando a impresión ademais de que foron feitas no mesmo taller. Postos a suliñar outro detalle diferenciador, vale a pena dicir que de tódalas mulleres con *rollo* que aquí se estudian, é a que o ten máis puntiagudo.

#### INES EANES, DE MELIDE

Atópase o seu sepulcro dentro da igrexa de San Pedro, na parede da dereita entrando, e cerca do do seu home, *Roi Lopes*.

E de vulto coma o de *Colasa Sanches*, pero máis plano, a imaxe doutros que hai en Melide (18). Na cabeza ten o *rollo* de bandas moi pouco apuntado e ademais non é tan grande nin ten tantas bandas coma no caso de *Colasa Sanches*. Hai máis mesura e sobriedade e as mans acércanse ó realismo máis que no caso das demais mulleres. Quizais sexa iso, xunto ó feito de que a cara non está tan deteriorada coma no resto das mulleres, o que fai que o conxunto transmita unha beleza e emotividade especial.

O almofadón ou coxín non ten ornamentos nin anxos intercesores; tampouco hai ornamentos na capa nin na falda. Ten, iso sí, un coxín pequeno (rematado nunha especie de borlas), no que descansan os pes. Non ten cinto, polo menos visible. O colar de contas parece que é iso e non fiador, pois semella que sae de detrás do pescozo, o que permite aclarar unha dúbida para o resto das mulleres. No fronte ten a seguinte inscrición: S DE INES EANES MOLLER DE ROI LOPES NOT[ARIO DE MELIDE]... Morreu, polo tanto, antes que o seu home.

Se no ser de vulto e nos puños da camisa remite a Betanzos, na maneira de situar o colar (ben visible polos lados e sen baixar ata o

remate da capa) e nos plisados do corpiño, as referencias atópanse claramente na Coruña. A proporción do «rollo» con respecto ó conxunto tamén está máis cerca da Coruña. Hai que dicir, ademais, que o feito de ser de vulto explicase polo taller ou talleres melidenses que empregaban xa esta maneira de esculpir preferentemente. Sería interesante saber se o notario *Roi Lopes* e/ou a súa muller foron da Coruña ou estiveron alí nalgunha etapa das súas vidas, porque nese caso explicaría moi ben o traslado dunhas formas coruñesas a técnicas melidenses. Neste senso, vale a pena suliñar a coincidencia do apelido «EANES» co mesmo «YANES» que vemos na Coruña para o notario «PEDRO YANES», pai do tamén notario (nótese así mesmo a coincidencia profesional con *Lopes*) que parece ser o home de *Maior Dominges*.

De tódolos xeitos, a datación deste sepulcro debe ser algo posterior ós vistos na Coruña: 1) por algunhas semellanzas, xa descritas, con *Colasa Sanches*, e 2) polo feito engadido do parecido entre as vestimentas dos seus homes, *Roi Lopes* e *Afonso de Carvallido*. Debe ser, pois, da segunda metade do s. XV, quizais entre 1450 e 1480.

#### UNHA MULLER DE FISTERRA

Está representada na tampa dun sepulcro situado diante da igrexa de Santa María, pegado á parede á esquerda da porta da entrada. Formalmente non hai demasiadas coincidencias coas demais mulleres-vistas, pero o feito de que leve un *rollo* de bandas na cabeza é o que me fixo ir alí a debuxala.

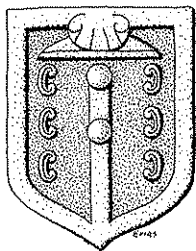
A figura é de vulto, os pes apoíanse nun canfiel e o corpo repousa sobre un sudario dobrado de xeito moi repetido nos sepulcros galegos baixomedievais e que, con pequenas diferencias, tamén vimos en *Colasa Sanches*. A cabeza repousa nuns coxíns a penas visibles; ten nas orellas uns pendentes triangulares e cúbrese cun *rollo* de bandas, que neste caso non está nada apuntado. Os lados hai dous anxos, un deles cunha cartela na que esta a lenda «ave» e o outro ten un libro (19).

O curioso é que o *rollo*, que debería estar suxeto por detrás a través dos dous extremos inferiores (tal como supoño para o resto das mulleres vistas), aquí non o está, ou, mellor dito, non o está todo, posto que as primeiras bandas desde a fronte parece que sí. O interés disto está en que se pode coñecer mellor o *rollo*

(17) Flores de oito pétalos idénticas hainas nun sepulcro, de semellante cronoloxía, estilo e técnica, pertencente a un home descoñecido do Museo Arqueolóxico de San Antón. Tamén as hai na tiara de «... G[ONÇAL]UO: EANES: CARDEAL DE SANTIAGO: NATURAL: D[IE]: BETA[N]COS...» no seu sepulcro da primeira metade do s. XIV existente na Corticeira da Catedral de Santiago; no sepulcro do home de *Maior Dominges*...

(18) Compárese cos sepulcros de dona Leonor de Mendoza (+ 1436) e de dona Inés de Castro (+ 1498) que se atopan na igrexa do antigo convento de terciarios franciscanos de *Sancti Spiritus*.

(19) A falta dunha datación precisa, de momento é importante suliñar que no sepulcro do bachiller *Alonso Gonzales* da catedral de Ourense, morto no 1460, hai, o mesmo que no da muller de Fisterra e no mesmo lugar, un anxo que leva unha cartela ondulante: o esquema é idéntico, aínda que o tratamento sexa diferente.



Escudo do fronte superior (a cabeceira) existente na tampa do sepulcro da muller de Fisterra. Debuxo realizado a partir dun apunte do natural

de bandas e o seu funcionamento, por dicilo así, xa que se conta coas dúas versións: suxeto por detrás, que debía ser o corrente no seu uso social, e solto, que non sei se desta maneira tiña un uso máis ou menos localizado ou se trata dunha licenza do escultor.

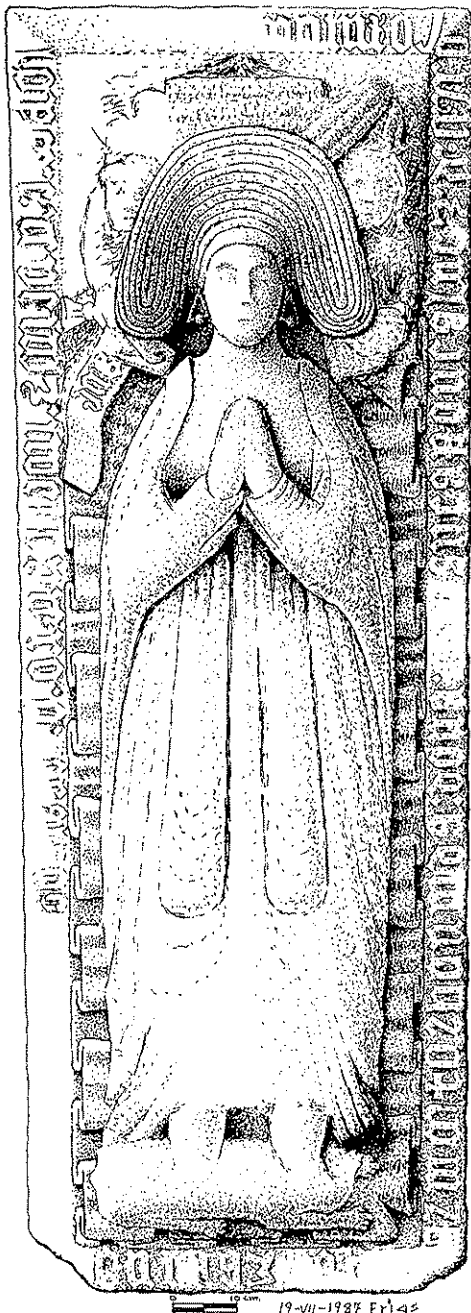
No fronte superior, por detrás da cabeza, atópase un escudo, rematado na parte de abaixo por un arco conopial invertido, forma típica na heráldica do s. XV.

Bordeando todo o sepulcro hai en chaflán unha franxa coa lenda, escrita en letras góticas e en resalte. Pasei horas e moitos esforzos debuxando unha a unha alí onde quedaba algún rastro. O resultado, en canto a posibilidade de descifrar palabras, non foi parello ó esforzo, mais é de esperar que alguén lea máis, ou mesmo que este debuxo serva de punto de referencia para posteriores traballos. Con certa seguridade leo no borde inferior: «[a]qui iaz...» E no borde dereito: «... dona ...suca Rouca Lucz de leiro...» (20). Non sei se «Lucz» pode querer dicir Lucas, pero convén sulñar que hoxe é un apelido frecuente na zona.

É unha pena que se estea erosionando tanto e que isto se acentúe nos últimos anos. Non hai máis que ver a fotografía que publica don Manuel Chamoso no seu libro (v. nota 1, p. 492) para comprobar que hai agora roturas que non había daquela e mesmo a cara está hoxe moito máis desgastada. É urxente que se meta dentro da igrexa con toda a dignidade que merece.

A vestimenta ten semellanzas coas outras mulleres, pero os elementos non son idénticos e o tratamento dos pregos é máis lixeiro e natural.

A actitude en oración é a mesma e dos brazos para riba vézelle un corpiño axustado que parece ter algún amago de *fleco* á altura das mans, de xeito semellante a tódalas mulleres coruñesas e á de Melide. Supoño que remataría no pescozo, pero non atopei un sinal claro diso, cousa que pode deberse: a esquencemento



Tampa do sepulcro da muller de Fisterra na igrexa de Santa Maria desa localidade.

(20) Buscando as parroquias galegas que se chaman Leiro, atópase unha no concello de Ribadumia en Pontevedra e tres na Coruña: en Abegondo, en Miño e en Rianxo. Como queira que Rianxo está moi perto de Fisterra, é máis que probable que sexa ese «leiro» do onde proceda esa muller ou os seus antepasados.



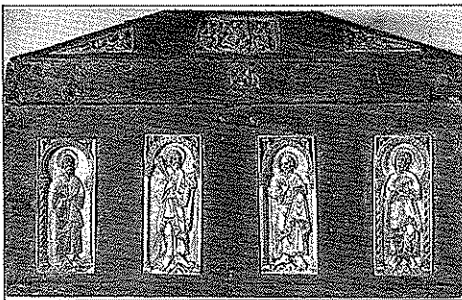
A esquerda, unha muller da comitiva fúnebre do sepulcro de Don Francés de Villaespesa, Canciller de Navarra (s. XIV -XV), na catedral de Tudela. A dereita, sepulcro dunha muller da familia dos Velasco (s. XV) en Soto de Bureba. Véxanse certas semellanzas coa muller de Fistera en tocados e vestimentas

do escultor ou a que tiña un escote amplo (o suposto fleco sería daquela o remate do corpiño) cousa que tamén era posible. Enriba do corpiño ten unha capa que lle cubre os brazos, dos que caen frontalmente dous conxuntos de pregos (21). A falda, máis longa que a capa ou manto, semella arrastrar no chan, polo que quizais sería máis propio chamarlle *brial*.

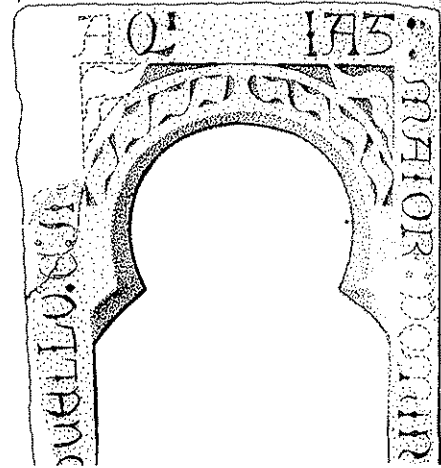
## CONSIDERACIONS XERAIS

### Problemas de datación

Probablemente o primeiro problema que debería resolverse é o da datación destas sete mulleres, pero isto non sempre é fácil, porque falta ou non está clara na maioría a inscrición que sinala o ano do finamento. Polo tanto, para non pararse diante deste atranco, non hai máis remedio que fixarse en elementos formais que nos permitan vislumbrar unha posible evolución tipolóxica.



(21) Como comparación, sobre todo no que se refire ó manto, véxase a *Curación del ciego* de Fernando Gallego (Comercio de Arte) do retablo da catedral de Ciudad Rodrigo, realizado entre 1480 e 1488. Outro exemplo con semellanzas, mesmo no tocado, atópase nunha das mulleres representadas no sepulcro de don Francés de Villaespesa, canceller de Navarra, na catedral de Tudela.



A esquerda, Arqueta da igrexa de San Isidoro de León, datada a mediados do s. XI (*Summa Artis*, IX, 1978). A dereita, de abaixo arriba: un dos personaxes («Johanes») representados na Nova Xerusalén do Beato de Liébana e parte superior dos fornelos das laudas de «Maior Dominges» e do seu home.

No  
a de M  
1385.  
asemej  
ás min  
Beato  
arte be  
muller  
utiliza  
condic  
A  
dataci  
Sanch  
como  
poster  
do for  
ou re  
débes  
chan c  
do sep  
a figu  
O  
certar  
gótica  
de S  
pero i  
dente  
do set  
outra  
pres  
arqu  
elem  
de de  
que a  
como  
Crist  
comp  
mort  
desta  
sion  
acon  
N  
ambi  
dunh  
sent  
A re  
I  
ñesa  
estat  
ás fi  
por  
rias  
das t  
en S  
infer  
de a  
Pere  
(22)  
Arqui  
(23)  
(24)

Non cabe dúbida que a lauda máis antiga é a de *Maior Dominges*, datada pouco antes de 1385. Abala esta idea o arco superior, que asemella ter influencias mozárabes, en paralelo ás miniaturas dalgúns dos beatos (sobre todo o Beato de Liébana) que tanto peso tiveron na arte baixomedieval. Esta lauda, e tamén as das mulleres «A» e «B», están no mesmo espacio de utilización, no chan, o que quere dicir que os condicionantes xerais son os mesmos.

A existencia de *Maior Dominges* e a súa datación é o que permite non dubidar da de *Sancha Martiz*, posto que podería pensarse como posibilidade que en realidade ésta é posterior a 1393, polo que a inscrición da parede do fondo pertencería a outro sepulcro perdido ou reubicado. O non ter inscrición ó redor débese a que non está pensada para estar no chan coma as outras da Coruña, senon no frente do sepulcro onde todo o espacio é necesario para a figura...

O arco do fornello de *Maior Dominges* é certamente arcaizante con respecto á época gótica na que se data o sepulcro, mentres que o de *Sancha Martiz* sigue unha liña paralela, pero máis evolucionada, aínda que teña precedentes no s. XIII (22). Desde logo é máis propio do seu tempo ó ser inequivocamente gótico. Por outra banda, a linealidade esquemática que presenta empeza a estar lonxe das súas fontes arquitectónicas o que indica que se trata dun elemento (todo o fornello ou *hornacina*) en vías de descomposición. Nesta liña, xa non extraña que aparezan formas propias doutro contexto, como o sol e a lúa (procedentes da crucifixión de Cristo) e se sitúen dentro dunha composición completamente diferente, por máis que teña á morte como nexo común. Entra tamén dentro desta lóxica que sol e lúa perderan toda expresión psicolóxica: nin sorpresa nin dor polo acontecemento.

Nas catro mulleres da Coruña hai unha ambigüidade xeral na composición, propia dunha etapa de cambio no concepto da representación da persoa morta

#### A representación das finadas

Literalmente o que mostran as laudas coruñesas son figuras deitadas, pero cun concepto estatuario (e dicir de figuras de pe), semellante ás figuras románicas en releve que poden verse, por exemplo, nas columnas da porta de Platerías da catedral de Santiago (s. XII) enmarcadas tamén por unha *hornacina*. E curioso como en *Sancha Martiz* aínda se representa a parte inferior do vestido cunha perspectiva vista desde abaixo, propia desa concepción estatuaría. Pero se evidentemente as figuras compostela-



Lauda sepulcral de Hugues Libergier (+ 1263) na catedral de Reims (Panofsky, fig. 1, v. nota 22)

nas de Platerías non son mortas, tampouco ó son aínda (pero é un paso máis) outras que aparecen, por exemplo, en laudas sepulcrais francesas dos s. XI-XIII, onde as persoas representadas teñen os ollos abertos, os pregos dos traxes caen como o houberan feito de estar verticais e ademais levan moitas veces nas mans obxectos de maneira semellante ós donantes procesionais dos mosaicos de Rávena (s. VI). «Estos yacentes non son ni mortos ni vivos cuyo parecido se desea conservar; desde luego son identificables, pero no como hombres de la tierra; son beati, bienaventurados cuerpos gloriosos, eternamente jóvenes, con la edad del Cristo de la Pasión según Emile Mâle, «miembros terrestres de la ciudad de dios», según Panofsky, arquetipos de la función real, se diría preferentemente hoy». (23)

Pero a partir do s. XIV, tal como sinala Emile Mâle (24) os ollos dos xacentes cérranse

(22) Ten un precedente claro no sepulcro do arquitecto Hugues Libergier (morto no 1263). Véxase, PANOFSKY, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, «Ed. de la Piqueta», 1986 (1ª ed., Buenos Aires, 1959), lám. I.

(23) ARIES, Philippe, *Op. cit.*, p. 204. A estes conceptos responde o sepulcro do arquitecto Hugues Libergier (v. nota 22)

(24) Citado por ARIES, *Op. cit.*, p. 204.

idoro de  
na Artis  
: un dos  
na Nova  
superior  
tinges» e

io de Arte)  
do, a tópo  
dela.

(menos en Francia e en Alemaña que en Italia e España), a posición deitada vólvese máis verosímil e a cabeza repousa sobre un coxín. Hai pois un paso desde aqueles benaventurados ós mortos reais. De tódolos xeitos, as mulleres da Coruña aínda están a medio camiño. Para empezar, o fornello é propio da verticalidade e non da horizontalidade. Ademais, non é fácil saber se as figuras están de pe ou deitadas; de feito, pódese afirmar que están deitadas: por ter os ollos cerrados, e, sobre todo, por comparación coa lauda do home descoñecido do Museo de San Antón, onde, co mesmo estilo e semellante esquema compositivo, a figura repousa os pes sobre un can fiel. Pero, de non ser por isto, máis parecerían figuras de pe coma as francesas dos s. XI-XIII.

Interesa suliñar que, por enriba das diferentes técnicas, o que está claro é que hai un paso desde unha concepción máis realista da figura a outra máis esquemática: é o que pode verse comparando a lauda de *Hugues Libergier* (s. XIII) coas das mulleres coruñesas (s. XIV-XV), que creo están na mesma liña evolutiva, polos camiños que sexan. Pouco importa que a técnica da lauda de Libergier sexa a do debuxo ou gravado na propia pedra, por esencia máis abstracta que a do baixorrelieve. As técnicas dunhas ou doutras laudas están ligadas á tradición local; teñen que ver cos talleres artesáns (aínda que sexa de homes de fora), que tenden a perpetuar unha forma de facer. Pero a concepción das figuras e en xeral de todo o tema é algo que vai moito máis aló e iso deberá terse sempre en conta. Deste xeito, a efectos do estudo da evolución de formas e das posibles influencias (sobre todo cando nos movemos nun amplo espazo cultural como é o Occidente europeo), interesa moito máis o concepto que se emplea que a técnica ou maneira de levalo a cabo nunha localidade dada.

#### O fornello ou «hornacina»

A maior ambigüidade na utilización da *hornacina* como marco para a representación de figuras xacentes (contradicción xeral de orixe, polo tanto) atópase en Galicia, en primeiro lugar no Museo de San Antón no sepulcro dun cabaleiro da familia de Andeiro (finais do s. XV), «...VASALO: DEL REY...» e rexidor da cidade. Aquí aparece a cabeza descansando nun coxín que á súa vez apoia as dúas esquinas superiores no arco do fornello. Está feito en releve moi plano, case baixorrelieve. Un paso límite na mesma liña vese na catedral de Santiago, na lauda en baixorrelieve do rexidor Francisco Treviño, que orixinariamente debía estar no chan e que utilizando aínda a *hornacina* en 1511 (data do finamento) e represen-

tándose de pe (parece clara a posición dos pes ten por riba dela, cubrindo xa completamente o arco superior, o coxín sobre o que repousa a cabeza (25). E o remate incoherente dun proceso que debeu ter a súa orixe nas representacións das caras dos sarcófagos paleocristiáns, particularmente nos chamados «*de puerta de ciudad*» (26) onde columnas e arcos enmarcan escenas e personaxes alusivos á Salvación.

Sen facer un seguimento exhaustivo do tema do fornello ou *hornacina* como marco de figuras en moimentos funerarios, vale a pena fixarse na Arqueta da igrexa de San Isidoro de León (Summa Artis, IX, 137), donada por Fernando e Sancha no 1059 para conter as reliquias de San Xoan Bautista e San Peláxio. Nos frentes hai relevés de marfil que representan apóstolos enmarcados por fornellos que nalgúns casos enmarcan arcos de ferradura, maneira mozárabe. Este marco remite máis claramente á súa orixe arquitectónica, distínguéndose perfectamente: basas, fustes, capiteis e arcos. Con relación a esta referencia lonxana, claro que o fornello de *Maior Dominges* sofre un forte proceso de esquematización, ó desaparecer todo salvo o arco superior; arco que, iso si mantén o sabor mozárabe do pasado, perpetuado a través dos beatos, sobre todo.

O s. XII está cheo de arcas de reliquias no Occidente de Europa que presentan no frontón fornellos que enmarcan apóstolos, querubíns, Reis Magos e outras figuras. Hai evidentemente un forte peso da tradición paleocristiana na concepción xeral destas arcas. Está claro que existe unha liña evolutiva que ven desde os primeiros tempos cristiáns, polo que os fornellos do frontón dos sepulcros serven de marco a figuras que, como na arte paleocristiá, non son, en xeral, a do defunto.

En Galicia, un exemplo disto pode verse no frontón do sarcófago do bispo Don Vasco Pérez Mariño (morto no 1343) na catedral de Ourense (v. Chamoso, p. 23). Pero o exemplo máis interesante para este traballo está, ou estivo, na propia cidade da Coruña. Trátase dun sepulcro de finais do s. XIII ou primeira metade do s. XIV que pertenceu ó mosteiro de San Francisco da dita cidade, do que queda un debuxo na «Ilustración Gallega y Asturiana» (véxase traballo de Rodríguez Maneiro en «El Ideal Gallego», 11-II-1988, p.10). No seu frontón, dentro de fornelliños góticos, están os 12 apóstolos e no medio o Pai Eterno (éste recorda, por certo, ó Pai Eterno que está detrás do Cristo crucificado no relevo do convento das Barbaras). O remate dos fornellos é semellante ó do sepulcro do home descoñecido do Museo de San Antón e a figuración de edificios por enriba representa algo descoñecido desde os sepulcros paleocristiáns: a Xerusalén Celeste. Polo tanto, estas columnas

(25) CHAMOSO, Op. cit., p. 364-365 e 522-523.

(26) SAS-ZALOZIECKY, Wladimir, *Historia del Arte Universal*, 7, *Arte Paleocristiano*, Bilbao, Moretón S.A. 1967 (1ª ed. Lemberg, 1936), p. 85-89.



arco non son máis que elementos arquitectónicos extrapolados desa cidade ideal e a súa presenza nos sepulcros coruñeses, consciente ou inconscientemente para o escultor, expresa que esas figuras están na Xerusalén Celeste, é dicir, no Ceo.

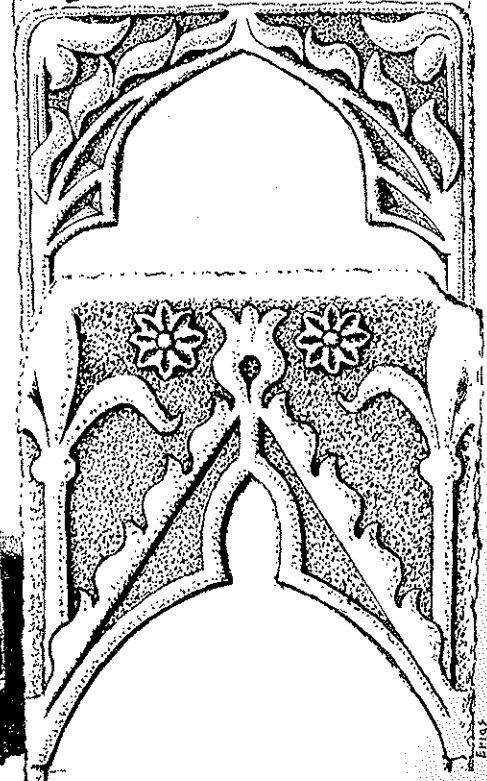
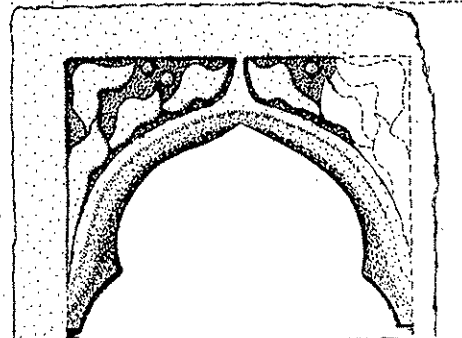
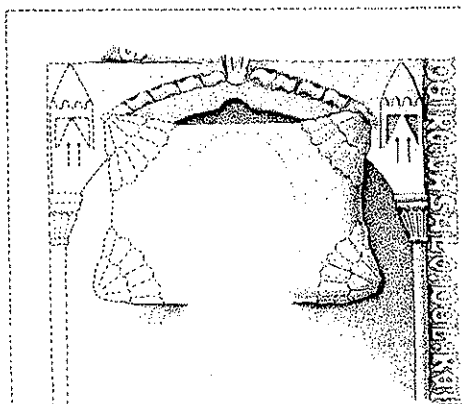
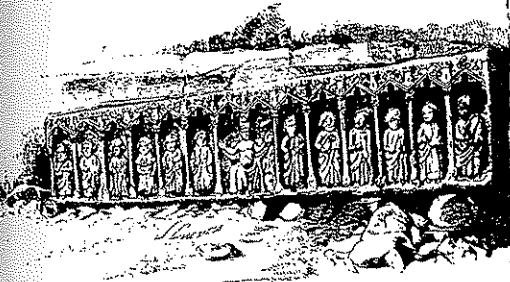
Os fornelos do fronte dos sepulcros galegos ó achegarse ó s. XV irán deixando de enmarcar personaxes, aparecendo no seu lugar figuras heráldicas ou nada. E dicir, o propio fornello pasa de ser marco a ser o elemento esencial. Nesta desaparición da función orixinal queda claro que se está presenciando o estadio final dunha longa evolución. No fronte dos sepulcros betanceiros dos Vilousaz (s. XV) na igrexa de San Francisco, nun do Museo das Mariñas e nos restos doutro da igrexa de Santa María do Azogue, poden verse moi ben estes pasos finais do proceso.

Creo, por conseguinte, que a orixe dos fornelos grandes que emplean os sepulcros coruñeses está no fronte dos sepulcros ou nas arcas de reliquias. Debe ser entre o s. XI e o XIII cando estes fornelos sofren (paralelamente á súa propia evolución no fronte do sepulcro) un *sesgo* na súa utilización: pasan da verticalidade á horizontalidade e deixan de enmarcar figuras vivas, que son substituídas pola do defunto. Este, nos primeiros tempos, como xa se viu, representábase formalmente como se estivese vivo, pero pouco a pouco vai pasando a ser unha figura xacente cos ollos cerrados (mulleres coruñesas).

#### Cordeiros e palmeiras

Caben outras conexións coa arte peleoocrístián, por sorprendente que pareza. Esas aparentes follas que van por dentro ou por riba do arco da *hornacina* das mulleres coruñesas e que como follas parece que (nuns casos máis que noutros) tenderon a representar os seus escultores (mesmo semellando loureiro na muller

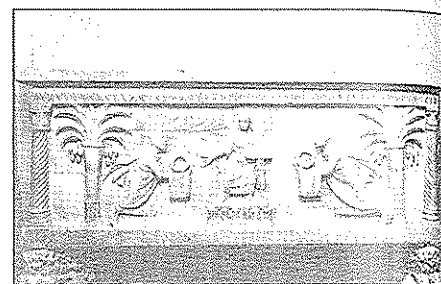
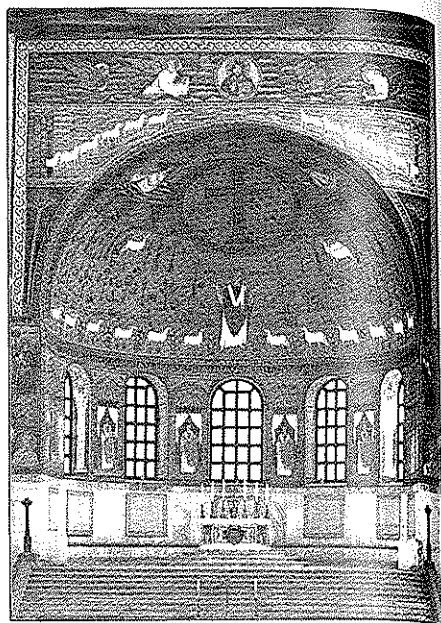
*Abaixo, sepulcro desaparecido (s. XIII-XIV) da igrexa de S. Francisco da Coruña. A dereita, de abaixo arriba, parte superior dos fornelos que enmarcan algunhas figuras sepulcrais da Coruña: o home descoñecido do Museo de San Antón, Sancha Martiz, a muller «A» e o cabaleiro do dito Museo*



«A»), é moi probable que non sexan follas en orixe. A resposta creo que está no ábside da igrexa de *San Apolinar in Classe* (Rávena-Italia) do s. VI. Dentro da cúpula, entre outras representacións, vense seis cordeiros a cada lado que conflúen nunha figura que poidera ser a do propio San Apolinar, pero que en orixe sería quizais un cordeiro que dominaba ós outros doce desde a montaña evanxélica. Enriba do arco que da entrada ó ábside vense tamén seis cordeiros a cada lado subindo ata a figura de Xesucristo bendicindo (Pantocrátor), que está dentro dun círculo, flanqueada polos símbolos dos catro evanxelistas ou *Tetramorfos* (27).

Os cordeiros representan ós apóstolos e a súa situación enriba do arco é semellante á das formas que están dentro ou enriba dos arcos que coroa as mulleres coruñesas. Non hai que esforzarse moito para ver que eses cordeiros, nun proceso de séculos, poidéronse esquematizar facilmente nesas formas ondulantes onde a parte levantada de diante sería abstracción da cabeza e a baixa de detrás das patas traseiras, perdendo as patas de diante e asimilándose moitas veces no período románico e gótico a formas vexetais puramente ornamentais. Non sigo aquí os múltiples camiños que deberon percorrer estes apóstolos-cordeiros ata converterse na Baixa Idade Media nunha pura abstracción; abstracción ou esquema que aparece agora noutro número, posto que perdeo o sentido que tiña e ningún escultor sabía o que había detrás desas formas. Así é que na Coruña vese no home do Museo de San Antón, 5 a cada lado, tanto *Maior Dominges* como *Sancha Martiz* samente teñen catro, para pasar a tres na muller «A» e a nada na «B». Neste último caso, ademais, remata na Coruña o proceso de esquematización do arco do fornelo ó desaparecer de feito e ser substituído formalmente polo *rollo* da muller que se fai esaxeradamente puntiagudo, namentres que todo o que os escultores debían crer que eran follas, transformouse en dous trifolios.

Aínda hai outro elemento no arco de entrada ó ábside de San Apolinar in Classe que con seguridade tamén se ve nos sepulcros coruñeses: unha palmeira a cada lado, con dátils. Trátase dunha evocación das paisaxes bíblicas. No sarcófago de Rinaldo (s. V) da catedral de Rávena (28) a escena frontal que presenta dous apóstolos ofrecendo a Xesucristo as coroas do martirio, está flanqueada polas mesmas palmeiras e máis exemplos se poderían citar na arte paleocristián.



De abaixo arriba: 1) sarcófago de Rinaldo (2ª metade do s. V) da catedral de Rávena; 2) ábside da igrexa de San Apolinar in Classe (Rávena) do s. VI

Na Coruña poden verse, aínda que máis esquemáticas, ós lados da parte superior do sepulcro do home descoñecido do Museo de San Antón. Samente un resto de dúas palmas ou follas de palmeira é o que queda a cada lado nas laudas de *Maior Dominges* e *Sancha Martiz*. Unha palma soa, tamén a cada lado, na muller «A» e nada, ou en todo caso fundidas nos trifolios, na muller «B». Parece, pois, que hai unha relación cronolóxica na progresiva desa-

(27) SAS-ZALOZIECKY, *Op. cit.*, p. 149, lám. entre p. 80-81. Sobre a persistencia do Pantocrátor dentro dese círculo, como remate do arco do fornelo, pode verse entre innumerables exemplos, o Político de Badia, obra de Giotto, pintado en 1301-2, existente na Superintendencia das Galerías (Florenzia). Véxase PARDO J., *Maestros de la Pintura*, 20, Giotto, Barcelona, Anesa-Noguer-Rizzoli, 1973, fig. 23. En Galicia, un resto deste Pantocrátor coroaando fornelos góticos pode verse, entre outros exemplos, nas cruces caladas dentro dun círculo existentes nos fornelos do frente do sepulcro do bispo Don Vasco Pérez Mariño (morto no 1343) da catedral de Ourense. CHAMOSO, *Op. cit.*, p. 22-27.

(28) SAS-ZALOZIECKY, *Op. cit.*, fig. 67.

parición  
toda ela

Concepto

O q  
coruñes  
algunha  
xeral, u  
se están  
concepto  
zando p  
parte, x  
do s. XI

Mer  
sentació  
nos s. X  
en Galic  
te, polo  
técnica  
Os exer  
podend  
1416, n  
Ribas  
rexford  
tiago, i

Ha  
considé  
baixor  
represe  
aquí q  
As raz  
te, nas  
recidas  
confío  
Pero,  
brar q  
tallere  
menco  
Flame  
ris, etc  
maior  
o de  
lóxica  
cesore  
estran  
estran  
locais  
se ref  
certo

(29)  
(Santia  
CHAM  
(30)  
tamén  
1986.  
Hai dú  
en boa  
embarc  
Alonso  
se data  
Coruña  
Azoug  
(31)  
Bardi,  
(32)

parición de elementos da *hornacina* ata que toda ela desaparece.

### Conceptos e técnicas

O que si está claro é que estas landas coruñesas (as das mulleres, as dos seus homes e algunha máis) representan, na súa concepción xeral, un certo arcaísmo nun momento en que se están construindo en Galicia sepulcros cun concepto moito máis realista do xacente, empezando por ser de vulto. Realismo que, por outra parte, xa se ve en sepulcros galegos desde finais do s. XII (29).

Mentres na Coruña acaba un tipo de representación do morto que ten referencias claras nos s. XI-XIII en Francia, aínda vai quedando en Galicia algún outro enterramento semellante, polo menos no uso do fornello dentro da técnica do baixorrelieve ou vulto moi aplanado. Os exemplos fora da Coruña son escasísimos, podendo citarse: a lauda dun abade morto no 1416, no antigo mosteiro de Santa Cristina de Ribas de Sil (Chamoso, 142-3), a citada do rexidior Francisco Treviño na catedral de Santiago, morto no 1511...

Hai na Coruña, por enriba de posibles consideracións económicas ó facer laudas en baixorrelieve preferentemente, un concepto da representación do morto que tivo máis éxito aquí que en ningunha outra parte de Galicia. As razóns haberá que buscalas, probablemente, nas relacións exteriores especialmente favorecidas polo porto. Este é un dos aspectos que confío se irán desentrañando pouco a pouco. Pero, namentres, paréceme importante lembrar que no s. XVI había na Coruña varios talleres de escultores dirixidos por artistas flamencos. E o caso de: Luis Guasch, Pedro Flamenco, Francisco Rupert, Cristóbal de Osiris, etc. Do pouco que se sabe deles parece que a maioría traballaban a madeira, pero iso agora é o de menos (30). O importante é que, lóxicamente, tamén podían estar os seus antecesores un século ou máis antes. Pero, sexan estranxeiros os que labraron as laudas ou sexan estranxeiras as ideas adoptadas polos autores locais (isto último é seguro, polo menos no que se refire ós elementos compositivos básicos), o certo é que hai unha relación evidente con

laudas sepulcrais francesas... Naturalmente, se se buscan referencias fora do mundo funerario, éstas multiplícanse, o que demostra a internacionalización das grandes correntes artísticas; pénsese, por exemplo, na pintura italiana de Giotto e os seus seguidores onde se aplica correntemente o fornello gótico como marco de figuras individuais (31).

Paralelamente ás mulleres da Coruña, outra liña diferente na concepción do sepulcro existe xa en Galicia desde o s. XII (32), de tal xeito que ó mesmo tempo que se facían as laudas da Coruña tamén se construía en Betanzos (1387) o sepulcro de Fernán Pérez de Andrade cun sentido máis realista do xacente, pero tamén cunha mensaxe de poder moito máis abraiante. As dúas liñas, a das figuras planas e a das figuras de vulto, teñen raíces antigas e son coñecidas, pero a pregunta é ¿por qué nunha localidade se adopta preferentemente unha ou outra? A resposta é difícil e os compoñentes da mesma son varios: ligazón técnica a unha concepción xeral previa; tradición dos talleres artesanais da localidade; chegada de artistas de fora; a mensaxe que se quere dar; a maior ou menor capacidade económica... Recordo a este respecto que o Profesor Serafin Moralejo díxome recentemente que o feito de que en Betanzos os sepulcros fosen de vulto e na Coruña planos, probablemente se debía a que Betanzos tiña máis poder económico e a tódolos niveis na Baixa Idade Media. Sen dúbida pode ser unha explicación válida á que lle habería que engadir as razóns dos diferentes conceptos formais.

Evidentemente Andrade quería dar unha mostra de poder e para iso tomou como referencia sepulcros de poderosos (príncipes, condes...) O lado del e despois del en Betanzos seguíuse coa técnica da escultura en vulto. A excepción que confirma a regra procede da igrexa de San Francisco (hoxe no Museo das Mariñas) e trátase de algo menos da metade inferior dunha lauda plana que, igual que noutras da Coruña, ten arredor un friso con lenda onde se le: ...NOTARIO: DESTA: CIBDAD. O faltarlle a parte superior non se sabe se tiña ou non fornello coma as coruñesas e iso dificulta tamén a datación que prudentemente se pode situar, en principio, entre finais do s. XIV e o s. XV.

(29) Véxanse os sepulcros do mosteiro de San Pedro de Rocas (Esgos, Ourense), ou os da Colexiata de Santa María a Real do Sar (Santiago, A Coruña), outros nas catedrais de Ourense e Santiago, en Allariz (Ourense), en Ouces (Bergondo, A Coruña), etc. CHAMOSO, *Op. cit.*

(30) VELO PENSADO, Ismael, *Relaciones entre Betanzos e A Coruña no século XVI*, Betanzos, Anuario Brigantino 1983. Véxase tamén do mesmo autor, *La tecnología y la escultura flamencas en La Coruña y Betanzos durante el siglo XVI*, Betanzos, Untia 2, 1986.

Hai dúas vías básicas de penetración en Galicia das persoas do resto de Europa: pola terra a través do camiño de Santiago, que se asenta en boa maneira sobre camiños romanos e prerromanos, e polo mar mediante embarcacións, xeralmente de tipo comercial. No que ás embarcacións se refire, tanto na Coruña como en Betanzos existen gravuras nas igrexas, que foron calificadas polo Profesor Fernando Alonso Romero como de tipo «cog» do norte de Europa, semellantes ás utilizadas pola Liga Hanseática no s. XIV, século no que tamén se datan estas gravuras. Véxase o seu traballo, *A gravura dunha embarcación tipo «cog» na colexiata de Santa María do Campo (A Coruña)*, Brigantium, 3, Museo Arqueolóxico e Histórico de A Coruña, 1982, p. 253. É tamén, *La embarcación de Santa María do Azogue (Betanzos)*, Anuario Brigantino 1983, 6, Concello de Betanzos, p. 11.

(31) Como exemplo de figura de pe enmarcada por fornello gótico, pode sinalarse o fresco de Giotto chamado *Santa Clara* na capilla Bardi, Florencia, Santa Croce. PARDO, *Op. cit.*, fig. 38.

(32) V. nota 29

Nin que dicir ten que, tanto *Inés Eanes* de Melide como *Colasa Sanches* de Betanzos ou a muller de Fisterra, responden a un concepto e técnica diferente en relación ás mulleres da Coruña: o morto aparece como tal, presentado como un xacente repousando. Os anxos, que se ven nas laudas planas francesas do s. XIII, pero non nas galegas posteriores, aparecen, en cambio, nos sepulcros de vulto. En Melide aínda non hai representación de anxos (cousa que pode interpretarse pola súa relación estilística coas laudas coruñesas), pero en Betanzos e en Fisterra si se ven. Desde o s. XIII conséntase en moitos sepulcros de Occidente a representación de diversos momentos do finado, entendido non como un todo á maneira dos primeiros cristiáns, senon como composto de corpo e alma. De aí que se represente por unha banda o corpo do xacente que acaba de morrer, e pola outra a súa alma, en xeral identificada cun neno, que é levada por dous anxos ó Ceo. Ese traslado, ademais, está asimilado a un rito absolutorio (responsos despois do oficio de defuntos), sobrenatural onde os anxos ocupan o lugar do clero nos funerais, levando os cirios e os incensarios e presentando ó defunto, así levado, a coroa dos elixidos (33). Isto vese en Galicia, por exemplo, no sepulcro do bispo Don Lorenzo da catedral de Ourense, morto no 1248 (34). No arco en mitra que coroa o conxunto representáanse en relevo dous anxos que levan a alma do defunto (figura desnuda semellando un neno, cuberto con tiara) mentres dous anxos moven os incensarios e outros dous alumean con cirios. O mesmo ritual, pero máis complexo, con múltiple representación da alma (desde que sae do sepulcro ata que chega ó Ceo), atópase así mesmo no sepulcro do bispo descoñecido (quizais s. XIII) da mesma catedral de Ourense (35).

Aínda que moitas veces a migración da alma desde o corpo á Xerusalén Celeste non apareza expresamente, si quedan os anxos intercesores que cos libros sagrados ou cos incensarios están frecuentemente ós lados do defunto. No sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en Betanzos (1387) aínda hai catro anxos (dous ós lados da cabeza, un cun libro e outro con naveta e incensario, e outros dous con libros a altura da cintura), pero o corrente nos séculos XIV e XV en Galicia serán somente os dous anxos que están ós lados da cabeza. E o caso de *Colasa Sanches* e a muller de Fisterra.

### Posible evolución do rolo

Unha cuestión que hai que plantexar é se existe ou non unha relación evolutiva entre as mulleres da Coruña e as demais que se estudian. De entrada pode dicirse que é posible. Xa se viu que na progresiva desaparición do forno, a muller de Melide pode ser o punto de inflexión entre as laudas planas da Coruña con concepto estatuario e as de vulto con claro concepto de xacente, representadas pola muller de Betanzos e a de Fisterra. O propio rolo parece que poido ter unha evolución real nese espazo de tempo de arredor dun século: 1) aumenta de tamaño, sobre todo no caso de Betanzos e de Fisterra; 2) aumenta o número de bandas desde as 8-9 da Coruña (a de Melide ten 6, pero máis anchas, sendo o tamaño do rolo similar) ás 11 de Betanzos e ás 12 de Fisterra; 3) de máis ou menos puntiagudo na cima (Coruña), pasan a case nada (Melide e Betanzos) e a plano (Fisterra), e 4) mesmo a forma final do rolo de Fisterra, aberto por detrás e caendo polos lados, pode ser outro signo evolutivo.

### O sol, a lúa e as estrelas

A utilización do sol e da lúa en contextos sagrados ten raíces moi antigas. O culto ó sol parece propio sobre todo de pobos nómadas, pastores e de constitución patriarcal, que lles permitía a semellanza, en compañía da lúa e das estrelas en penumbra, co paterfamilias ou xefe étnico coa súa familia. E ben coñecido o culto ós astros en Mesopotamia e en Exipto e o papel que alí xogaron sol e lúa. Mesmo en Grecia cando no s. V a.C. Anaxágoras de Clazomene quixo explicar o sol (Helios) desde un punto de vista científico, desmitificándoo como divindade, foi desterrado (36).

Flanqueando figuras divinas, sol e lúa vense en Exipto, en Grecia, en Roma, etc. Tamén en monumentos xudíos, como nas pinturas murais de Dura-Europos, a un lado e ó outro do personaxe coñecido como Abraham. Xuntos, sol e lúa, aparecen tamén en *stelas* funerarias romanas, das que existe unha boa representación en Galicia.

En Roma o culto ó sol perviviu varios séculos despois de Xesucristo, xa fose só ou xa relacionado con Mitra. No s. III o emperador Heliogábalo ou Elegábalo, sacerdote do culto ó *Sol Invictus* en Emesa antes de ser emperador,

(33) ARIES, *Op. cit.*, p. 208-209. Este autor recolle e comenta (p. 209) unha antiga antifona da liturxia romana dos funerais que vale a pena transcribir. *In paradisum*: «Que los ángeles te lleven al Paraíso, que los santos y los mártires salgan a tu encuentro, te reciban y te lleven a la ciudad santa, la Jerusalén celeste, como al pobre Lázaro». *Aeternam Habeas requiem*: la idea del descanso se asocia a la del Paraíso y de la visión beatífica, como un mismo estado. Por eso el yacente de las tumbas, subido al cielo es a la vez el muerto que espera como los durmientes de Efeso, y el muerto que contempla como el abad Begon. Además, una arquitectura en forma de dosel recubre la cabeza, a la manera de las estatuas de los pórticos o de las figuras de los profetas, de los apóstoles y de los santos de las vidrieras de los siglos XIV-XV. Simboliza la Jerusalén celeste a donde ha llegado el bienaventurado. La imagen del reposo no se ha alterado profundamente por la entrada en el Paraíso».

(34) CHAMOSO, *Op. cit.*, p. 16-21

(35) CHAMOSO, *Op. cit.*, p. 28-33

(36) GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, Madrid, «Fundación Universitaria Española», 1986, p. 172. Agradezo o coñecemento deste libro ó meu bo amigo e admirado mestre, o Profesor José Carro Otero.

ir é se  
tre as  
estru-  
le. Xa  
fornito de  
la con  
claro  
muller  
rollo  
I nese  
lo: 1)  
iso de  
erode  
de ten  
rollo  
rra; 3)  
Coru-  
os) e a  
nal do  
aendo  
vo.

textos  
ó sol  
tadas,  
ie lles  
lúa e  
ias ou  
cido o  
to e o  
no en  
as de  
desde  
andoo

vense  
ién en  
urais  
ro do  
untos,  
rarias  
senta-

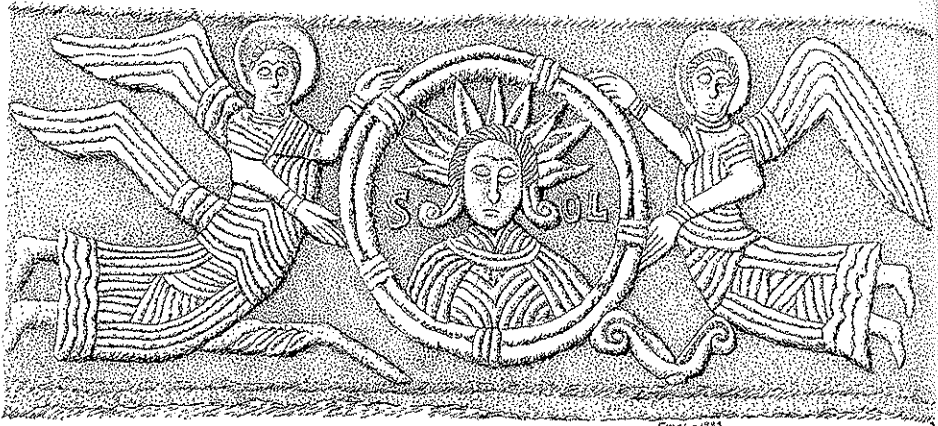
varios  
ou xa  
rador  
ulto ó  
rador,

que vale  
ban y te  
a la del  
espera  
ubre su  
is de los  
alterado

dezo o



Para unha posible evolución do rolo, á esquerda, as mulleres da Coruña (aprx. 1380-1420) de similares características, e á dereita, de abaixo arriba: Inés Eanes, de Melide; Colasa Sanches, de Betanzos, e a muller de Fisterra (presumiblemente da segunda metade do s. XV todas) onde se ve, sobre todo nas dúas últimas, un incremento de tamaño e número de bandas xunto cun posible cambio formal no caso da de Fisterra



O «SOL» con dous anxos na igrexa visigótica de Quintanilla de las Viñas do s. VI

concedeulle o rango de relixión oficial do Imperio. Medio século máis tarde, o emperador Aureliano, fillo dunha sacerdotisa do *Sol Invictus*, restaurou o seu culto en agradecemento pola vitoria sobre Cenobia, reina de Palmira. Deste xeito estes emperadores e outros máis (Juliano, etc.) trataron de organizar os seus imperios arredor do celeste *Sol Invictus* (Sol Invencible) e do terrestre *Sol Invictus Imperator*. Precisamente foi contra este *Sol Invictus* contra quen máis tivo que loitar o Cristianismo (persecucións) dos primeiros séculos (37). Nembargantes, é interesante constatar a grande semellanza formal que existe entre as representacións do *Sol Invictus* (ou dos emperadores que o adoran) e o sol que se verá nas crucifixións medievas, flanqueando a Xesucristo.

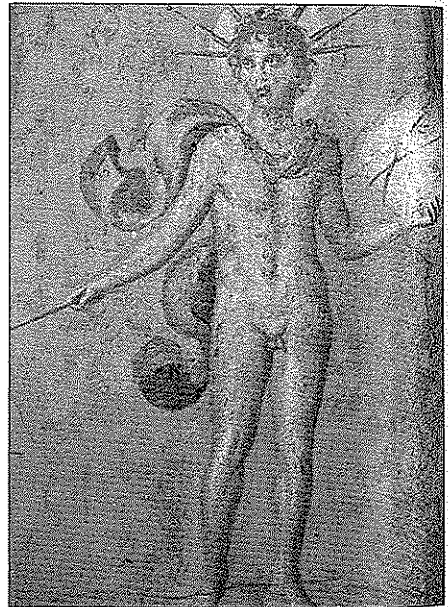
Na igrexa visigótica de *Quintanilla de las Viñas* (s. VI) represéntase ó «SOL» e á



Moeda do emperador Aureliano (270-275) en que aparece asimilado ó *Sol Invictus*



Arriba: 1) anverso e reverso de denario romano do 109 a. C. coa cabeza do Sol e Diana en biga entre catro estrelas e a Lúa; 2) outra imaxe do Sol en denario do 62 a. C. e reverso de denario do 18 a. C. coa Lúa surmontada por estrela de 6 raios. Este último parece ser que foi acuñado para conmemorar o triunfo de Augusto sobre Oriente. A imaxe do Sol nas moedas romanas ven herdada directamente da de Helios (a quen asimila) que tamén aparecía nas moedas gregas



Helios, o deus Sol, nun fresco de Pompeya

(37) GUERRA, *Op. cit.*, p. 172.

A «LU...  
«LU...  
son f...  
mesr...  
asim...  
mas...  
mesc...  
roma...  
Quin...  
que e...  
efeb...  
mesr...  
linos...  
desc...  
crece...  
sido...  
Ana...  
con e...  
Rom...  
dos...  
I...  
dent...  
se re...  
vece...  
maic...  
irant...  
polo...  
dúas...  
relev...  
San...  
S...  
med...  
o s...  
rom...  
tend...  
tas...  
reac...  
vese...  
Ant...  
astr...  
Cris...  
no F...

(38)

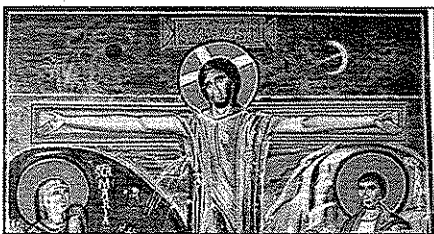
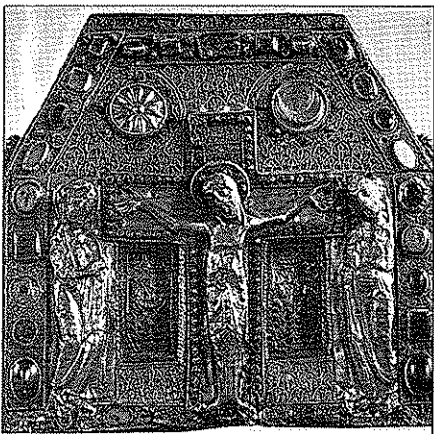
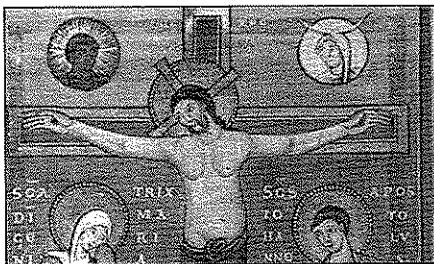
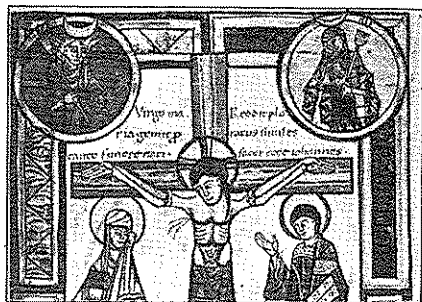


A «LUNA» (con rasgos masculinos) de Quintanilla de las Viñas, s. VI

«LUNA». Aínda que as dúas representacións son formalmente romanas, algúns elementos e mesmo o contexto é cristiano o que supón unha asimilación por parte do Cristianismo das formas dese culto astral romano, máis ou menos mesclado co misterioso mitratense. Como o deus romano, este *Sol Invictus* antropomórfico de Quintanilla ten o nimbo e os raios, pero mentres que en Roma aparece ás veces sostido por dous efebos, en Quintanilla son dous anxos. Pasa o mesmo coa lúa, que por certo ten rasgos masculinos (barba) e sobre a súa cabeza afeitada descansa a media lúa en forma de dous cornos crecentes: «...una divinidad lunar masculina ha sido venerada en Mesopotamia, Irán, Frigia y Anatolia (en sus figuraciones cubre su cabeza con el gorro frigio o con los cuernos crecientes), Roma (el dios Lunus, que suele tener aplicados al cuello los cuernos crecientes)» (38).

Independientemente do seu significado (evidentemente diferente ó mundo romano), no que se refire ó aspecto formal, este sol e esta lúa, ás veces sostidos por anxos e outras soios, con maior ou menor grado de antropomorfización, iranse vendo ó longo da Idade Media (mesmo polo menos ata o s. XVI), estando nesa liña as dúas representacións da Coruña do s. XIV: un relevo do convento das Bárbaras e o sepulcro de Sancha Martiz.

Seguindo o sol e a lúa nas crucifixións medievais, da a impresión de que entre o s. VI e o s. VIII, ó tempo que aínda perviven formas romanas (Quintanilla) parece que hai outra tendencia a representalos como astros sen moitas concesións formais ó simbolismo: unha reacción contra as formas paganas. No s. VIII vese isto na crucifixión de Santa María a Antiga de Roma, onde sol e lúa son samente astros dos que saen uns raios de luz cara a Cristo crucificado. E, a finais do mesmo século, no Relicario de Conques, sol e lúa están dentro



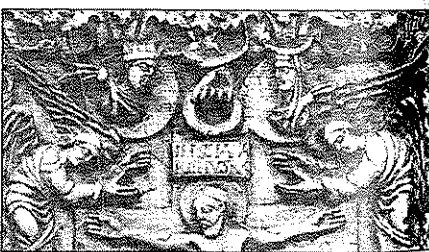
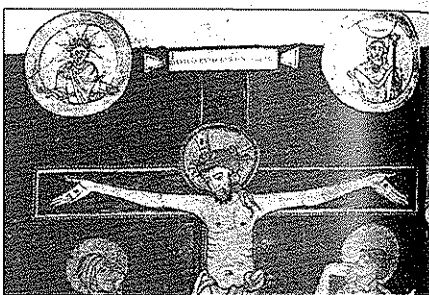
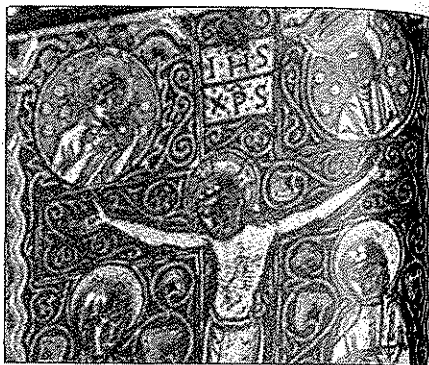
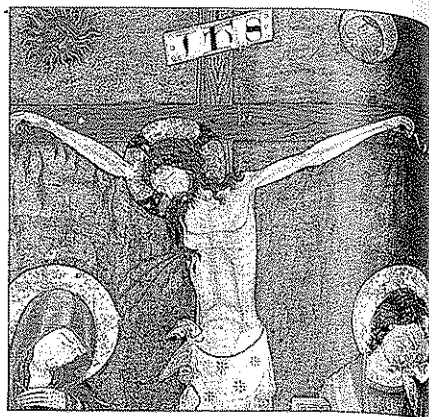
Sol e Lúa na Crucifixión. De abaixo arriba: 1) fresco de Santa María a Antiga de Roma, s. VIII; 2) Relicario de Conques, s. VIII (*Summa Artis*, VIII, fig. 469); 3) *Sacramentario de Lorsch*, s. IX; 4) *Salterio de Soignies*, s. IX-X (S. A. VIII, 430)

(38) GUERRA, Op. cit., p. 174.

dun círculo. Nestes dous exemplos é evidente que se representan somente astros, aínda que eses raios dirixidos en Santa María a Antiga e os 12 raios do sol de Conques (quizais aludindo ós 12 meses do ano) indican que hai unha forza simbólica contida.

A eclosión parece ter lugar no s. IX coincidindo co renacemento carolinixio. O sol e a lúa das crucifixións volven a lembrar formalmente ó *Sol Invictus* e ó deus *Lunus* (aínda que a lúa asimilase agora a unha figura feminina). Vese isto na crucifixión do Sacramentario de Lorsh (s. IX) do Museo de Chantilly onde nun círculo, a maneira de gran nimbo, existe o busto dun home imberbe do que saen raios de luz da cabeza. O outro lado, tamén nun círculo, represéntase o busto dunha muller que leva na cabeza unha media lúa en forma de cornos crecentes. As dúas figuras míranse de reollo con preocupación, pero sen altisonancias expresivas, na mesma liña que Xesucristo, a Virxe e San Xoan. No Salterio de Soignies, Hainaut, do s. IX-X o home-sol e a muller-lúa aparecen máis que de medio corpo. Da cabeza do sol o pelo asimilase a raios solares e, extrañamente, aparece unha media lúa en forma de cornos crecentes coma na muller, por levar quizais o artista demasiado lonxe o intento de simetría da composición ou por mesclar excesivas referencias antigas ó mesmo tempo. No marfil carolinixio dun evanxeliario (*Summa Artis*, VIII, fig. 463) datado no s. X, a lúa ten na cabeza a media lúa en forma de cornos crecentes e o sol unha coroa de raios que recorda totalmente as efíxies dos emperadores romanos (véxase moeda de Aureliano, 270-275 d.C.) Debaixo do sol e da lúa dous anxos remiten ós efebos da Roma imperial ou ós anxos de *Quintanilla de las Viñas*. As mesmas figuras, pero de fronte e co busto máis desenrolado, poden verse no Salterio de Gerona, s. XII, da Biblioteca Nacional de París. Na crucifixión dunha arqueta do s. XII-XIII de Santo Domingo de Silos o busto do home-sol ten na cabeza un nimbo radiado e ó mesmo tempo do círculo bermello que rodea o conxunto tamén saen uns raios cortos diagonais, indicando quizais movemento e dentro do círculo o fondo é azul estrelado. E probable que esta duplicación de raios no caso do sol sexa o preludio da desaparición do círculo externo e da fusión dos raios noutros maiores ó tempo que o busto vai desaparecendo para quedar somente a cara humana do astro, que no caso do sol tenderá a fundirse cos raios sen separacións cortantes.

Ese paso vese xa no Relicario de Santa Tecla, 1330-1340, da catedral de Tarragona. No estilo desta obra (protogótico catalán) hai unha acentuación da expresividade, predomi-



De abaixo arriba: 1) tapa de evanxeliario carolinixio do s. X (S.A., VIII, 463); 2) Salterio de Gerona, s. XII (S.A., IX, 823); 3) Arqueta de Silos, s. XII-XIII; 4) Relicario de Santa Tecla, 1330-40 (Joan Sureda, *La España Gótica*, Cataluña, Encuentro, Madrid, 1987)

(39) Mira onde Everé (40) (41)



nando as formas angulosas e os fortes contrastes cromáticos, o que remarca o carácter trágico de toda a escena e de cada figura da composición, ben lonxe da contención do Sacramentario de Lorsch (s. IX). Todo o campo do sol é unha cara masculina da que saen directamente os raios ondulantes e puntiagudos que se recortan sobre o ceo coma unha serra ensanguentada. No caso da lúa, a cara da muller queda pechada dentro do espazo cóncavo da media lúa. Convén engadir que a media lúa xa non aparece neste tempo en forma de cornos crecentes (39).

Nesta liña é na que están as dúas representacións de lúa e sol da Coruña. No releve que está enriba da portada do convento das Bárbaras existe, entre outras escenas, a da crucifixión no medio, sostida polo Pai Eterno que aparece sentado, co sol e a lúa a cada lado da parte superior. O outro caso é o do sepulcro de Sancha Martiz. Tanto nunha representación coma noutra desapareceu a expresividade das caras dos astros, paralelamente a un certo esquematismo xeral (pénsese en Sancha Martiz), derivado para estes sepulcros dun momento anterior (s. XI-XIII) en que a concepción das figuras da lauda sepulcral era moito máis realista (aínda que compositivamente o conxunto era semellante) como ben pode verse en casos franceses (40).

Cabe preguntar de onde tomou o sepulcro de Sancha Martiz o sol e a lúa. Xa se sabe que con toda probabilidade foi do tema da crucifixión e en tal caso as referencias concretas poideron ser moitas (miniaturas, relicarios, pintura en tabla, retablos escultóricos, etc.) Poido, certamente, tomar como modelo o releve do convento das Bárbaras: a similitude é grande e nese caso sería unha maneira de acercarse á datación dese releve (que de calquer xeito debe ser do s. XIV). Pero extraña que no sepulcro de Sancha Martiz eses astros se colocasen como era tradicional en tódalas crucifixións, sol á esquerda e lúa á dereita vistos de fronte, (na das Bárbaras invírtese a orde) o que demostra que o coñecemento do tema baseábase en máis elementos.

Sobre o significado deste sol e desta lúa antropomórficos, creo que son somente iso agora na Baixa Idade Media, e dicir, unha humanización necesaria para expresar máis didácticamente a turbación do ceo cósmico diante do acontecemento trágico e determinante da crucifixión. Non hai que esquecer que no románico darase moi frecuentemente este xogo de símbolos onde a Terra e o Océano, por exemplo, tamén se representan de forma huma-



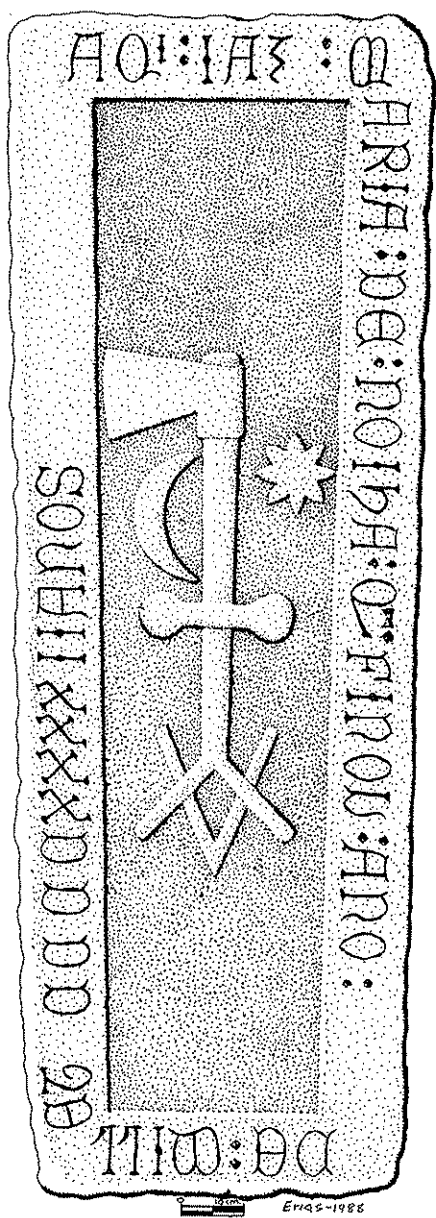
De abaixo arriba: o sol e a lúa na crucifixión do convento das Bárbaras (A Coruña) e no sepulcro de Sancha Martiz

nizada (41). E verdade que nos primeiros tempos do Cristianismo Cristo asimilou moitos dos calificativos aplicados ó *Sol Invictus* (Cristo recibe este mesmo nome na liturxia, etc.); incluso para cristianizar ó *Dies natalis Solis* (nacemento do Sol) celebrado o 25 de decembro, a Igrexa trasladou en Occidente a mediados do s. IV do 6 de xaneiro ó 25 de decembro a celebración do *Dies natalis Christi* (Nadal)... Pero non me parece coherente que este sol que acompaña ó Cristo crucificado represente tamén a Cristo baixo a forma antiga do *Sol Invictus*. Penso que é simplemente o sol con características humanas para poder representar mellor, xunto coa lúa (que tamén se podería assimilar á virxe noutros contextos), a turbación e mesmo a dor e en definitiva o comportamento humanizado que ten o ceo cósmico (sol, lúa, estrelas, nubes...) diante da crucifixión como xa se dixo: «*Era ya como la hora de sexta, y las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, obscureciouse el sol y el velo del templo se rasgó por medio*» (Lucas, 44-45).

(39) Na crucifixión do tríptico de escola flamenca, datado no s. XVI, existente no prebisterio da *Real Cartuja de Santa María de Miraflores* (Burgos) o sol e a lúa xa perderon as caras humanas e son somente astros, aínda que o sol sigue mantendo os raios longos e ondantes do pasado. Véxase SAGREDO FERNANDEZ, Félix, *La Cartuja de Miraflores* en «*Monasterios de España*», León, Everest, 1984, p. 410-11.

(40) V. nota 22.

(41) Estes simbolismos atópanse en Santo Domingo de Silos, por exemplo. Véxase, GUERRA, Manuel, *Op. cit.*, p. 177 e ss.



Lauda sepulcral dunha muller de Noia, a Coruña, que se atopa no Museo Arqueolóxico de San Antón. Lenda: AQI : IAZ : MARIA : DE : NOIHA : O[UE] : FINOU : ANO : DE MILLET CCCCXXXII ANOS. Polo tanto, ano 1442. Mistura símbolos gremiais e astrais. O machado e escuadras (ou escuadra e compás) poden aludir ó oficio de carpinteiro do home desta muller. A lúa e a estrela ten raíces moi antigas, pero quizais aquí estean tomadas tamén das crucifixións de Cristo e, nese caso, a estrela podería ser iso, pero tamén un sol esquematizado cos seus raios

O que si creo evidente é a asimilación do ceo cósmico ó ceo cristián, de tal xeito que a presenza de sol e lúa no sepulcro de Sancha Martiz, máis que conter outro tipo de alegoría como a que se deriva do pasamento (sol-lúa, día-noite, vida-morte) que tampouco se pode descartar de todo, representaría o ceo cósmico-ceo cristián no que descansaría Sancha Martiz.

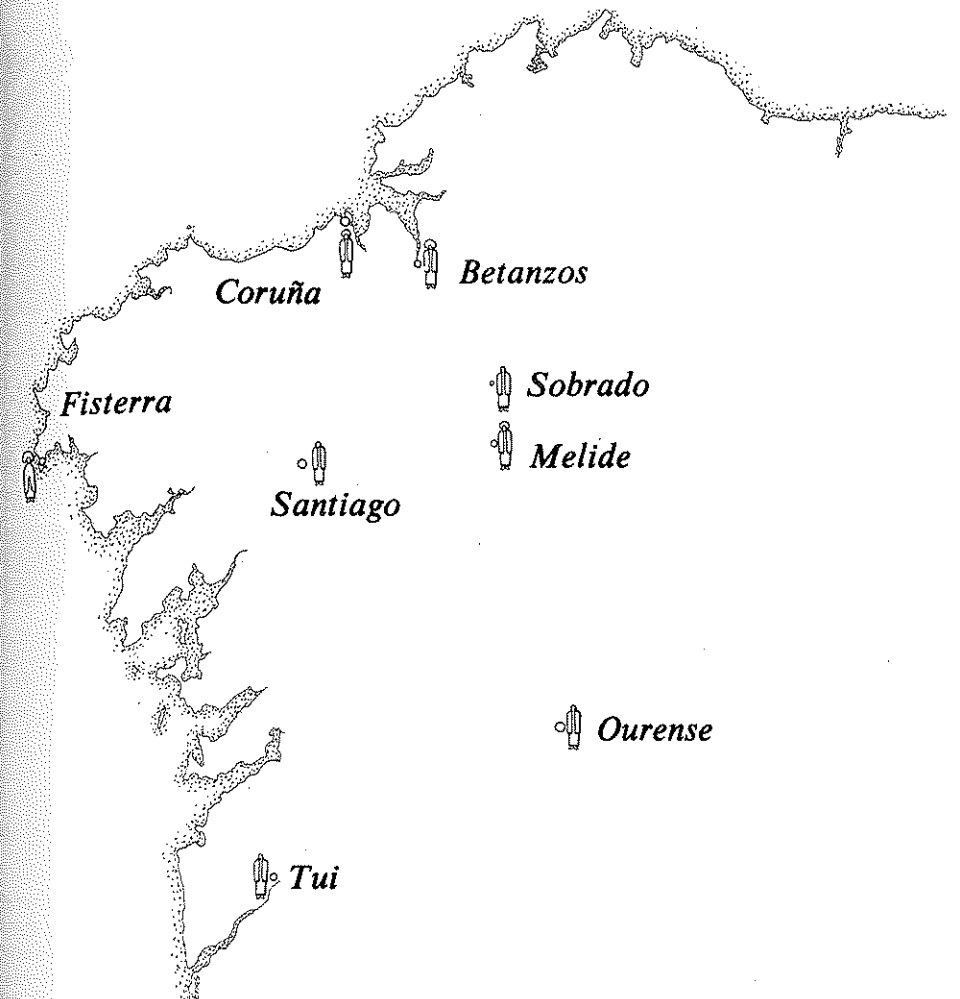
Neste senso creo, de momento, que esas flores de oito pétalos que hai, unha a cada lado das algunhas figuras xacentes (home de *Mator Dominges* en que unha ten sete e outra oito, home descoñecido do Museo Arqueolóxico da Coruña, muller «B», etc.), poden ser en orixe estrelas, tomadas así mesmo do tema da crucifixión a semellanza das dúas que hai, por exemplo, na crucifixión da arca das reliquias de San Segismundo (Tesouro de Sain Maurice-du-Valais) datada no s. XII (*Summa Artis* IX, fig. 756) que non serían máis que elementos representativos do ceo (o mesmo que sol e lúa). Non hai que esquecer que a plasmación do ceo é necesaria na crucifixión, posto que é un actor máis dentro desa traxedia...

#### Paralelos na vestimenta

Se nos fixamos na vestimenta, deixando de lado o *rollo* de bandas da cabeza, vemos que hai unha representación considerable en diversos puntos de Galicia, o que demostra a consistencia social desta moda. Impresiona ver como, a maneira de uniforme, se repite o mesmo esquema de capa en tres cuartos, corpiño, falda (brial ou saia, segundo que arrastre ou non), cinto, colar de contas na maioría... A única liberdade que se toma o artista está na decoración dos extremos frontais da capa (moitas veces sen decoración) e pouco máis. Os pregos con sección aproximadamente semicircular e de liñas ríxidas rematan por dar a sensación de que se está diante de sepulcros que remiten insistentemente a un mesmo modelo. Cal sexa este modelo (único ou non) e onde está a súa orixe é problema menos doado.

A impresión que teño é que se trata dunha moda de raíces bastante antigas. De feito, unha miniatura, do *Liber Comitis* (arte mozárabe do s. XI) existente na Real Academia da Historia, mostra unha figura vestida con manto corto e túnica pregada que se semella moito ás mulleres que aquí se estudian, tanto máis canto que ten na cabeza un tocado (ou quizais un nimbo) que acentúa o parecido. Mesmo antes, no s. X, no *Antifonario* (tamén mozárabe), da catedral de León, hai un home con «*vestido de tradición visigoda*», según C. Bernis, que sigue tendo semellanzas coas vestimentas das nosas mulleres. Incluso no que se refire ó tocado se poden atopar semellanzas nunha muller (s. XII) do *Beato* da Biblioteca Nacional de París que C. Bernis describe como unha «*toça* a

lo ceo  
ue a  
incha  
orías  
l-lúa,  
pode  
mico-  
Mar-  
  
esas  
lado  
faior  
oito,  
co da  
orixe  
ucifi-  
xem-  
e San  
e-du-  
s IX,  
entos  
sol e  
ación  
é un  
  
lo de  
ie hai  
ersos  
steno,  
a  
sque-  
brial  
into,  
rtade  
i dos  
s sen  
i sec-  
liñas  
ue se  
ente-  
este  
ixé é  
  
unha  
unha  
be do  
oria,  
rto e  
ulle-  
o que  
nbo)  
s. X,  
cate-  
o de  
sigue  
iosas  
do se  
r (s.  
París  
ca a



Distribución xeográfica das 7 mulleres galegas que levan rolo de bandas na cabeza (Coruña, Melide, Betanzos e Fisterra) e de outras que coinciden con elas (salvo coa de Fisterra) na vestimenta (Sobrado, Santiago, Ourense, Tui...)

modo de turbante, usada por las mujeres del Occidente cristiano a partir de las Cruzadas» (42). No rolo, desde logo, parece clara a influencia dos tocados musulmáns, empezando polo *alhareme* que ten unha gran semellanza con el. No é extraño porque a cultura musulmana (certamente superior naqueles tempos) tamén tiñe outros moitos campos de actividade do mundo cristián: arquitectura, pintura, escultura, música, literatura, medicina, etc.

Seguindo o libro de don Manuel Chamoso (*La escultura funeraria en Galicia...*) atopamos unha serie de sepulcros que responden ás liñas descritas:

— O de dona María Gómez (p. 166) na igrexa do convento de Santo Domingo de Ourense, filla de don Payo Gómez de Soutomaior quen fora embaixador de Enrique III en 1397 cerca do Gran Tamorlán. Un cálculo aproximativo danos como período no que poido finar esta muller, o de 1450-1480. E pena que lle falte a cabeza; non fora ser que tamén tivese o *rollo* de bandas.

— O dunha muller da familia Soutomaior (p. 216) na igrexa conventual de Santo Domingo de Tui, Pontevedra

— O que hai no brazo Norte do cruceiro da igrexa do mosteiro de Sobrado dos Monxes, A

(42) Para todas estas referencias, véxase, BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1955. Agradezo o coñecemento desta obra á miña admirada amiga, Carmen Manso Porto.



De esquerda a dereita, figura do s. XI con túnica pregada e manto corto (miniatura de arte mozárabes do Liber Comitis); home con vestido de tradición visigoda, s. X (Antifonario mozárabes da catedral de León); muller do s. XII con «toca a modò de turbante...» (Beato da Biblioteca Nacional de París)

Coruña, (p. 488) pertencente a unha muller da familia dos Ulloa.

— O de dona Inés de Moscoso, muller de Vasco López de Ulloa (pai do primeiro Conde de Altamira), na igrexa conventual de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, A Coruña (p. 608). É interesante anotar que Chamoso sitúa o sepulcro de Vasco López na segunda metade do s. XV, datación que lóxicamente tamén valería para o da súa dona.

— O sepulcro de dona Teresa de Andrade, muller do segundo conde de Altamira, don Rodrigo de Moscoso, na mesma igrexa de Santo Domingo de Bonaval (p. 610), na capela maior. É importante o dato de que o 1 de decembro de 1500 fixo testamento diante do notario Pedro do Son na fortaleza de Altamira.

— O de dona Juana de Castro, así mesmo na igrexa de Santo Domingo de Bonaval (p. 612), no segundo tramo do Evanxeo da capela maior. Da a entender Chamoso que debe ser de finais do s. XV ou comezos do s. XVI.

Polo tanto, no que á vestimenta se refire, queda comprobado que se perpetúa o mesmo esquema en Galicia desde algúns anos antes de 1385 ata máis ou menos 1500, é dicir, 115 ou 120 anos que na realidade social se poideron ampliar moito (sobre todo ó principio), considerando lóxica a paulatina adopción e desaparición dunha moda.

\* \* \*

Tódalas mulleres que levan rolo, salvo a de Fisterra (que ademais se representa diferente), vístense coas mesmas prendas, coincidencia que pode deberse a unha orixe común do conxunto nun tempo e lugar onde alcanzaron o éxito como moda, independentemente da orixe primeira de cada peza concreta. Vendo precisamente este conxunto, hai referencias xerais en España, como se viu, nos séculos X-XII, rematando a moda, quizais, con estas mulleres galegas. Mulleres que, polo tanto, constituirían a derradeira manifestación dunha moda de fondas raíces na Península, que poido reverdecer en Galicia por influencias exteriores (francesas...) aínda que mantendo a sobriedade tradicional e sen chegar á sofisticación e extravagancia da corte borgoñona.

O feito de que non se atoparan outros exemplos idénticos (aínda que si semellanzas) na vestimenta e no tocado non quere dicir certamente que non os haxa, pero si permite deixar aberta unha interrogación con posibilidades de resposta afirmativa: ¿constitúen estas mulleres galegas unha moda (ou unha variante) específica na segunda metade do s. XIV e todo o s. XV en relación ó occidente europeo?