

Hallazgos en la iglesia de Santa María do Azougue, de Betanzos: un arcosolio, una lauda sepulcral y una pintura mural con san Jerónimo en su *scriptorium*

ALFREDO ERÍAS MARTÍNEZ*

Resumen

En este trabajo el autor estudia los recientes hallazgos de la iglesia de Santa María do Azougue en Betanzos: por una parte, un arcosolio gótico que contiene los dos personajes de la Anunciación, dos ménsulas con relieves y una lauda sepulcral de un tal Álvaro Mouro de Santiago; y, por otra, una pintura mural con san Jerónimo en su *scriptorium*.

Abstract

In this work, the author studies the recent findings of the church in Santa María do Azougue in Betanzos: on the one hand, a Gothic arcosolium that contains the two characters of the Annunciation, two corbels with reliefs, and a tombstone of a certain Álvaro Mouro de Santiago; and, on the other hand, a wall painting with Saint Jerome in his *scriptorium*.

INTRODUCCIÓN

En 2019, don Santiago Pérez González, cura párroco de las iglesias betanceiras de Santiago y Santa María do Azougue, solicitó para esta última a la Xunta de Galicia la restauración del retablo de San Pedro y, como resultado, en diciembre de ese mismo año se empezó a elaborar el proyecto por parte de la restauradora Milagros Martínez y su equipo de *Techne*, en cuyo proceso descubrieron, detrás del retablo, un arcosolio, al tiempo que ya se intuía la existencia de pinturas murales.

La Xunta de Galicia asumió, no sólo la obra de desplazamiento y restauración del retablo, sino también los trabajos de desvelamiento y restauración de las pinturas, hecho que ya pudo anunciarse en la prensa el 20 de enero de 2020. Y, tras la licitación consiguiente, en 2021 la empresa *Rehabita* se encargó de los trabajos de restauración desde finales de 2021 hasta agosto de 2022, de tal manera que en la prensa del 15 de octubre de 2022 ya pudo presentarse todo el conjunto: el retablo trasladado y restaurado, el arcosolio con las dos figuras de la Anunciación en sus arranques, además de dos ménsulas con columnas y capiteles, que lo flanquean en su parte superior, una lauda sepulcral reutilizada, restos de pintura mural sin desvelar en el fondo del arcosolio y, la gran sorpresa, una pintura mural encima del citado arcosolio (figs. 2, 4-9, 22-23) En esa presentación, la restauradora de *Rehabita*, Carlota López Brea, manifestó:

La pintura es la joya del conjunto porque conservamos pocas policromías funerarias con tan buena calidad. No esperábamos obtener un resultado tan bueno, ya que la pintura estaba con calados y recubierta de resina (*La Voz de Galicia*, 15-10-2022).

El objetivo de este trabajo, por tanto, consiste en encontrar el sentido y la correcta lectura de estos elementos artísticos que ahora se nos revelan: 1) el nuevo arcosolio, 2)

* **Alfredo Erias Martínez** es licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, además de presidente de la Fundación L. Monteagudo.



Fig. 1.- A modo de comparación con la fig. 2, véase el gran arco interior de la pared norte de la iglesia de Santa María do Azougue, que cobija un arcosolio con la lauda sepulcral del notario de Betanzos Jo[an] Bonome, de finales del s. XIV. Foto del legado de Vales Villamarín (AMB), primera mitad del s. XX.



Figs. 2.- El gran arco oculto y ahora desvelado del interior de la pared sur, contenedor de tesoros artísticos insospechados en la iglesia de Santa María do Azougue. Foto: *Rehabita*, gentileza de Carlota López Brea.



Fig. 3.- Este arcosolio de Aras Pardo o mozo, y otros más muy similares de la iglesia de San Francisco de Betanzos sirvieron de modelo al arcosolio ahora descubierto de la vecina iglesia de Santa María do Azougue. Foto: Erias.



Fig. 4.- Arcosolio con restos de pintura mural sin desvelar y lauda sepulcral reutilizada. Foto: Erias.



Figs. 5-6.- La Anunciación (San Gabriel y la Virgen) en los arranques del arcosolio. Fotos: Erias.



Figs. 7-8.- Las dos ménsulas con columnas y capiteles que soportaban un arco gótico del que aún quedan restos y que flanquean el arcosolio en su parte superior. Los capiteles tienen escenas de tentación.

Fotos: Erias.

los restos de pintura mural en su fondo, 3) una lauda sepulcral en su interior, y 4) una espectacular pintura mural encima, que se fue viendo, poco a poco, a medida que se iba librando del velo de la cal y de las resinas.

EL ARCOSOLIO

El arcosolio gótico, de función sepulcral, es único en su ornamentación si lo comparamos con los demás de la misma iglesia, también góticos, pero sin ningún ornato, salvo el del lado del evangelio del ábside, que tiene forma y ornamentación típicamente renacentista.

Cuestión distinta es si lo comparamos con otros arcosolios de la vecina iglesia de San Francisco, donde vemos varios casi idénticos: los tres que se abren en el muro izquierdo de la nave, otro mutilado en el muro derecho; el de Aras Pardo o mozo (fig. 3), el de Iohan Freyre de Andrade, el que cobija la Piedad y el del supuesto médico.

Por lo demás, el ornamento del arco gótico viene a ser la representación esquemática del Paraíso vegetal y cósmico en forma de hojas entrelazadas en cruz y círculos que evocan las estrellas. La cruz de Cristo y el

cosmos, el Cielo cristiano, en definitiva, donde se supone que estaría eternamente el finado que se encontrase en ese espacio sagrado.

En cuanto a las figuras de los arranques (figs. 5-6), el arcosolio de Santa María do Azougue presenta las dos típicas de la Anunciación: a la izquierda del espectador, san Gabriel con filacteria, y, a la derecha, la Virgen con el libro del profeta Isaías en su mano izquierda, mientras con la derecha toca su vientre en señal de estar embarazada:

Por tanto, el Señor mismo os dará “señal”: He aquí que una virgen concebirá, y dará a luz un hijo y llamará su nombre Emanuel (Isaías 7:14, *Biblia R. Valera*).

En los arcosolios de San Francisco vemos estas mismas figuras de la Anunciación, a veces con variantes, pero también monjes franciscanos con libro o con hisopo y calderín de agua bendita.

La iconografía de la Anunciación, una de las escenas más repetidas del arte cristiano, parte del evangelio de san Lucas y de algunos textos apócrifos. En las tres iglesias góticas de Betanzos la vemos reiteradamente, al menos en treinta ocasiones (Erias, 2014).

Flanquean el arcosolio en su parte superior dos ménsulas (figs. 7-8), compuestas, de abajo arriba, de una figura portante, una columna muy corta y un capitel que sostuvo un arco gótico (del que aún queda algo), probablemente similar al que vemos encima del



Fig. 9.- Lauda sepulcral, reutilizada y casi toda destruida, de Álvaro Mouro de Santiago, muy probablemente padre de Jácome Mouro Reimóndez, un regidor de Betanzos del s. XV, enterrado en un sepulcro monumental en el extremo del brazo sur del crucero de la iglesia de San Francisco.

Fotos: Santiago Pérez. Lectura y composición: Erias.

arcosolio que contiene la lauda sepulcral de “JO[AN] BONOME”, notario de Betanzos (fig. 1). Los dos capiteles muestran sendas parejas de monstruos infernales que, en un caso, “comen” los oídos de un tentado (es decir, le tientan con malos consejos) y, en otro, comen literalmente una hoja trifoliada, metáfora de la Trinidad (atacan a Dios).

PINTURA MURAL EN EL FONDO DEL ARCOSOLIO

En el momento en que este trabajo se escribe (marzo-abril de 2023) todo lo más que se puede decir de la pintura mural del fondo del arcosolio (fig. 4) es que existió y, quizá, después de una limpieza cuidadosa y ulterior restauración, aún se pueda desvelar algo significativo. Hoy, sin embargo, lo que se adivina no merece la pena describirlo, porque es tan poco que fácilmente podría llevarnos por el siempre peligroso camino de las pareidolias (engaños de la mente ante formas aleatorias).

LAUDA SEPULCRAL

El hecho de encontrar un arcosolio presupone la posible existencia de un sepulcro en su interior, compuesto de sarcófago y lauda. Pero el sarcófago no existe y su lugar está ocupado por una serie de sillares graníticos no muy bien labrados y asentados con algún tipo de cemento, sobre los cuales descansa, sin embargo y para nuestra sorpresa, una lauda sepulcral (fig. 9). Por cierto, esta misma manera de ocupar con sillares el hueco de un arcosolio donde debería estar el sarcófago, lo vemos también en el primer arcosolio del muro norte, entrando en esta misma iglesia de Santa María.

Esta lauda, lejos de aparecer en buen estado, casi fue destruida. Para empezar, y con objeto de que cupiese en el espacio del arcosolio, fue mutilada en tres de sus lados y, además,



Fig. 10.- Lauda sepulcral, destruida en gran parte, de la primera esposa de Fernán Pérez de Andrade, Sancha Rodríguez (s. XIV), reutilizada en la capilla absidal del evangelio de San Francisco. Foto: Erias.

se arrasó con lo que había en su cara superior. Es difícil saber si se trataba de una figura de bulto, quizá la imagen de un caballero armado, u otra cosa (un escudo, algún signo, etc). El trozo de listel con inscripción que nos queda mira hacia adentro y eso es típico de las laudas planas, pero también hay excepciones (Erias, 1994, 1996, 1998). Y tampoco nos resuelve nada el hecho de que ese listel caiga en un leve chaflán hacia afuera, lo que nos llevaría a pensar en laudas como la de Pedro Martiz Reimóndez en San Francisco y otras. Ese chaflán en el caso de Pedro Martiz Reimóndez facilita la lectura, pero el hecho de que aquí el texto gire alrededor de la lauda mirando hacia adentro no resulta coherente.

Esta destrucción más o menos completa de una lauda sepulcral no es nueva en Betanzos. La que representa un posible médico en el brazo sur del crucero de San Francisco (Erias, 2014: 147) fue mutilada en el frente para que no sobresaliese de la pared, desapareciendo así la leyenda que identificaba al finado. En la propia iglesia de Santa María, la lauda del notario de Betanzos “JO[AN] BONOME” (Erias, 2014: 160) también está mutilada en los pies (fig. 1). Pero más grave fue la reutilización grosera de la lauda sepulcral de bulto de Sancha Rodríguez, nada menos, la primera esposa de Fernán Pérez de Andrade, cuya imagen a penas puede adivinarse lateralmente en el arcosolio de la derecha de la capilla absidal del evangelio de la iglesia de San Francisco (fig. 10), encima de un sarcófago muy posterior (Erias, 1991 y 2014). Y aún conocemos otra lauda arrasada y trozos de otras más en el Museo das Mariñas (todo procedente de San Francisco y su entorno).

¿Por qué se destruyó entonces buena parte de esta lauda sepulcral? Pues, evidentemente, para que cupiese en el arcosolio y para que estuviese plana en las dos caras, acaso para servir de mesa de capilla o algo similar. Por consiguiente, esta operación es anterior a la existencia en este espacio del retablo de San Pedro, por lo que no parece que tenga nada que ver con él el hecho de que la lauda fuese destruida en gran parte.

Lo que sí nos deja esta lauda, a pesar de los pesares, es algo verdaderamente importante, el nombre del finado: ALUARO : MOURO : DE : SANTIAG[O]. Y resulta que en la iglesia de San Francisco, como me subrayó Marta Cendón, conocemos un sepulcro que dice: S(epulcro) : D(e) : JACOME : MOURO : REIMONDEZ : E : FILLO : D(e) ALUARO MOURO E D(e) : TAREIJA : PEREZ : REIMONDEZ : E : REGEDOR : DESTA : CIDADE (Erias, 2014: 90).

Nótese que este Jácome Mouro Reimóndez (fig. 11) dice ser “FILLO : D(e) ALUARO MOURO”. Por tanto, es muy probable que nuestro reaparecido Álvaro Mouro de Santiago sea el padre de Jácome Mouro Reimóndez y, en tal caso, es lógico pensar que aparecería como un caballero armado en su lauda y que ésta procedería de la iglesia o del monasterio de San Francisco de Betanzos: uno más de los múltiples restos dispersos por la ciudad de esta procedencia. Interesante a este respecto es tener en cuenta que en el Museo das Mariñas existen algunos trozos que componen la imagen parcial de

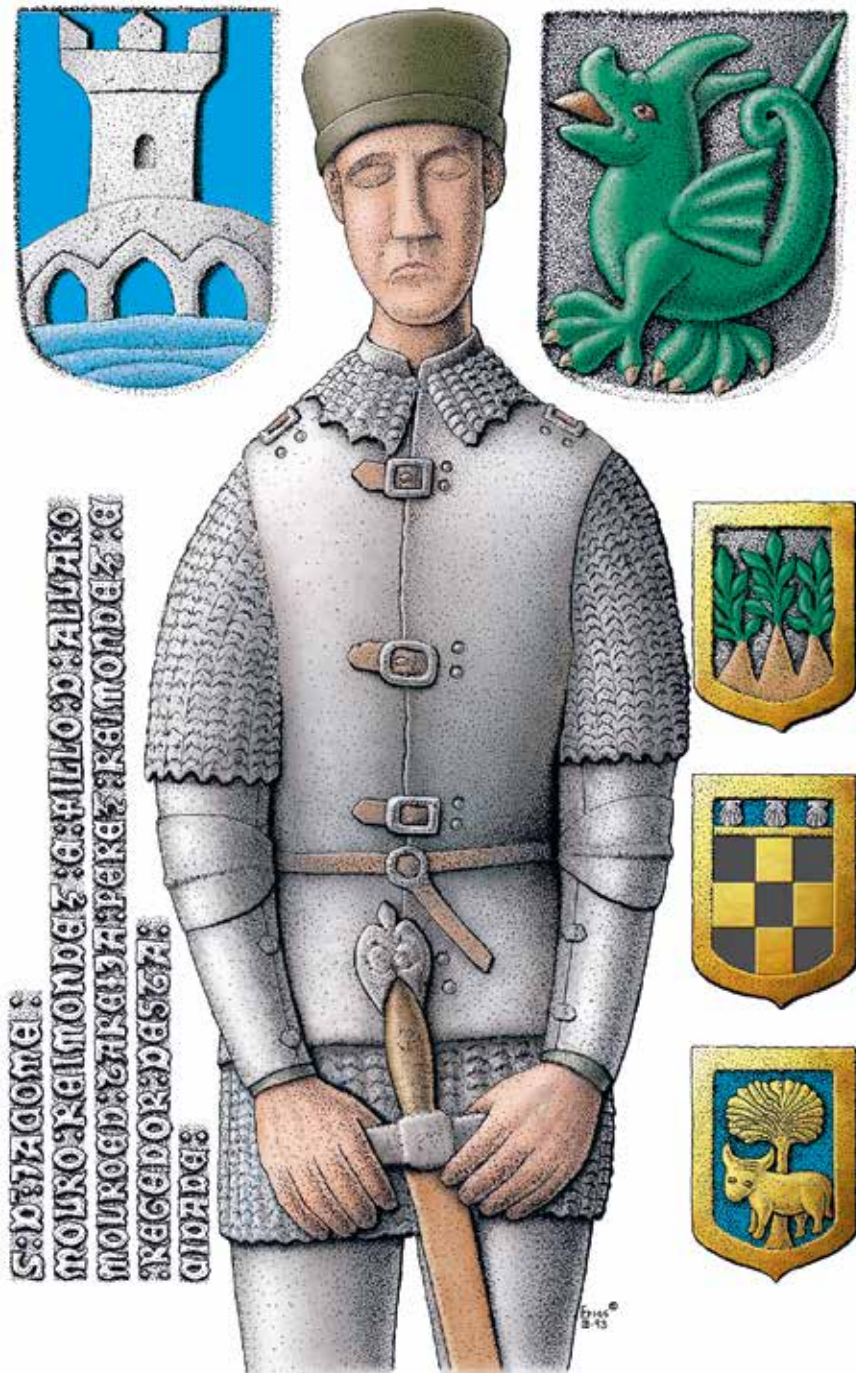


Fig. 11.- Jácome Mouro Reimóndez, un regidor de Betanzos del s. XV, representado en su sepulcro de la iglesia de San Francisco, donde se dice que es "FILLO:D(e): ALUARO MOURO", probablemente el mismo de la lauda sepulcral de Santa María do Azogue. Dibujo y color: Alfredo Erias®.

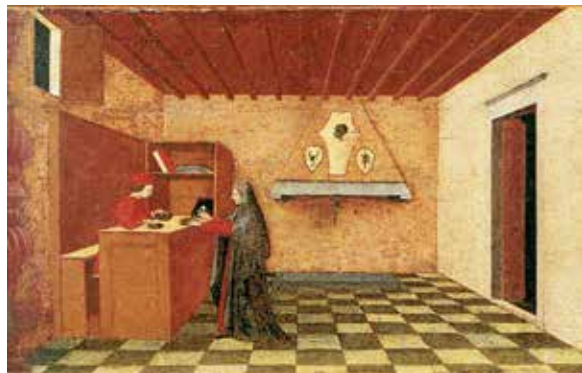


Fig. 12.- Perspectiva central en parte de una obra de Paolo Uccello, Milagro de la Hostia profanada, 1467-69, de la Galería Nazionale delle Marche, Urbino.
<<https://aficionadaalarte.blogspot.com/2018/01/paolo-uccello-de-la-responsabilidad-de.html>>



Fig. 13.- Rey Salomón (de Pedro Berruguete el Viejo, c. 1890) con filacteria, en la que se lee una frase de los Proverbios. Museo de Santa María, Becerril de Campos (Palencia).
<<http://www.palencia.com/becerril/salomon.htm>>

un caballero armado a la manera de Ares Pardo *o mozo*, que se encuentra en el arcosolio de la izquierda de la capilla absidal del evangelio en San Francisco. ¿Podrían corresponderse con la lauda de Santa María? Ahora nadie lo sabe, pero un análisis geológico puede resolver fácilmente la pregunta.

Y cuando se limpie la lauda, ¿podrá aparecer alguna letra más? No es probable, puesto que en los cantos cortos fue mutilada y en el largo pegado a la pared parece que también.

PINTURA MURAL ENCIMA DEL ARCOSOLIO

Sin duda, se trata del hallazgo más espectacular y sorprendente de todos (figs. 22-23). Nadie a estas alturas hubiera pensado que quedaban restos importantes de pintura mural en la iglesia de Santa María do Azogue. Vayamos, por tanto, paso a paso, analizando los aspectos y elementos más significativos de la obra, con el objetivo de alcanzar una correcta lectura iconográfica y una certera comprensión de su significado en el contexto de su tiempo.

El espacio

Espacialmente, toda la pintura se inscribe dentro de una forma de arco gótico, similar al que vemos al fondo del arcosolio, que también estuvo pintado, del que viene a ser, en cierto modo, un remedo especular. De hecho, encima de la pintura, vemos los restos de un arco de piedra que remedaba a su vez, por una parte, el arco del arcosolio y, por otra, el remate del gran arco embutido en la pared que lo cobija todo.

Introducidos en este espacio pictórico, se nos muestra una escena en una arquitectura que nos resulta conocida: una celda conventual, un *scriptorium*, o un “estudio” según los italianos. Y llama la atención el empleo de la perspectiva lineal frontal, aunque de una manera tosca, puesto que hay varios puntos de fuga, pero, aun así, se intuye la intención de crear un espacio real para la vista del espectador, siguiendo la moda tardogótica y renacentista de su tiempo.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) reintrodujo esta forma de perspectiva a principios del s. XV, de manera que las líneas convergen en un punto, produciendo la sensación de



Figs. 14, 15 y 16.- Páginas 35, 50 y 82 del libro ilustrado con grabados de un grabador alemán, *Itinerarium seu peregrinatio beatae virginis Mariae*, Basel,1489.

espacio en la superficie bidimensional. Inmediatamente, los mejores pintores italianos utilizaron esta técnica, tales como Masaccio (1401-1428), Paolo Uccello (1397-1475, fig. 12) o Piero della Francesca (1415-1492), etc. Y en la península Ibérica, pintores como Jorge Inglés (fig. 20), Pedro Berruguete el Viejo y otros, también la emplearon.

Por otra parte, hay referencias cercanas en el tiempo a nuestra pintura mural de Betanzos que evocan la celda o *scriptorium* y que utilizan la perspectiva lineal frontal de una manera similar. Se trata de los grabados del libro, *Itinerarium seu peregrinatio beatae virginis Mariae*, Basel,1489 (figs. 14, 15 y 16). No hay que olvidar que este tipo de libros, dedicados a la vida de Cristo y de la Virgen, se hicieron muy populares a finales del s. XV y principios del XVI. Generalmente salían de las primeras imprentas y solían ser de origen germánico, lo mismo que sus grabadores. Y precisamente el corpus de sus grabados se constituyó en la fuente esencial de los tallistas flamencos, especializados en la creación de magníficos retablos, como el del ábside de nuestra iglesia de Santa María do Azougue (Vales, 1951/2006; Erias, 2014). Algunos de de estos libros, editados en la década de 1480 son:

- (c. 1484): *Ein lobliche Ausslegung der heyligen Messe*. Johann Bämler, Augsburg.
- (1487): *Itinerarium seu peregrinatio beatae virginis Mariae*. Johann Reger, Ulm.
- (1487): *Die walfart oder bylgerung unser lieben frawen*. Johann Reger, Ulm.
- (1489): *Itinerarium seu peregrinatio beatae virginis Mariae*. Contribución: Meister des Haintz Narr. Lienhart Ysenhut, Basel.
- (1489): *Die walfart oder bilgerung unser lieben frauwen*. Johann Schobser, Augsburg.
- Berthold (ca. 1488): *Horologium devotionis circa vitam Christi*. Ulrich Zell, Köln.
- ...

Otras referencias de pintura de alto nivel para el espacio de celda-*scriptorium* y para la figura principal y el león como atributo, las vemos, por ejemplo, en el San Jerónimo de Jan van Eyck, de 1435 (fig. 18), en el de Antonello da Messina de c. 1475 (fig. 19) o en el titulado “San Jerónimo en el *Scriptorium*” del Maestro del Parral (Museo Lázaro Galdiano), datado entre 1480 y 1490 (fig. 21).



Fig. 17.- San Gerásimo del Jordán, nacido en Capadocia, fue un ermitaño y monje bizantino del s. V, considerado santo por la iglesia ortodoxa y por la católica. Su historia con el león herido al que cura, convirtiéndose éste en un animal manso y fiel, fue tomada al pie de la letra por Santiago de la Vorágine (1230-1298) en su obra *La leyenda dorada*, y se la adjudicó a san Jerónimo, acaso por el parecido de ambos nombres.

<https://www.wikidata.org/wiki/>

Especial relevancia tiene el san Jerónimo del retablo que procede del desaparecido convento jerónimo de la Mejorada de Olmedo, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que se atribuye al pintor Jorge Inglés, siendo datado alrededor de 1463 (fig. 20). Es esta una obra que coincide con la de Betanzos en aspectos importantes que hemos de tener en cuenta: la figura doctoral en su *scriptorium*, la perspectiva, la luz real y divina que entra por un hueco (puerta o ventana), y el león acompañante como atributo identificativo del santo.

Otra posible influencia para el espacio arquitectónico y para las figuras que lo habitan son los grabados que Durero dedicó a la figura de san Jerónimo. Cuatro lo representan como penitente, orante y ermitaño en una gruta: uno alrededor de 1496, otro en 1506 y dos en 1512. Pero en nuestro caso nos interesan más, por razones obvias, los otros cuatro que en español fueron titulados “San Jerónimo en su celda” (figs. 24-27), en donde los monjes medievales escribían manuscritos y copiaban los códices.

El primer grabado que Durero dedicó a nuestro santo en el *scriptorium* data de

1492, cuando tenía 21 años y se trata de una xilografía. Los protagonistas son el santo y el león, siendo la única vez que este autor representa a san Jerónimo sin barba (la figura de Betanzos tampoco la tiene).

La filacteria

Iconográficamente, la filacteria es una cinta con un escrito, generalmente religioso, que aparece en pinturas, tapices, esculturas, escudos de armas, etc. Entre los judíos, una se ataba en uno de los brazos, dando siete vueltas, y otra, sobre la cabeza. Según la ley judía (la *Halajá*), salvo el *Shabat* y demás festividades, los varones deben llevarlas todos los días a partir de los trece años. Las primeras representaciones de los apóstoles llevaban filacterias en los brazos y, desde esa tradición, se extendió al resto de la iconografía cristiana. En el ya citado libro, *Itinerarium seu peregrinatio beatae virginis Mariae*, Basel, 1489, vemos desarrollarse la filacteria en alguno de sus grabados (fig. 15).

En Betanzos la encontramos también en gran parte de las figuras de San Gabriel en las escenas de la Anunciación de las tres iglesias góticas y del antiguo hospital de la Anunciata (convento de agustinas recoletas) y, con un amplio desarrollo, en los laterales del retablo renacentista del arcediano Pedro de Ben (c. 1525), en la iglesia de Santiago (Erias, 2014).



Fig. 18.- San Jerónimo, Óleo/tabla de 1435, atribuida a Jan van Eyck (1390-1441). *Detroit Institute of Arts* <<https://commons.wikimedia.org/>>

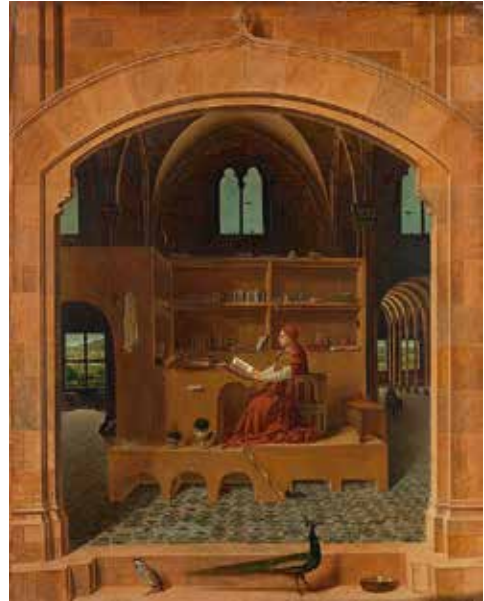


Fig. 19.- Arriba, San Jerónimo en su estudio. Tabla de Antonello da Messina (1430-1479), datada c. 1475. *National Gallery, Londres* <<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig. 20.- Izda., San Jerónimo en el retablo del desaparecido convento jerónimo de la Mejorada de Olmedo, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Pintura sobre tabla que se atribuye a Jorge Inglés y se data c. 1463. Tiene rasgos de la pintura flamenca de la época, llena de detalles, con ropajes amplios y tratamiento un tanto acartonado de los pliegues. Imagen: Patrimonio Nacional.

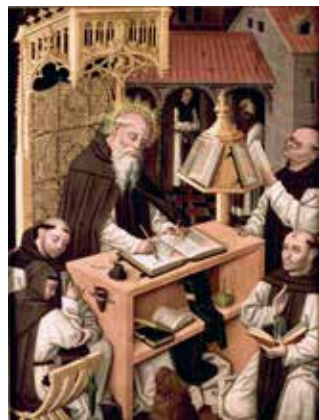


Fig. 21.- San Jerónimo en el *Scriptorium*. Óleo sobre tabla, datado entre 1480 y 1490. Autor: Maestro del Parral. Museo Lázaro Galdiano. <<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/san-jeronimo-en-el-scriptorium/1d8f883f-4562-40d6-a486-1549578b9970>>



Fig. 22.- Pintura mural recién descubierta en la iglesia de Santa María do Azougue, de Betanzos, con la imagen protagonista de san Jerónimo en su *scriptorium*, transcribiendo un texto de san Gregorio Magno sobre la necesidad de que los sacerdotes cumplan bien su función, en línea con el papel reformador de la orden de los jerónimos. Foto: *Rehabita*, gentileza de Carlota López Brea.

La de nuestra pintura mural de Santa María do Azougue es de tal calidad estética, enroscándose elegantemente sobre sí misma, y está realizada con tanta precisión, que se acerca a los grandes maestros de la pintura gótica, como podría ser el caso del autor anónimo de “La Virgen de los Reyes Católicos”, con perspectiva central y filacterias, c. 1491-93 (Museo del Prado) o, mejor, a Pedro Berruguete el Viejo en su obra “El Rey Salomón” (fig. 13), datada alrededor de 1890 (Museo de Santa María, Becerril de Campos, Palencia).

En Betanzos (figs. 22-23), la larga filacteria sale de cerca de la boca del *scriptor*, como si estuviera leyendo en voz baja el texto que copia, el cual está escrito en latín y su correcta lectura es imprescindible para comprender la verdadera dimensión de la escena. Dice así:

OFFICIVM : QVI : DEN : SACERDOTALE : SVSCIPIMVS : [SED] : OPVS : OFFICII
: N[ON] IMLEMVS : GREGO[R]IVS : SVPER : EZECHI

Fue precisamente el cura párroco, don Santiago Pérez González, quien primero descubrió, y gentilmente me trasladó, que se trataba de un texto que estaba tomado de Gregorio Magno, Homilía XVII, *Habita ad episcopos in fontes Lateranensium. Patrologiae Latinae, Tomus LXXVI*. Efectivamente, aquí dice: *officium quidem sacerdotale suscepimus, sed*



Fig. 23.- Sobre la fotografía anterior de *Rehabita*, realizo una restauración digital hasta donde me es posible, con el objetivo de acercarme a la imagen original del s. XVI y poder leerla con mayor facilidad.

opus officii non implemus. Por tanto, nuestra filacteria añade, a manera de cita académica, subrayando la autoría de quien escribió la sentencia, GREGO[R]IVS : SVPER : EZECHI ('Gregorio sobre Ezequiel'). Y el texto de la filacteria puede traducirse así (a partir de Paulino Gallardo, traductor de las *Obras de San Gregorio Magno*): **recibimos, sí, el oficio sacerdotal, pero no cumplimos el deber del oficio, Gregorio sobre Ezequiel.** Para mejor entenderlo, es preciso leer el párrafo completo:

Missis autem praedicatoribus, quid dicat audiamus: *Messis quidem multa, operarii autem pauci. Rogate ergo dominum messis, ut mittat operarios in messem suam.* Ad messem multam operarii pauci sunt, quod sine gravi moerore loqui non possumus, quia etsi sunt qui bona audiant, desunt qui dicant. Ecce mundus sacerdotibus plenus est, sed tamen in messe Dei rarus valde invenitur operator, quia **officium quidem sacerdotale suscepimus, sed opus officii non implemus.** Sed pensate, fratres charissimi, pensate quod dicitur: *Rogate dominum messis, ut mittat operarios in messem suam.* Vos pro nobis petite, ut digna vobis operari valeamus, ne ab exhortatione lingua torpeat, ne postquam praedicationis locum suscepimus apud iustum iudicem nostra nos taciturnitas addicat. Saepe enim pro sua nequitia praedicatorum lingua restringitur: saepe vero ex subiectorum culpa agitur ut eis qui praesunt,



Figs. 24-27.- Grabados que Dürero (1471-1528) dedicó a la figura de "San Jerónimo en su celda". El primero (el único que lo representa sin barba) es de 1492, el segundo, de 1511 y el tercero (abajo a la izda.), de 1514. El cuarto, es un grabado a buril de Johann Theodorus de Bry (1528-1598), datado entre 1597 y 1599, pero basado en otro de Dürero, de quien lleva la firma. BNE.





Fig. 28.- San Jerónimo, cardenal en su celda, con el libro (la *Biblia Vulgata*) y el león. Xilografía de *La leyenda dorada*, editada por William Caxton en 1483.



Fig. 29.- San Jerónimo, como cardenal, con la *Biblia Vulgata* y el león en la puerta norte (datada en 1490-1500) del colegio de San Jerónimo, antiguo colegio menor o Colegio de Artistas de Santiago de Compostela, asentado originalmente en el antiguo Hospicio de la Azabachería, donde estaba la mencionada puerta, la cual se trasladó al nuevo edificio alrededor de 1652 para flanquear de la manera más artística posible la plaza del Hospital por el sur (hoy plaza del Obradoiro), poniendo digno contrapunto a la fachada del hospital de los Reyes Católicos que la flanquea por el norte. Dibujo:

Alfredo Erias®.



Fig. 30.- Gregorio Magno inspirado por el Espíritu Santo, miniatura del *Registrum Gregorii*, c. 983. <<https://commons.wikimedia.org/>>

praedicationis sermo subtrahatur. Ex sua quippe nequitia praedicatorum lingua restringitur, sicut Psalmista ait: *Peccatori autem dixit Deus: Quare tu enarras iustitias meas?* (Psal. XLIX, 16) Et rursus ex vitio subiectorum, vox praedicatorum prohibetur sicut ad Ezechielem Dominus dicit: *Linguam tuam adhaerescere faciam palato tuo, et eris mutus, nec quasi vir obiurgans, quia domus exasperans est.* (Ezech. III, 26) Ac si aperte dicat: Idcirco tibi praedicationis sermo tollitur, quia dum me in suis actibus plebs exasperat, non est digna cui exhortatio veritatis fiat. Ex cuius ergo vitio praedicatoris sermo subtrahatur, non facile cognoscitur. Quia vero Pastoris taciturnitas aliquando sibi, semper autem subiectis noceat, certissime scitur.

Mas oigamos lo que dice a los predicadores que envió: *la mies, en verdad, es mucha; mas los trabajadores pocos. Rogad, pues, al dueño de la mies que envíe obreros a su mies.* Para la mies abundante son pocos los obreros -cosa que no podemos decir sin gran tristeza-; porque, si bien no faltan los que oyen las

cosas buenas, faltan quienes las digan. Vedlo; el mundo está lleno de sacerdotes; pero, con todo, es muy difícil hallar un obrero en la mies del Señor, **porque recibimos, sí, el oficio sacerdotal, pero no cumplimos el deber del oficio.** Así que pensad, hermanos carísimos, y estad atentos a lo que se dice.

Rogad al dueño de la mies que envíe obreros a su mies. Vosotros rogad por nosotros para que podamos trabajar lo debido cerca de vosotros y no cese nuestra lengua en la exhortación, no sea que, después de haber recibido el puesto de predicar, nuestro silencio nos denuncie ante el justo Juez; que muchas veces la lengua se reprime por la propia maldad de los predicadores, sí, pero otras muchas veces, por culpa de los súbditos, sucede el que se substraiga la palabra de la predicación a los que presiden.

Efectivamente, la lengua se subtrae por la propia maldad de los predicadores, conforme lo dice el Salmista (Ps. 49, 16): *Al pecador le dijo Dios: ¿Cómo tú te metes a hablar de mis mandamientos?* Y también se subtrae la palabra a los predicadores por culpa de los súbditos, conforme el Señor lo dijo a Ezequiel (Ez. 3, 26): *Yo haré que tu lengua se pegue a tu paladar, de suerte que estés mudo y no seas ya un hombre que reprende; porque ella es una familia contumaz.* Como si claramente dijera: Por eso se te quita la palabra de la predicación, porque, cuando el pueblo me irrita con sus actos, no es digno de que se le dirija la exhortación de la verdad.

Pero no es fácil conocer por culpa de quién se subtrae al predicador la palabra; mas certísimamente se sabe que el silencio del pastor algunas veces le perjudica a él mismo y siempre a los súbditos. (*Obras de San Gregorio Magno...*, trad. Paulino Gallardo, BAC, Madrid, 2009).

Es decir, la filacteria de nuestra pintura subraya metafóricamente que hay pocos sacerdotes para tanta gente en el mundo (“la mies, en verdad, es mucha; mas los trabajadores

pocos”) y, además, hay pocos que sepan cumplir bien con su función, ya sea por su propia maldad (“maldad de los predicadores”), o por la de los súbditos. Y en este punto, Gregorio alude a Ezequiel 3, 26, en donde Yahvé impide la palabra al predicador, porque “cuando el pueblo me irrita con sus actos, no es digno de que se le dirija la exhortación de la verdad”.

Gregorio Magno, Gregorio I o san Gregorio nació y murió en Roma (c. 540-604), fue el primer monje que accedió al cargo de papa (nº 64, del año 590 al 604) y es considerado uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia de Occidente (fig. 30), junto a Jerónimo de Estridón, Agustín de Hipona y Ambrosio de Milán (figs. 40-41). Tenía una gran preocupación por la formación del clero regular y secular y eso no sólo se manifiesta en la epístola que referimos, sino también en su obra *Regula pastoralis* (*Libro de la Regla Pastoral*).

El *scriptor* en su *scriptorium*

En la celda o *scriptorium* del monasterio, la figura central y principal de la escena es el *scriptor* (escritor, copista, traductor...) que está sentado en una silla curul, copiando el texto de san Gregorio sobre un facistol o atril grande de madera. La silla curul resulta ser un elemento coherente cronológicamente con san Jerónimo, un hombre del s. IV-V, puesto que en ella se sentaban en Roma los altos magistrados veteranos y los que tenían *imperium*, entre otros dignatarios, tanto de la República como del Imperio. Todo lo demás de la escena es medieval.

Como en el primer grabado de Durero sobre san Jerónimo, datado en 1492 (fig. 24), en Betanzos el santo aparece con el pelo relativamente largo y, excepcionalmente, afeitado. Sigue, en ese sentido, la moda de la época de los Reyes Católicos (Bernis, 1979) y del Carlos V joven, a la altura de 1519 (fig. 32). Es más, en Betanzos tenemos un ejemplo contemporáneo (c. 1525) de un caballero desconocido (fig. 31), vestido a la moda elegante y palaciega de la época, en la capilla del Arcediano (quizá sea un hermano suyo) de la iglesia de Santiago.

Cubre la cabeza con un bonete característico de c. 1500 (Bernis, 1979: lám. XL, fig. 102) y viste amplios ropajes en donde el pintor sabe que tiene que distinguir entre dos o tres tipos de prendas y de colores. Pero, como tiende al apresuramiento, acaso por imposición de la técnica del fresco, crea una confusión, aunque en general mantiene la idea. Y es que funde la túnica con el escapulario, que son prendas diferentes. Por eso, las mangas deberían pertenecer a la túnica cerrada y, por tanto, ser de color blanco o claro, mientras que el escapulario (por donde mete la cabeza) sería oscuro (figs. 20-21).



Fig. 31.- Caballero elegante y palaciego a la moda de la época de Carlos V. Landa sepulcral de la capilla del Arcediano (quizá es su hermano) de la iglesia de Santiago, de Betanzos, c. 1525. Dibujo: Alfredo Erias®.



Fig. 32.- "Carolus Rex Hispanie" [Carlos I], 1519", grabado de Durero. Biblioteca Nacional de España.

En este sentido, hay que saber que la orden hispana de los jerónimos, primero eremitas y después cenobitas, siguiendo la vida del santo, es fundada a partir de la bula *Salvatoris humane generis* del 15-10-1373 que concedió el papa Gregorio XI y que otorgó a estos monjes la Regla de san Agustín y Constituciones propias ("Constituciones de Florencia"), denominándoles "**frailes o ermitaños de San Jerónimo**", permitiéndoles fundar cuatro monasterios (luego serán muchos más) y describiendo su hábito, compuesto de túnica, escapulario y capa:

que sea una **túnica cerrada y ancha, de paño blanco y grueso o vil, con mangas anchas y cerradas**, mas el **escapulario** ["tira o pedazo de tela con una abertura por donde se mete la cabeza, que cuelga sobre el pecho y la espalda y sirve de distintivo a varias órdenes religiosas", *Diccionario de la RAE*] y la **capa fija por la parte anterior sea de paño gris o buriel sin teñir de ningún color** [figs. 20-21].

El león

A la izquierda del *scriptor*, derecha del espectador y esquina inferior, vemos una fi-

gura en primerísimo plano incompleta por pérdida de pintura, pero, aún así, puede afirmarse que se trata de un león y, por tanto, de un atributo identificativo del *scriptor*.

Intenté ver adónde llegaba con una restauración digital a partir de la fotografía de *Rehabita*, al objeto de tener más claridad en todo el conjunto y especialmente en esa zona, pero no fui capaz de ver con precisión los límites y detalles de la cabeza y cara del animal. En cambio, se hicieron más visibles, no sólo las patas traseras sobre las que el león se sienta para ponerse erguido, sino también el rabo entre ellas y las delanteras, que ofrece a san Jerónimo, puesto que en la leyenda, tenía una espina en una de ellas y el santo se la quita. Esta imagen recuerda su posición erguida al lado de san Jerónimo como cardenal, tanto en el grabado de *La leyenda dorada*, editada por William Caxton en 1483 (fig. 28), como en el relieve de la puerta del colegio de San Jerónimo (1490-1500) de la plaza del Obradoiro de Santiago de Compostela (fig. 29).

La leyenda del león es muy hermosa, pero perteneció en origen a san Gerásimo del Jordán (fig. 17), nacido en Capadocia, un ermitaño y monje bizantino del s. V. El caso es que Santiago de la Vorágine (1230-1298) en *La leyenda dorada* hace desaparecer a san Gerásimo y atribuye su peripecia con el león a san Jerónimo, también ermitaño y, además, uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia. El relato empieza así:

Una tarde, a eso del obscurecer, estando san Jerónimo y sus monjes sentados en el exterior escuchando la lectura de las Escrituras Sagradas que uno de ellos hacía en voz alta, de pronto, allí cerca, asomó un león que venía cojeando. Los religiosos, al verlo, echaron a correr. Jerónimo, en cambio, salió al encuentro del animal y... lo recibió amablemente; **el león alzó una de sus patas delanteras y la mostró al santo**; éste llamó a los monjes y les dijo que trajeran agua, que lavaran la pata de la fiera y que la examinaran cuidadosamente, porque, sin duda, el león tenía alguna lesión en ella. Los monjes, en efecto, al lavar la pata del animal descubrieron que éste tenía clavada una espina en la planta de aquella extremidad, se la extrajeron, curáronle la herida, y el león, sintiéndose sano, se quedó a vivir en el monasterio, comportándose en todo momento sin asomo de ferocidad y tan mansamente como los demás animales domésticos. Del hecho de que el león, una vez curado, no se marchara a la selva, infirió Jerónimo que Dios lo había enviado hasta ellos no sólo para que lo curaran, sino para que fuese útil al monasterio...

Un ángel

Al lado del león, y en un plano posterior, hay otra figura muy deteriorada. Se ve muy poco: un ala con mucha probabilidad y, bajo ella, parte de una cabeza humana. Por tanto, lo más lógico es pensar que se trata de un ángel, pero ¿qué tipo de ángel?

Hay que decir que un ángel en una escena con san Jerónimo es algo desconocido o, al menos, poco habitual antes del s. XVI. Sin embargo, en el primer cuarto de ese siglo ya lo vemos y después del Concilio de Trento (1545 y 1563) y, sobre todo, en todo el barroco, será relativamente habitual verlo, de manera que podemos encontrarnos con un ángel trompetero del Apocalipsis, un ángel inspirador del santo erudito o ambas cosas a la vez. Y también puede aparecer solo o en compañía de más ángeles en escenas diversas relacionadas con san Jerónimo, uno de los santos más pintados.

En nuestro caso, podría ser una versión del grabado de Durero, “Melancolía I” (fig. 33) que se data entre 1513 y 1514. Allí vemos la personalización alegórica de la Melancolía en forma de un ángel artista dubitativo y meditabundo (acompañado de un angelote también meditabundo), acaso un autorretrato íntimo del propio Durero. Y este añadido angelical melancólico no sólo no estorbaría el relato de reforma eclesiástica, sino que lo subrayaría.

No mucho más tarde, Sebald Beham (Núremberg, 1500 - Fráncfort, 1550), impresor y grabador alemán, estampó en 1521 un “San Jerónimo con el ángel” (fig. 34) en el escenario de una gruta del desierto. Es un ángel que parece ayudar al santo a soportar sus tentaciones, pero también puede inspirarle en su trabajo erudito. Cualquiera de estos dos tipos iconográficos de ángeles, el de Durero melancólico y el de Beham acompañante, pudieron inspirar a nuestro pintor del mural de Betanzos con el resultado de un ángel melancólico, compañero en las tribulaciones de san Jerónimo e inspirador en su trabajo intelectual.

Mi cuerpo estaba helado, mi carne prácticamente muerta, y, sin embargo, así y todo, sentía en mis miembros arder la llama de la concupiscencia. Yo lloraba constantemente y luchaba, y me sometía durante semanas enteras a rigurosos y extenuantes ayunos; para mí no había ni días ni noches, pues procuraba permanecer constantemente en vela, golpeando mi pecho o flagelándome sin cesar, hasta que el Señor devolvía la tranquilidad a mi cuerpo y a mi alma. Como me parecía que mi propia celda, testigo de mis malos pensamientos, me acusaba, llegué incluso a sentir horror de ella, y, furiosamente indignado contra mí mismo y para acallar los remordimientos de mi conciencia, salía al exterior y comenzaba a vagar por aquellas imponentes soledades, y a caminar a la ventura por los lugares más intrincados, y te aseguro, poniendo a Dios por testigo de que esto que voy a decirte es cierto, que algunas

veces, después de tanto llorar, tenía la impresión de que estaba rodeado de **legiones de ángeles que me hacían compañía**» (carta de san Jerónimo a Eustaquio, Vorágine, *La Leyenda dorada*, 1999: 632).

San Jerónimo

En la pintura mural de Betanzos, el protagonista principal es san Jerónimo en su *scriptorium*, acompañado por el león como atributo habitual y, casi con toda seguridad, por un ángel, acaso melancólico, en línea con el texto de la filacteria de san Gregorio Magno sobre Ezequiel, que transmite una crítica de gran calado, al expresar que ciertos sacerdotes no cumplen con su deber, hecho que conecta con la crisis eclesial que tiene lugar desde mediados del s. XIV hasta desembocar en el turbulento s. XVI.

En el mundo del arte, la iconografía de san Jerónimo parte de dos tipos esenciales, siguiendo su propia experiencia vital: 1) como eremita en una cueva, o 2) como cenobita en la celda o *scriptorium*. Y casi siempre está el león como atributo, al que se terminará añadiendo uno o más ángeles con diversas funciones. Pero se suman otros elementos como la piedra, la calavera, el libro o la cruz, además de que pueda aparecer vestido de cardenal en la cueva o en el *scriptorium*. Y la mezcla de estos y otros elementos junto con nuevas escenografías (catedrales...), deriva en nuevos tipos iconográficos: como eremita penitente con la cruz; como cardenal de pie con el libro (la *Vulgata*) y el león también de pie sobre él; como cardenal en la cueva o en el *scriptorium*; recibiendo la última comunión, etc.

- Puesto que el texto de la filacteria es de san Gregorio, ¿podría ser éste el *scriptor*?

- No, porque la iconografía de san Gregorio lo suele representar como una alta dignidad eclesial, frecuentemente como papa, pero, en cualquier caso, no tiene como atributo el león y, además, sería extraño que se citase a sí mismo.

- Y si lleva un león como atributo, ¿no podría ser el evangelista san Marcos?

- No, por varias razones: 1º) porque no tiene sentido que san Marcos aluda a un texto de san Gregorio contra los malos sacerdotes y con espíritu reformador, teniendo en cuenta que se considera a este evangelista un hombre del siglo I, cuando la organización de la Iglesia debía ser muy débil. Y, además, no podría aludir a los textos de un hombre muy posterior a él, puesto que san Gregorio, papa, monje y ciertamente *scriptor*, vive entre el 540 y el 604, siendo el último de los grandes Padres de la Iglesia. 2º) Por otra parte, el ala que se ve en la pintura y que considero de un ángel, no puede ser del león (el león alado de san Marcos), porque se encuentra en un plano posterior y el león debería mostrar también un ala en su costado izquierdo (que veríamos de frente).

- Muy bien, pero ¿esa incoherencia cronológica no se da también entre san Jerónimo y san Gregorio, puesto que san Jerónimo (c. 340-420) es anterior a san Gregorio (540-604)?

- Sí, es cierto y, por tanto, desde el punto de vista estrictamente cronológico, nuestro *scriptor* no podría ser san Jerónimo, pero, sin embargo, lo es. Lo es por coherencia del relato, puesto que, a través del texto de san Gregorio en la filacteria, se liga un momento antiguo reformador de la Iglesia (s. VI-VII) con otro que viene desde mediados del s. XIV hasta bien entrado el s. XVI. Durante ese largo período de tiempo, la orden jerónima tendrá un gran protagonismo reformador. Y por eso es lógico que la filacteria enlace a estos dos grandes Padres de la Iglesia, Jerónimo y Gregorio: una forma de justificar la labor de los monjes jerónimos en el presente de la pintura a través de los textos gregorianos.

Hay que decir, además, que la Historia del Arte Cristiana está repleta de representaciones en las que lo cronológico de los santos no importa a la hora de representarlos juntos si



Fig. 33.- "Melancolía I" de Durero (obra de 1513-1514), personalización alegórica. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>>



Fig. 34.- San Jerónimo con el ángel, de Sebald Beham, 1521. BNE. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036350>>



Figs. 35-36.- A medida que avanza el s. XVI y en todo el Barroco, el ángel, ya sea trompetero apocalíptico, o inspirador, o ambas cosas, o ya esté sólo o acompañado por otro u otros ángeles, va cobrando protagonismo en las populares escenas de san Jerónimo:

35) Aparición de los ángeles a san Jerónimo (1602-1603), de Francesco Albani, Museo del Prado® <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-de-los-angeles-a-san-jeronimo/d8f24b29-7faf-40e4-8f2b-cb54d56f2640>>.

36) San Jerónimo y el ángel (1622-1625), de Simon Vouet. National Gallery of Art <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Vouet_Saint_Jerome_and_the_Angel_c._1622-1625_NGA_46151.jpg>

el relato lo pide o incluso aunque no haya un relato claro. Podrían ponerse innumerables ejemplos, pero es más que suficiente fijarse en dos tablas de Pedro Berrugete (1445-1503), del Museo del Prado, que formaban conjunto, datadas entre 1495 y 1503, un poco antes de nuestra pintura mural de Betanzos; representan, por este orden, a san Gregorio Magno y a san Jerónimo, una (no debe ser casualidad que los juntara), y a san Ambrosio y a san Agustín, la otra (figs. 40-41): ni siquiera se colocan por orden cronológico: de hecho, tres son contemporáneos y uno, san Gregorio, es aproximadamente un siglo posterior.

Hay cuestiones que ahora no pueden resolverse, como es el hecho de desconocer el programa pictórico de toda la iglesia de Santa María do Azougue en el s. XVI, que completaba y daba pleno sentido a esta única escena superviviente que se nos ha revelado (esperemos que logre desvelarse alguna más). Sin embargo, en un plano más amplio, es perfectamente constatable el protagonismo reformista de la orden de los jerónimos y ello es coherente con el texto de la filacteria y con la iconografía del *scriptor*, san Jerónimo, y sus atributos, el león y el ángel. Y es seguro que este reformismo de los jerónimos era grato en Betanzos a los franciscanos. Porque los franciscanos, y las órdenes mendicantes en general, fueron, un poco antes (San Francisco nació en 1181/1182 y murió el 3 de octubre de 1226), también protagonistas de la reforma de una iglesia decadente. No olvidemos que la inmensa mayor parte de la iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos (que se construyen aproximadamente entre 1370 y 1450), tiene la marca de los franciscanos, por lo que, sin otros datos, podemos fácilmente pensar que esta imagen, este san Jerónimo *scriptor* cenobítico y reformador, llegó a Santa María do Azougue a través de esta vía franciscana.

Hay que añadir que los franciscanos del s. XVI tenían gran poder a todos los niveles, al menos hasta la “visita de reforma y reducción a la Observancia de San Francisco de Betanzos, realizada por el Licenciado Juan Rodríguez, juez delegado del Arzobispo Compostelano Don Gaspar de Zúñiga, en los meses de abril y mayo de 1567”, un “año dramático... en que éste y otros conventos franciscanos, gallegos y foráneos, fueron obligados a cambiar de vida constitucional, abrazando por precepto pontificio y real la Observancia Franciscana”. Ocurría esto cuando el Concilio de Trento (entre 1545 y 1563) había terminado, se había elegido papa al “dominico observante” Pío V y se daba “vía libre” al “proyecto español de reforma que preconizaba la desaparición del conventualismo” (Oro y Portela, 1994).

Aquí empezaba un capítulo nuevo para los franciscanos, pero lo que ahora nos importa es dibujar la imagen de intelectualidad que debía respirarse en su convento betanceiro y puede hacerse a través del ya citado trabajo del Padre José García Oro y de M^a José Portela Silva (1994). En él encontramos en el convento franciscano personajes de renombre como el “Maestro Lope de Limeiro” a principios del s. XV; Fray Francisco de Neda que asciende a Ministro Provincial de la Provincia de Santiago a principios de dicho siglo; de Betanzos salen también Alfonso Pernas (obispo de Marruecos), Fernando Bolaños, Álvaro de Mayal y Juan Carlín, que destacan a mediados del s. XV. Y este nivel de alta cultura aún se respira cuando se inventarían los libros, si bien se distingue en 1567 entre la “librería” del superior o guardián, **Fray Juan de Pilonia, “hombre de cultura y de prestigio con mula propia y criado”** (Oro y Portela, 1994: 87) de la general, más limitada.

Los frailes tienen librería. **Sorprende que el Guardián presente como libros suyos las obras más valiosas** como las **obras completas de San Gregorio Magno, San Agustín, San Juan Crisóstomo, Las Cuatro Partes de Santo Tomás; los mejores comentarios bíblicos como los de Titelman, Hugo de Santo Caro y Nicolás del Lyra;** así como las obras de mayor actualidad de los teólogos europeos y sobre todo españoles, como **Alfonso de**



Fig. 37.- Monje predicador, al que nadie hace caso: uno le echa la lengua, mientras dos hablan dándole la espalda. Y entonces, enojado, les lanza una figa ('que os den...'). Coro tardogótico de San Salvador de Celanova (c. 1495-1525). Dibujo y recreación cromática: Alfredo Erias®.



Fig. 38.- Monje bodeguero y quizá borracho en una misericordia del coro alto tardogótico de la iglesia de San Salvador de Celanova (c. 1495-1525). Dibujo y recreación cromática: Alfredo Erias®.



Fig. 39.- Monje glotón. Talla en una misericordia de la sillería del coro alto tardogótico de la iglesia de San Salvador de Celanova (c. 1495-1525). Dibujo: Alfredo Erias®.

Castro y Domingo de Soto y los predicadores de más fama como **Fray Roberto de Lecce**; mientras carece de las obras de San Buenaventura y Duns Escoto. **Con ello prueba que su nivel cultural está muy por encima de la comunidad.** Ésta tiene una reducida librería de tipo pastoral, en la que destacan las **summas Angélica, Antoniana y Silvestrina**, sin que falten en el cupo algunos libros franciscanos como el **Comentario a las Sentencias de Duns Escoto. A la altura de 1567 en el convento se conservan todavía algunos libros manuscritos de valor, pero ya deteriorados y carentes de sus primeros folios.** Se llevan la palma una **Glosa sobre salmos** y una **Glosa sobre San Mateo**, ambas en pergamino. Si es verdad que San Francisco no es ya una comunidad culta con doctores en su seno, como un siglo antes, ciertamente no ha olvidado los libros y **su superior puede pasar por un aprendiz de humanista que lee a Erasmo, cuando éste está más censurado en España** (Oro y Portela, 1994: 88).

Inspiración de la obra, datación y autoría

La sobriedad del espacio en el que el *scriptor* escribe nos habla de dos temas esenciales:

1º) El espíritu de reforma en busca de la sencillez y pobreza originales implica que se eviten adornos y preciosismos, lo que se extiende a todo el espacio, concebido como una simple celda conventual sin más.

2º) Este espíritu de pobreza, probablemente se encarnaba en un guardián erudito del convento de San Francisco de Betanzos, de donde saldría la inspiración de la obra en clave de reforma. ¿Y qué padres guardianes conocemos del s. XVI? Leza (2010) nos dice que en 1528 tenía ese cargo, fray Juan Moñiz; en 1545, fray Juan de Argiz; en 1553, fray Gabriel Aller; en 1557 y 1567, el ya citado fray Juan de Pilonia que, lejos de ser apartado, fue nombrado “guardián de Ourense (1567-1570), Toro (1577-1580) y posteriormente definidor (1580-1583)” (Leza, 2010: 127)...

-¿Y qué guardián pudo inspirar nuestra pintura mural?

-No es fácil saberlo. **Fray Juan Moñiz**, que en 1528 “se dirige al rey en nombre de los monasterios claustrales de Galicia y Asturias” (Leza, 2010: 125) y que, evidentemente, es

un personaje relevante, resulta un buen candidato y aparentemente le iría bien esa datación a nuestra pintura. Y, desde luego, es difícil descartar a **fray Juan de Pilonia** (1557, 1567), “que lee a Erasmo cuando éste está más censurado en España” (Oro y Portela, 1994: 88), aunque, *a priori*, el tiempo en que se data parece un momento tardío para nuestra pintura. Pero, ¿y si esta pintura, simple, sin adornos y reivindicando la reforma con una cita gregoriana es precisamente la manifestación de ese clima que los franciscanos de Betanzos experimentan en 1567, al tener que desprenderse de sus bienes, valorados (en 1569) en la importante suma de 300.000 maravedís? (Leza, 2010: 126) ¿Sería entonces nuestra pintura un *revival* en busca de la sencillez y pobreza originales que la reforma franciscana propone?

Por todo lo dicho, la datación no es fácil. La referencia a los espacios conventuales vacíos, con perspectiva central muy simple, nos lleva a los grabados sencillos y sin oropeles de los libros editados en Alemania a finales del s. XV y principios del XVI sobre la vida de Cristo y de la Virgen (figs. 14-16). Y, si el autor conoció los grabados de Durero (1471-1528), no se refiere a ellos en lo que tienen de contaminación del gótico tardío flamenco, lleno de objetos innecesarios y anecdóticos.

En cuanto al personaje central, el *scriptor*, san Jerónimo, puede derivar de algún grabado o de alguna pintura de los grandes pintores tardogóticos de los reinos hispanos del s. XV, como Jorge Inglés, por ejemplo (fig. 20), o incluso, el autor pudo inspirarse en los grabados de Durero, pero si estas son las fuentes, tuvo mucho cuidado en eliminar todo lo superfluo y especialmente todo lo que diese idea de ostentosa riqueza: la simple celda, el simple *scriptorium* y el docto san Jerónimo (con sus atributos, el león y el ángel) era suficiente, porque lo importante estaba en el mensaje gregoriano de la filacteria en línea reformadora de la Iglesia, canalizada por la orden de los jerónimos y por el franciscano Cisneros hasta nuestros franciscanos de Betanzos.

Sucede que alrededor de 1500 se instala en el ábside de la iglesia de Santa María do Azogue un rico y muy ostentoso retablo, con todas las características propias del tardogótico flamenco. Y es la oposición de concepto (riqueza/pobreza) entre este retablo y la pintura mural lo que nos dice que ambas obras tienen que originarse en momentos distintos.

Quizá la clave nos la dé el casi destruido ángel, porque si se inspira en el grabado “Melancolía I” (1513-1514) de Durero, o en el “San Jerónimo con el ángel” de Sebald Beham (1521), entonces la obra (y quizá toda la demás pintura mural perdida de la iglesia) podría tener una fecha posible de inicio entre 1515 y 1525.

En cuanto al estilo formal, nuestra pintura es esencialmente tardogótica, se realizase a principios, en el primer cuarto o a mediados del s. XVI. Lo es por varias razones: 1) la temática es religiosa (aunque este aspecto sea transversal a los estilos); 2) la figura es relativamente esbelta; 3) la composición tiende a la simetría; 4) importancia de la luz a través de la ventana central (luz real y divina); y 5) la filacteria es típicamente tardogótica, por más que siga presente en el Renacimiento como en el retablo del Arcediano. Y es cierto que se aparta del tardogótico en la ausencia de ostentación, pero eso es debido al clima de reforma interior de la Iglesia que preside la obra. Y, en cuanto a la perspectiva, ciertamente es propia del Renacimiento, reaparecida a principios del s. XV, pero se utiliza no sólo por los primeros pintores renacentistas, sino también por los últimos góticos.

En lo que se refiere a la autoría, no se puede decir demasiado, porque no se tienen datos a día de hoy, pero en la restauración digital que hice me di cuenta de que hay una gran diferencia entre la exquisita filacteria, realizada con gran pericia y calidad estética, a la altura de la que Pedro Berruguete el Viejo hace en su “Rey Salomón” (fig. 13), y la



Figs. 40-41.- San Gregorio Magno (540-604) y san Jerónimo (c. 340-420), por una parte, y san Ambrosio (c. 340-397) y san Agustín (354-430), por la otra, dos óleos sobre tabla (que hacen conjunto), de Pedro Berruguete el Viejo (1445-1503), datados entre 1495 y 1500. Museo del Prado.

< <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-ambrosio-y-san-agustin/cc614489-75ba-4372-9ebb-31f3578ed0c8> >

torpe imprecisión del muro de sillería del fondo de la celda y de la perspectiva del suelo. Luego san Jerónimo presenta equivocaciones en el color de sus ropas, aunque podría pasar con cierta dignidad en el dibujo. Parece que hay alguna equivocación también en el color de alguna baldosa bajo la silla curul y, desde luego, el león y el hipotético ángel, a pesar de la falta de pintura en partes importantes, también parece que se resuelven con torpeza.

Mi conclusión es que puede haber dos manos: un maestro de gran talento que hizo la filacteria, y un oficial, propenso a la precipitación, que hizo todo lo demás (o viceversa).

Crisis de la Iglesia

Ya vimos como el breve texto de la filacteria actualizaba en nuestra pintura una crisis del clero del s. VI-VII que conecta con otra de los siglos XIV-XVI. En el aspecto iconográfico, las miniaturas de los manuscritos bajomedievales y las sillerías de coro (figs. 37-39), que aparecen en los reinos hispánicos en 1380, manifiestan muy bien la gran crisis eclesiástica que venía de mediados del s. XIV, pero también transmitirán a partir de 1517 el ahondamiento en la crisis a partir de la Reforma luterana (Mateo, 1979, Erias, 2020, 2021). Fray Justo Pérez de Urbel (1973) la sintetiza así:

A principios del siglo XIII, el monaquismo habrá alcanzado su grado más alto de esplendor, lo mismo en lo que se refiere a la observancia que en lo tocante a la influencia social. Después, las fundaciones disminuyen, las donaciones se hacen más raras y las grandes figuras escasean... En definitiva, la vida de los grandes monasterios españoles en los últimos siglos medios no fue ni de relajación escandalosa ni de grandes entusiasmos. Cuanto más, encontramos cumplimiento sin fervor. Los monjes son hombres que se han asegurado una renta y se figuran merecerla salmodiando sin cesar... Faltan los ejemplos de virtud, los santos, los reformadores; sobran las escenas de corrupción y de indisciplina; la miseria del espíritu con la pobreza material, el monasterio que ha tenido que vender sus cálices para pagar sus deudas.

Es, en todo caso, una época turbulenta que tiene su punto de inicio en una crisis climática, seguida por el hambre y la peste. El «Óptimo climático...» (s. X-XIII) que supuso un período de calentamiento entre 1º-1,5º más de media con respecto a la actual, de bonanza

en la agricultura y de aumento demográfico, es seguido por la «Pequeña Edad de Hielo», que abarca de principios del s. XIV a mediados del XIX, y que supone un enfriamiento, malas o inexistentes cosechas y bajón demográfico. Es un fenómeno cíclico que ocurre cada 1.500 años aproximadamente (Crowley, 2000: 270-277). Es el tiempo del hambre (en Galicia se menciona ya en 1333 en el *Chronicon Conimbricense*) y de la peste negra que alcanzó su punto máximo en toda Europa entre 1347 y 1353.

A la Muerte (que se personaliza en el arte de manera muy descarnada) se enfrenta la sociedad medieval con distintas estrategias. De pronto, se ven los **Flagelantes** recorriendo los caminos en penitencia, con símbolos religiosos, aunque fueron prohibidos por la Iglesia. Se incrementa el **antijudaísmo**. Se quemaron en la hoguera muchas mujeres acusadas de **brujería**. La literatura y las demás artes dieron fe de las famosas «**Danzas de la muerte**» o «**Danzas macabras**» que se expanden por Europa desde la segunda mitad del s. XIV (Saugnieux, 1972). Y, a finales de ese siglo, tiene enorme fama un canto fúnebre terrorífico, llamado «**Dies Irae**», que ya databa del s. XII (atribuido al franciscano Tomás de Celano, 1200-1260), pero que es ahora, con las grandes mortandades, cuando se populariza. Finalmente, muchos de los que se salvan creen que ello se debe a no privarse de las alegrías de la vida (beber, comer, fomicar...) y es en ese contexto cuando aparece *El Decamerón* (1351) de Boccaccio, etc.

Otros, en cambio, se retiran de la vida mundana y en esa línea se enmarca la **Imitación de Cristo**, de Thomas de Kempis. Precisamente, la gran expansión que experimentan los órdenes mendicantes a partir del s. XIV, con sus votos de pobreza, castidad y obediencia, tiene en parte su explicación en este contexto de crisis generalizada.

Se predicaba que era preciso estar confesado para salvarse y, además, si se moría sin hacer la penitencia correspondiente por un pecado dado, se iría directamente al Purgatorio. Por otra parte, la temida «**mors improvisa**» (la que llega sin avisar), fácilmente conducía al increíblemente bien descrito Infierno (Ariès, 1983, Suárez Ferrín, 2003).

Una imagen típica de este tiempo fue la **Rueda de la Fortuna** que, actualizando un emblema clásico, mostraba bien a las claras el caprichoso e imprevisible porvenir que aguardaba a cualquiera (Sastre, 2008). Por eso, a la Muerte (como personaje, como imagen del difunto, como danza de esqueletos, etc.) se la representa sin contemplaciones y por eso también se popularizan en el s. XV los tratados del bien morir: los más famosos fueron el *Tractatus de Arte Bene Moriendi* de Jacobo de Jüterborgk y la *Predica dell'Arte del Bene Morire* de Girolamo Savonarola (Saugnieux, 1972, Suárez Ferrín, 2003). No debe extrañar por lo tanto que se escenifique en las iglesias, de manera protagónica, el momento clave que toda persona ha de pasar: el Juicio Universal al final de los tiempos, en la segunda y definitiva venida de Jesucristo, que es quien preside, como Redentor y Juez.

La crisis eclesiástica llegará a un punto álgido en el llamado Cisma de Oriente y Occidente que supuso una división grave en la iglesia católica entre 1378 y 1417, cuando dos y hasta tres obispos se disputaron el papado, llegando a excomulgarse mutuamente Urbano y Clemente, creando la división en toda la estructura, con dos capitales, Roma y Aviñón.

La corrupción del clero había llegado, al final del siglo XIV y durante el XV, a un grado difícilmente superable. La **simonía o venta de cargos dentro de la iglesia** era patrimonio de la época y había alcanzado a lo más alto del estamento eclesiástico, incluido el papado. La **corrupción del clero secular** hace que cada vez se vaya dando más importancia a las **Órdenes monásticas** como auténticas y verdaderas representaciones del ideal cristiano,

aunque tampoco éstas dejaban de estar necesitadas de reforma. En ellas es donde se iniciará la ingente acción reformadora del cardenal **Cisneros** y la de **Lutero**, aunque esta última de muy distinto matiz y consecuencias (Mateo, 1979: 30-31).

En ese contexto, aparece en los reinos hispánicos la orden de los Jerónimos (*Ordo Sancti Hieronymi*), esencialmente contemplativa, reivindicando, una vez más, la vuelta a los orígenes, tomando como modelo a uno de los grandes Padres de la Iglesia, san Jerónimo.

San Jerónimo nació en la ciudad, hoy no localizada, de Estridón, en la provincia romana de Dalmacia, c. 345/347, y falleció en Belén en el 419/420. Alrededor del 360 viajó a Roma en donde cursó estudios de Gramática, Retórica y Filosofía, además de estudiar los clásicos. Allí se bautizó y, después de su paso por Tréveris, decidió dedicarse a la vida ascética, pasando a Aquileya y a Oriente. Se retiró al desierto de Calcis, al sureste de Antioquía, a hacer vida eremítica durante cuatro años, en donde pasó grandes sufrimientos y fue objeto de tentaciones varias que forman parte de su mito. En ese contexto, se hizo amigo de un monje que había sido judío y de él aprendió el hebreo.

En las disputas doctrinales de la iglesia de Antioquía se puso a las órdenes del papa Dámaso I y, finalmente, recibirá de él la ordenación sacerdotal, una vez que abandonó el desierto. No deseaba ser ordenado y, de hecho, nunca celebró la Misa, pero accedió a condición de no estar obligado a servir en ninguna iglesia. Y es, a partir de ahí, donde se recluye en la vida monástica, trasladándose luego a Constantinopla para estudiar las Sagradas Escrituras, bajo la dirección de Gregorio Nacianceno. En 382 regresó a Roma para tomar parte en un concilio y, a su término, será secretario del papa Dámaso I, quien le encargó revisar a fondo las traducciones latinas de los evangelios, atendiendo a la versión griega de los mismos. Como consecuencia, escribió la *Biblia Vulgata* (de *vulgata editio* o edición divulgada en latín popular, frente al clásico ciceroniano) que le había encargado el papa Dámaso I (366-384) dos años antes de su muerte, en 382, constituyéndose en el libro más influyente de Europa occidental durante más de mil años.

En ese tiempo animó a muchas damas romanas a tomar el camino ascético, pero la muerte del papa le dejó en mala situación en Roma y es entonces cuando, atacado por envidiosos y maledicentes, deja textos críticos contra las mujeres “que se pintan las mejillas con púrpura y los párpados con antimonio...” o **contra el clero corrupto**:

Todas sus ansiedades se hallan concentradas en sus ropas... Se les tomaría por novios y no por clérigos; no piensan en otra cosa más que en los nombres de las damas ricas, en el lujo de sus casas y en lo que hacen dentro de ellas (*Vidas de los Santos*, de Butler, ed. española).

Se marchó de Roma y, después de avatares varios, terminó viviendo en una amplia caverna cerca de la basílica de la Natividad en Belén, ganándose a pulso el ser considerado el principal exégeta antiguo de los textos bíblicos.

Fue autor además de un amplio Epistolario y de las vidas de tres santos: san Pablo Ermitaño, san Malco el monje cautivo, y san Hilario. Y a él se debe la primera historia de la literatura cristiana, *De Viris Illustribus*, con noticias biográficas y literarias sobre 135 autores cristianos. Escribe una obra histórica, el *Chronicon* o *Temporum liber*, y varias apologéticas. Así pues, con este santo erudito como referencia, entre eremita y cenobita, y con la crisis de fondo de la Iglesia, unos monjes dispersos, eremitas, deciden juntarse y con el protagonismo de Fernando Yáñez de Figueroa y Pedro Fernández Pecha, fundan

la Orden Jerónima (bula *Salvatoris humane generis* del 15-10-1373 del papa Gregorio XI), pasando a vivir una vida cenobítica, siguiendo el modelo evolutivo del santo. Y es este momento “el punto simbólico de arranque de la reforma española” (Andrés, 1983), o “prerreforma española”, según Sáinz Rodríguez (1979). Y, al tiempo que van surgiendo monasterios jerónimos también surgirán monasterios de jerónimas. Pero jurídicamente cada monasterio dependía de un obispo y, por tanto, se puede decir que la orden se unirá y funcionará como tal, con un cabeza visible, a partir de la bula concedida por Benedicto XIII, *Licet exigente*, del 18 de octubre de 1414. El primer capítulo de esta nueva etapa tiene lugar entre el 26 de julio y finales de septiembre de 1415 y en él se eligió como general o prior de toda la orden al prior del monasterio de Lupiana, fray Diego de Alcorcón. Y hay que añadir que a este capítulo fueron convocados 23 monasterios, lo que da la medida de la pujanza de la orden. Y cuando se cumple el centenario de la orden en 1473, quedan 26 monasterios en pie, entre los fundados y los desaparecidos (Mateo y otros, 1999: 23).

Desde el s. VII en que diversas invasiones arrasaron los monasterios fundados por san Jerónimo y santa Paula, habrá que esperar hasta 1373 a que la semilla de san Jerónimo rebrote en los reinos hispánicos en plena crisis climática, sanitaria, social y religiosa. Las nuevas comunidades, queriendo volver a la pureza de los orígenes, se atenderán a los votos de castidad, pobreza y obediencia y si nos referimos al último de los monasterios jerónimos que aún sobrevive con apenas media docena de monjes muy mayores, el de El Parral (Segovia), distribuyen el día de la siguiente manera: MAITINES, a media noche; LAUDES, al alba; TERCIA, a primera hora de la mañana; SEXTA, al final de la mañana; NONA, a primera hora de la tarde; VÍSPERAS, al caer la tarde; y COMPLETAS, al final del día. Trabajan tres horas por la mañana, según las necesidades del monasterio y las capacidades de cada monje y tienen recreos de una hora tres veces por semana, un paseo mensual de cuatro horas fuera del monasterio, y una excursión anual de un día completo. La solemne, silenciosa y sobria Eucaristía del medio día es el momento culminante de la vida del monje jerónimo dedicado fundamentalmente a la alabanza de Dios. Y el canto en comunidad a Nuestra Señora, antes del descanso nocturno, es el punto final de su día a día.

Exclusivamente hispánica y muy ligada a la monarquía, esta orden tuvo una enorme importancia en la renovación de la Iglesia desde su fundación en el s. XIV. Con los jerónimos pasó Carlos V sus últimos días en el monasterio de Yuste y a ellos encomendó Felipe II la custodia de su gran obra, el monasterio de El Escorial. Hoy, en otra crisis más de la Iglesia, también profunda, los jerónimos y otras órdenes, desaparecen sin remedio para que, quizá, otro grupo de personas intenten revivir de nuevo la pureza espiritual del mitificado mundo antiguo y perdido del cristianismo, hasta la siguiente crisis.

La necesidad de reformar la Iglesia tuvo en tiempos de los Reyes Católicos, entre el s. XV y el XVI, un protagonista destacado en el franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), hombre de total confianza de los reyes, que fue confesor de Isabel la Católica desde 1492, cardenal, arzobispo de Toledo (1495), Primado de España y Canciller Mayor de Castilla, siendo regente de este reino en dos etapas (1506, 1516-1517), primado de España y tercer inquisidor general de Castilla. No hizo ningún cambio teológico, pero sí reorganizó el clero, tanto regular (monjes) como secular (sacerdotes), ligando estrechamente la Iglesia a los intereses del estado y de la monarquía.

Como provincial (nombrado en 1494), empezó por reformar la orden franciscana. En

lo referente a la liturgia, rescató el rito mozárabe. Convocó un sínodo en Alcalá de Henares en 1497 y otro en Talavera de la Reina en 1499 con objeto de reformar el clero regular y secular de la diócesis de Toledo. Ese mismo año se dirigió con fray Hernando de Talavera a Granada para evangelizar esas tierras, antes musulmanas, y en 1500 envió misioneros al Nuevo Mundo, franciscanos, sobre todo, pero también jerónimos, no sólo para evangelizar, sino también para evitar los abusos del poder.

Como obispo de Toledo refundó la Universidad de Alcalá (1508), de la que saldría la burocracia y la élite dirigente, tanto del estado como de la Iglesia. Y su obra reformista también abarcó la traducción al castellano de diversas obras teológicas, además de la Biblia. Y en su reforma también se enmarca la redacción de la monumental Biblia Políglota Complutense, escrita en hebreo, latín y griego por los mayores especialistas del momento.

Al V Concilio de Letrán (1512-1517) envió todo un programa de reformas, que suponían la descentralización de la Curia, la desaparición de la simonía en la elección papal, cada cinco años habría de reunirse el concilio general, se examinarían los candidatos a beneficios eclesiásticos, etc.

Muere en Roa el 8 de noviembre de 1517, curiosamente a penas unos días después de que Martín Lutero (1483-1546), un profesor de Teología de la Universidad de Wittenberg, clavase, según la tradición, en la puerta de la iglesia del Palacio de Wittenberg, un cartel con sus famosas 95 tesis, cuestionando la venta de indulgencias por parte de la Iglesia y la efectividad de éstas (*Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum*). Así empezó la Reforma Protestante que escindió el cristianismo de Occidente, llevó a guerras interminables y, en definitiva, cambió el mundo.

La iglesia se opondrá con la llamada Reforma Católica o Contrarreforma, empezando por convocar el Concilio Ecuménico de Trento, que se extenderá de 1545 a 1563. Después aún continuará la Contrarreforma hasta el final de la guerra de religión llamada de los Treinta Años, en 1648, con la paz de Westfalia. El objetivo de frenar el avance protestante obviamente no se consiguió, a pesar de la carnicería (la población del Sacro Imperio se reduciría en un 30 %).

CONCLUSIONES

1.- El arcosolio copia otros de la iglesia de San Francisco entre el s. XIV y el XV, escena de la Anunciación incluida, aunque las ménsulas laterales no las vemos en San Francisco y sí en otros lugares similares de esta misma iglesia de Santa María.

2.- La lauda sepulcral, muy destruida y reutilizada, conserva el texto: ALVARO : MOURO : DE : SANTIAGO[O], cuya datación puede fijarse de manera laxa a principios del s. XV. Y este hombre podría ser el padre del regidor de Betanzos, Jácome Mouro Reimóndez, que vemos en un sepulcro del s. XV en la iglesia de San Francisco.

Y 3.- La pintura mural encima del arcosolio representa a san Jerónimo, con el león y un ángel como atributos, en una celda o *scriptorium* conventual. La sencillez del espacio está en consonancia con el espíritu reformador que probablemente fue inspirado por un guardián del vecino convento de San Francisco. Ese espíritu, en tiempos del franciscano Cisneros (que fallece en 1517 cuando Lutero inicia la cismática Reforma protestante) une en diversas empresas evangelizadoras y reformadoras a franciscanos y jerónimos, por lo que la presencia de san Jerónimo es coherente, como lo es la filacteria que repite un texto de san Gregorio Magno que ya en el s. VI-VII se quejaba de la mala calidad de los sacerdotes. Y esa cita es la que da sentido a la escena en clave reformadora de su tiempo, el primer

cuarto o la primera mitad del s. XVI. Por otra parte, su estilo es básicamente tardogótico, acaso en clave de *revival*, buscando la sencillez de los grabados alemanes de los libros de finales del s. XV y principios del XVI dedicados a la vida de Cristo y de la Virgen.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS MARTÍN, Melquiades (1983): “Primer encuentro de la reforma y mística española con la reforma luterana”. *Revista de espiritualidad*, Madrid, 42.
- ARIÈS, Philippe (1983): *El Hombre ante la Muerte*. Ed. Taurus, Madrid.
- BERNIS, Carmen (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, II, los hombres*. Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid.
- CROWLEY, Thomas J. (2000): “Causes of Climate Change Over the Past 1000 Years”. *Science*; 289 (14 July 2000), pp. 270–277.
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo (1991): “Xente da Baixa Idade Media (III): “Sancha Rodríguez, muller de Andrade e Nuño Freire, Mestre de Christus”. *Anuario Brigantino*, nº 14.
- (1992): “Xente da Baixa Idade Media (IV): Un Santiago Pelegrín, notarios, xurados e outros máis de Betanzos”. *Anuario Brigantino*, nº 15.
- (1994): “As laudas sepulcrais de San Francisco da Coruña (I)”. *Anuario Brigantino*, nº 17.
- (1996): “Sorpresa no Pasatempo de Betanzos: Aparece unha lauda sepulcral do s. XV”. *Anuario Brigantino*, nº 19.
- (1998): “As laudas sepulcrais de San Francisco da Coruña (II)”. *Anuario Brigantino*, nº 21.
- (2014): *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azougue y Santiago*. Briga Edicións y Xunta de Galicia, Betanzos.
- (2020, 2021): “Iconografía del coro tardogótico de la iglesia monasterial de San Salvador de Celanova (I, II)”. *Rudesindus*.
- GARCÍA ORO, José y PORTELA SILVA, M^a José (1994) “San Francisco de Betanzos ante la Reforma”. *Anuario Brigantino*, nº 17.
- GREGORIO MAGNO, Homilía XVII, *Habita ad episcopos in fontes Lateranensium. Patrologiae Latinae, Tomus LXXVI*.
- (2009): *Obras de San Gregorio Magno...*, traducción de Paulino Gallardo, BAC, Madrid.
- LEZA TELLO, Prudencio (2010): “Apuntes para la Historia del Convento y Comunidad de San Francisco de Betanzos”. *Anuario Brigantino*, nº 33.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1997): *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*. CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y PRADOS GARCÍA, José María (1999): *El arte de la orden Jerónima: Historia y mecenazgo*. Iberdrola, Madrid.
- PÉREZ DE URBEL, Fray Justo (1973): “El monaquismo al aparecer los jerónimos españoles”. En: *Studia Hieronymiana*, t. I., Madrid.
- SAUGNIEUX, Joël (1972): *Les Danses Macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. Ed. Les Belles Lettres, Paris.
- SUÁREZ-FERRÍN, Alicia P. (2003): «Ab Aquilone Mors: Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)». *Anuario Brigantino*, nº 26.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1979): *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia*. Madrid, Real Academia Española.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco (1951/2006): «Contribución a la historia de Betanzos: el retablo mayor de Santa María del Azogue». En: *Anuario Brigantino* y en *Vales Villamarín, obra completa*.

AGRADECIMIENTOS

A don Santiago Pérez González, cura párroco de las iglesias betanceiras de Santiago y Santa María do Azougue, por invitarme a realizar este estudio. Sin su iniciativa no tendríamos estos hallazgos. A *Rehabita* y a su restauradora, Carlota López Brea, por sus magníficas fotografías. Y a la profesora Marta Cendón, por un comentario luminoso.