

JORGE JUAN EIROA GARCÍA

EL RETABLO DE  
LA RESURRECCIÓN  
DE SANTA MARÍA DE LA ATALAYA  
(LAXE, A CORUÑA)





**EL RETABLO DE LA RESURRECCIÓN  
DE SANTA MARÍA DE LA ATALAYA  
(Laxe, A Coruña)**



*Jorge Juan Eiroa García*

**EL RETABLO DE LA RESURRECCIÓN  
DE SANTA MARÍA DE LA ATALAYA  
(Laxe, A Coruña)**

© *Jorge Juan Eiroa García*, 2013  
(*Universidad de Murcia*)

ISBN: 978-84-941363-1-3

Depósito Legal: MU 743-2013

Edición a cargo de: *Compobell, S.L. Murcia*

*Para Lila y Pablo*



# Índice

Prólogo.....	11
Justificación del trabajo.....	15
1. Algo de Historia.....	19
Prehistoria.....	19
Antigüedad.....	25
Período Tardoantiguo.....	32
Edad Media.....	32
2. La iglesia de Santa María de la Atalaya.....	47
3. El retablo de la Resurrección.....	61
3.1. Descripción del retablo.....	72
Bloque 1: La resurrección de Cristo.....	72
Bloque 2: Jesús desciende al Limbo y libera a los justos.....	86
Bloque 3: Cristo resucitado, seguido por Adán, Eva y los justos, se presenta a su madre, la Virgen María.....	100
Bloque 4: Aparición del ángel a las Santas Mujeres en el sepulcro vacío.....	113
Bloque 5: Aparición de Cristo a María Magdalena.....	131
3.2. Cronología del retablo.....	146
Bibliografía.....	155



# Prólogo

a decisión de Fernando I de dividir sus estados entre sus hijos, propició que Galicia se erigiese en un reino independiente, pero de vida efímera, pues en 1073 el rey García fue apresado por sus hermanos y sus dominios reincorporados a León. El desplazamiento hacia el sur del eje político y económico del estado castellano-leonés como consecuencia del avance de la reconquista, que culminaría en la incorporación del valle de Guadalquivir por Fernando III el Santo (1217-1252) supuso la marginación de Galicia, cuya manifestación más patente fue la pérdida de su voto en Cortes en 1348 –desde esta fecha hasta 1623 los procuradores de Zamora ostentarían también la representación del reino de Galicia–. En el siglo XV, ante las continuas arbitrariedades y exacciones de los estamentos privilegiados –la nobleza y el clero controlaban como propietarios o señores jurisdiccionales, la casi totalidad del país–, los campesinos y los habitantes de las villas y ciudades del litoral se rebelaron contra ellos: en 1418 los burgueses de Santiago trataron de liberarse del señorío arzobispal; en 1431 tuvo lugar la sublevación de los vasallos de la casa de Andrade, acaudillados por Roi Xordo, contra su señor –primera guerra hermandina–; y entre 1467 y 1469 toda Galicia se vio agitada por la segunda guerra hermandina. La Hermandad de burgueses y labradores gallegos, constituida en 1465, levantó dos años más tarde un ejército de más de 50.000 hombres que obligó a los magnates a huir, derribando muchas de sus mansiones y fortalezas. Pero las divisiones surgidas entre los hermandinos y el apoyo prestado por la nobleza castellana y la Corona a los aristócratas gallegos condujeron al fracaso del movimiento popular. La represión fue durísima: los vasallos tuvieron que reconstruir los muros derribados y soportar mayores cargas y prestaciones que antes del levantamiento.

Durante la guerra de sucesión entre Isabel la Católica y Juana la Beltraneja, una buena parte de la nobleza gallega tomó el partido de ésta y, por tanto, su derrota significó la pérdida de su fuerza política, aunque no la de su poder socio-económico.

En este contexto histórico, el territorio de la Costa de la Muerte situado en torno a Laxe, adquiere importancia en los inicios del siglo XII, con la figura de Pedro Froilaz (1076-1123) conde de Traba y tutor de Alfonso Raimundez, y su hijo Fernando Pérez de Traba, que también ejerció de tutor del futuro Fernando II. Ambos ejercerían una gran influencia en la corte durante los

reinados de Alfonso VII el Emperador y su hijo Fernando II. Más adelante, en el convulso siglo XV destacó la casa de los Moscoso, que desde 1425, era propietaria de la villa y puerto de Laxe. Esta familia, a lo largo del periodo bajomedieval entroncó con los principales linajes gallegos: Trastámara -que ya había englobado a los Traba-, Castro, Altamira, Osorio, etc. Una de sus integrantes, doña Urraca de Moscoso, va a estar especialmente vinculada a la villa de Laxe y a la ampliación de su iglesia.

Dentro del núcleo urbano, en un alto sobre el puerto, encontramos la Iglesia de Santa María de la Atalaya, asentada sobre un amplio atrio formado por altos muros de piedra. La iglesia y su atrio funcionaron como atalaya de vigilancia y defensa contra la entrada al puerto de cualquier barco o flota sospechosa.

La primera iglesia, de pequeñas proporciones, pudo ser levantada hacia los inicios del siglo XIII, siendo ampliada durante el siglo XV por doña Urraca de Moscoso, por expreso deseo de su madre doña Juana de Castro Lara y Guzmán. A la primitiva capilla mayor, se añadió una nave y, posteriormente, una torre campanario. Con la orientación tradicional de los templos románicos, cabecera hacia el este y pórtico hacia el oeste, y de estilo gótico marinero en su mayor parte, la iglesia presenta un cuerpo compuesto por sencillos muros y una interesante decoración externa.

En la fachada principal encontramos la puerta de entrada, ojival con arquivoltas o molduras dóricas. En el muro sur, entre dos contrafuertes, se abre una puerta rematada en arco apuntado sobre la que descansa una imagen gótica de la Virgen, de finales del siglo XV. En el mismo muro, un poco más adelante, se levanta la escalera de piedra de acceso a la torre campanario (principios del siglo XVI) con tres relieves góticos en su balaustre: el relieve inferior nos presenta a la Virgen, Santa Ana y el Niño; el central, nos muestra a un fraile franciscano; y, el superior, a un ángel. En el muro norte, entre los dos contrafuertes de la nave, se abre una tercera puerta dintelada por un relieve de la resurrección (inicios del siglo XVI).

El interior, está compuesto por la nave y el presbiterio o capilla mayor. El techo de la capilla se cubrió con una sencilla bóveda de crucería. El arco apuntado que da acceso al presbiterio se asienta en semicolumnas pareadas de capitel común, sobre las que podemos observar dos escudos heráldicos: el de los Castro -seis roeles- y el de los Lara -dos pequeñas calderas-; pertenecientes ambos al linaje de doña Juana de Castro y Lara. Tras el Altar Mayor, en el muro testero, podemos observar una imagen de la Virgen de la Atalaya y el retablo de piedra que contiene cinco escenas relacionadas con la Resurrección de Cristo, objeto de este estudio.

A lo largo del templo, en el suelo, hay diferentes tumbas, y el altar mayor, con el símbolo de una corona, se ubican las tumbas de las familias nobles. En la nave principal, también se puede ver una imagen gótica en piedra de Santa Inés –donación de doña Inés de Moscoso, hermana mayor de doña Urraca– de finales de siglo XV. Por último, hace algunos años, se descubrió en uno de los muros de la nave, una pintura que representa a Santo Domingo de Guzmán.

El retablo barroco que existía en el altar mayor fue destruido por un rayo en 1955, dejando a la vista un singular retablo en piedra –de 4,5 metros de largo por 1,7 de ancho– que había permanecido oculto durante tres siglos, y que es sin duda alguna la “joya” de la iglesia.

Desde el siglo XIII los retablos fueron los elementos más relevantes en la decoración interior de las iglesias y capillas. La aparición de las órdenes mendicantes, que propugnaban una religiosidad más emotiva y cercana a los fieles, a la vez que se preocupaban por la enseñanza y la doctrina, hizo que los retablos resultaran idóneos para la narración de los ciclos de la Vida de Cristo, de la Virgen o el santo a quien el altar se dedicaba. Por otra parte, la Iglesia era consciente que se podía llegar antes y mejor al público a través de la imagen, pues ésta ayuda a recordar por asociación, a comprender casi sin esfuerzo. Por ello a lo largo de la historia utilizó este sistema en las portadas de las iglesias, las vidrieras, los murales y los retablos.

A través de la iconografía, la Iglesia pretende lograr los mismos efectos que con las predicaciones: transmitir el mensaje evangélico, las vidas y milagros de la Virgen y los santos, pero a través de imágenes. Los fundamentos pedagógicos del método oratorio religioso se encuentran ya recogidos en una frase de San Agustín: *“ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat”* –*“que la verdad se manifieste, que la verdad calme, que la verdad conmueva”*–, estos mismos principios metodológicos se pueden aplicar al mundo de la imagen. San Gregorio Magno, refiriéndose a la pintura, pero aplicable a cualquier sistema de la imagen, escribía: *“la pintura les sirve a los analfabetos como les sirve la escritura a los que saben leer”*.

El carácter didáctico del Retablo de la Resurrección de la iglesia parroquial de Laxe, parece claro, incluso en su distribución a modo de viñetas. Por el tema, corresponde a un sermón de tipo periódico o cíclico, es decir se repite anualmente en el tiempo de Pascua; pero además, como está relacionado con un tema esencial del cristianismo, la Redención, es muy recurrente en diversas épocas del año litúrgico. El retablo sigue un orden cronológico: la resurrección de Cristo; descenso al Limbo, que hay que interpretar como la liberación de los justos del Antiguo Testamento, que esperaban la llegada

del Mesías para, tras ser redimidos por el sacrificio de la muerte de Jesús en la Cruz, poder pasar a gozar de la vida eterna en la gloria. Quizás esta escena debiera figurar en primer término; la aparición de Cristo a la Virgen es la escena central, como corresponde a una iglesia que está dedicada a la Virgen, por otra parte es un motivo aportado por la devoción popular –no se dice nada de esta aparición en los Evangelios– que entiende que Cristo una vez resucitado se aparecería, en primer lugar, a su madre; la cuarta escena presenta la aparición del ángel a las santas mujeres –“*las Tres Marías*”– para anunciarles la buena nueva; y, por último, la aparición de Cristo a María Magdalena –“*noli me tangere*”– un tema clásico en el arte religioso.

El libro del Profesor Jorge Juan Eiroa García, es mucho más que el estudio del Retablo de la Resurrección de la iglesia de Santa María de la Atalaya. Se inicia con una excelente síntesis de la historia de Laxe, señalando sus principales hitos, sus recursos, sus relaciones sociales y su desarrollo económico, hasta la Edad Media, época en la que se elaboró el retablo. Así mismo trata de los linajes gallegos que gobernaron este territorio, entre los que destacan los Traba, Altamira, Trastámara, Castro, Moscoso, etc. En segundo lugar, lleva a cabo un estudio de la iglesia parroquial, desde su primitiva construcción a principios del siglo XIII a sus sucesivas ampliaciones, en especial a las que tienen lugar en el siglo XV, ordenadas por doña Urraca de Moscoso. Finalmente, el cuerpo principal de la investigación, lo constituye un pormenorizado análisis del retablo pétreo que preside el altar mayor de la iglesia.

Pero Jorge J. Eiroa, en su obra va mucho más allá del análisis del retablo, pues este le sirve de pretexto para elaborar un documentadísimo estudio de iconografía. A lo largo de la Edad Media a los distintos personajes –Jesucristo, la Virgen, los santos– se les va a dotar de una serie de elementos –hábito, objetos, ademanes, animales...– que los hacen reconocibles a los fieles, que se dirigen a cada uno sin titubeos o equívocos. Es decir, poseen un código de identificación, definido por la devoción y el arte a lo largo del tiempo y que ha permanecido sustancialmente inmutable, constituyendo un lenguaje común para toda Europa.

Finalmente, quiero hacer constar que el autor ha conseguido algo muy difícil, combinar el amor a su tierra con el rigor científico. Por todo ello, este es un libro de consulta obligada no sólo para los estudiosos de la iconografía y la historia del arte gallego, sino también para la historia del reino de Galicia.

Ángel Luis Molina Molina  
*Catedrático de Historia Medieval*  
*Universidad de Murcia*

## Justificación del trabajo



El retablo de la Resurrección de la iglesia parroquial de Santa María de la Atalaya es una de las manifestaciones artísticas medievales más notables de la Costa da Morte y la más destacada del arte religioso de la Villa de Laxe (A Coruña), en el contexto de un templo que, pese a las inevitables transformaciones a través de los siglos, aún conserva la esencia original del gótico marinero del que surgió, en el siglo XV.

La iglesia encierra una buena parte de la historia local, apenas desvelada. Entre sus muros aún perviven secretos históricos de los que apenas tenemos noticias, imágenes y frescos pintados de autores desconocidos, sepulturas de personajes ya olvidados, pero que en el pasado fueron vecinos de la villa o estuvieron vinculados a ella por lazos familiares, políticos o religiosos, aunque en ocasiones nos aventuremos a citar nombres de personas de las que tenemos unas pocas referencias históricas, pero ninguna seguridad documental. Pero estas son circunstancias comunes a muchos pueblos, villas y ciudades, en las que el tiempo actúa como una neblina que oculta el pasado, haciendo que lo olvidemos, o a lo sumo, que sólo recordemos aquellos hechos relevantes que permanecen prendidos en una crónica que los estudiosos han podido revelar. Y a veces, ni siquiera eso.

Este protagonismo histórico de Santa María de la Atalaya tiene sentido si somos conscientes del papel que ha desempeñado en la historia local. La iglesia no sólo ha sido, desde sus orígenes, un lugar de culto y oración, sino que ha sido, además, un lugar de protección física y espiritual, ya que era el recinto en el que una parte de la población encontraba refugio en ocasiones de peligro, cuando desde su atalaya dominante las campanas advertían de la llegada, por mar o por tierra, de gente extraña que amenazaba peligro. Un bastión defensivo en el que sus potentes muros aseguraban protección, en una época en la que no eran raras las incursiones de forajidos ni los conflictos sociales o políticos.

En este escenario, el retablo de la Resurrección, que preside la cabecera de la iglesia, se nos presenta como un símbolo identificador, concebido para perdurar a través de los siglos, aún cuando los avatares del tiempo y, tal vez,

los designios de algún párroco, lo hicieran desaparecer, puede que en algún momento del siglo XVIII. Así, durante más de dos siglos permaneció oculto tras un retablo barroco, quizás porque en las concepciones artísticas de la época parecía más adecuado rodear lo sagrado del falso oropel de lo pomposo que de la pétreo pervivencia del pasado gótico. Hoy, sin embargo, el retablo de la Resurrección preside esplendoroso la cabecera de la iglesia, convertido en evocación permanente de nuestra propia historia, aunque esta siga siendo tan desconocida en sus detalles.

Puede que algunos consideren que nuestro retablo sea una obra menor a la que no vale la pena dedicar demasiados esfuerzos. Eso, por lo menos, podría deducirse del escaso interés que suscitó en el pasado por parte de los estudiosos de la historia del arte, aún cuando, no obstante, ha merecido, en todo caso, media docena de noticias, más o menos amplias. Yo mismo lo estudié, con más amor que profundidad, en un artículo publicado en 1989, en el que, no obstante, omití muchas de las consideraciones que ahora me han obligado a analizarlo con más detenimiento.

La razón es bien sencilla. El retablo de la Resurrección contiene mucha más ideología (en el sentido de acumulación de ideas) de la que a simple vista pueda parecer. Cada una de sus cinco escenas encierra toda una historia, acrecentada con una fuerte carga doctrinal, en las que vale la pena sumergirse, rastreando los paralelismos iconográficos, el origen ancestral de las imágenes y el significado evangélico que encierran. Se trata de una búsqueda apasionante, en la que es frecuente que el investigador se vea sorprendido con más de un hallazgo insólito.

Ignoro si mis antepasados más remotos vivieron en la Villa de Laxe desde la Edad Media. Tampoco eso importa demasiado, ya que esa circunstancia no definiría el ritmo vital de nadie. En el fondo creo que, de una u otra forma, todos cuantos estamos vinculados a Laxe compartimos la esencia de la villa, es decir, lo que Laxe ha sido en el pasado, que es el pedestal sobre el que se enfrenta al futuro.

Nuestra historia local encierra aún numerosas incógnitas, que es necesario esclarecer. Aún está por elaborar la historia de la villa, desde sus orígenes a nuestros días. Una labor a la que, tal vez, deba enfrentarse pronto alguno de nuestros jóvenes estudiosos que se sienta con fuerzas para sumergirse en los archivos locales y de interpretar las cada vez más abundantes fuentes documentales que hacen referencia al pasado. Eso supondría el abandono de

las bases legendarias en las que con frecuencia nos apoyamos, para sustentar nuestro pasado en sólidas bases científicas, obtenidas con datos empíricos. Y no es que las leyendas sean despreciables, ni mucho menos; pero es claro que no pueden ser la única base de nuestro conocimiento.

En esta publicación he decidido comenzar por una síntesis histórica, basada en los datos más seguros de los que hoy disponemos, hasta la Edad Media, época en la que el retablo se ubicó en la iglesia de Santa María de la Atalaya, profundizando algo más en la Baja Edad Media, cuando la iglesia fue ampliada a instancias de Doña Juana de Castro Lara y Guzmán, madre de Doña Urraca de Moscoso, con la finalidad de ambientar en lo posible el período en el que iglesia y retablo adquieren carta de naturaleza.

Al retablo que la Resurrección le ocurre lo que suele ocurrirnos con los retratos antiguos que conservamos en casa: llevan toda la vida colgados en la pared y a fuerza de verlos a diario apenas llegan a llamar nuestra atención. Y sin embargo, también esos retratos son parte de la historia de nuestras familias. El retablo está en la cabecera de la iglesia desde que tenemos memoria, pero pocas veces nos acercamos a él para comprenderlo, para indagar en sus imágenes o para meditar acerca de nuestras creencias. Sin embargo, todo él fue concebido para decirnos algo y para transmitir un mensaje que tiene mucho que ver con nuestra intimidad, cuestiones de fe aparte.

Pero además de su carga dogmática y emocional, el retablo tiene un valor artístico e histórico, desde el que también nos transmite algo. En este sentido, es una obra de arte única en su entorno, aún cuando su valor técnico pueda ser discutido (como de hecho lo ha sido).

Con este estudio no he pretendido agotar el tema, ya que caben otras interpretaciones y, según quienes las hagan, seguramente mejor documentadas. Pero sí he querido rastrear en las tradiciones artísticas de la iconografía cristiana, con el único fin de ofrecer a quienes puedan llegar a verlo una interpretación, aunque seguramente no la única, de su significado y valor histórico.

No ha sido una tarea improvisada. Algunas personas pueden testificar que llevo años estudiándolo, fotografiándolo desde todas sus posibles perspectivas, analizando cada una de sus figuras y buscando paralelismos para cada una de sus composiciones. He intentado ser meticuloso, consciente de que no soy, precisamente, un especialista en arte sacro, sino, más bien, un historiador con voluntad de saber. Debo añadir a esto una profunda querencia por todo

lo que atañe a la villa en la que nací, muy especial hacia este arcano sagrado que es Santa María de la Atalaya, que encierra una buena parte de nuestra esencia histórica y que afortunadamente ha logrado sobrevivir a los excesos del desarrollo urbano.

Es mi deseo que quienes lleguen a leer esta obra puedan valorar con más equidad el retablo de la Resurrección, considerándolo como la obra de arte más relevante del pasado medieval de Laxe, única en su entorno, original y admirable, dotada de una belleza simple y permanente, herencia de quienes también fueron vecinos de esta villa, varios siglos atrás.

Jorge Juan Eiroa García  
*Universidad de Murcia*

# I. Algo de historia

## Prehistoria



Conocemos pocos datos de la historia de la Villa de Laxe anteriores a la Edad Media. Los escasos datos arqueológicos que podemos manejar hoy nos indican que el territorio costero estuvo habitado por poblaciones dispersas desde el Neolítico, ya que desde la etapa final del período se erigieron diversos monumentos megalíticos, de los que el conocido Dolmen de Dombate (Borneiro, Cabana de Bergantiños), (en realidad un sepulcro de corredor con cámara poligonal), es el monumento más conocido. Sin embargo, el de Dombate, que hoy es una de las más conocidas evidencias megalíticas de toda Galicia, no es más que uno de los numerosos monumentos documentados en la comarca de Bergantiños, entre el Neolítico final y el Calcolítico, que pone de manifiesto el poblamiento del territorio durante ese interesante período de nuestra prehistoria. De hecho, los restos megalíticos en la comarca son más abundantes de lo que hasta hace poco creíamos: en Borneiro, aparte de Dombate, están los restos de A Gandara; en Malpica, los de la necrópolis de Cerqueda (Folgueira), las antas da Pedra da Arca y Pedra das Minas y tres mámoas más; en Ponteceso (Nemeño), la mámoa das Modias; en Coristanco, varios túmulos, dos mámoas en Medoñas (San Xusto) y otras más en Valenza; en Laracha, cuatro mámoas en Lugar da Fraga (Fofelle) y Medoña (Coiro); en Nande, la Fornela dos Mouros (Aplazadoiro), en Cabana, más de 30 mámoas entre Piolla (Nantón) y Eirita (Anós) y, por fin, en los entornos de Carballo, siete mámoas en San Xoan de Carballo, Queixeiro, San Cristovo de Lema y As Brañas.

Sin olvidar los discutidos círculos megalíticos de Monte Neme (San Martiño de Cambre, Malpica) e Illa da Estrela (Corme), de los que hoy no quedan evidencias.

Esta sucinta enumeración, que no es definitiva, nos insinúa un poblamiento mucho más numeroso de lo que hasta no hace mucho suponíamos para el período, durante una fase en la que se produce una intensificación del impacto humano sobre el medio con la denominada “revolución de los

productos secundarios”, en la que los megalitos parecen poner de manifiesto, en cierto modo, los derechos de los grupos humanos sobre el territorio en el que se asientan, ya que estas construcciones, esencialmente de carácter funerario (sepulcros de inhumación colectiva), se interpretan hoy como símbolos espaciales socialmente activos, que cumplen una función real (la de servir de sepulcros colectivos), pero también una función simbólica (la de evidenciar la pertenencia de la tierra al grupo) y fueron erigidas, con un esfuerzo social colectivo, como las primeras obras humanas capaces de alterar el paisaje, para perdurar en el tiempo. De manera que estos megalitos son, en realidad, las primeras manifestaciones arquitectónicas de los antepasados de la Costa da Morte, que desempeñaron una función social y simbólica en la que estaban presentes tanto el culto a los antepasados como el deseo de hacer ver a los demás la pertenencia del territorio que explotaban y la fuerza y cohesión del grupo que en él vivía.

Apenas nada más sabemos de los períodos Calcolítico y Edad del Bronce, salvo algunos datos dispersos obtenidos a partir de algunos pocos materiales arqueológicos, obtenidos fuera de contexto. Tan solo a partir de la Edad del Hierro podemos deducir la presencia de algunos poblados permanentes, dispersos por la zona, de los que el Castro de Borneiro es el ejemplo más conocido.

El Castro de Borneiro, también denominado “A Cidá de Borneiro”, está situado en las proximidades de la aldea del mismo nombre, en el municipio de Cabana de Bergantiños, A Coruña, a pocos kilómetros de Laxe.

Se trata de un castro de tamaño medio (56 x 104 m. de ancho y largo) de planta oval, rodeado por un foso y una muralla pétreo, con una abertura en el lado este, donde se abre el acceso principal, que estaba protegido por un puesto de guardia. La muralla, construida con piedra tallada, tenía un grosor medio de unos 4 m., conservándose aún lienzos con una altitud que supera los 5 m.

Borneiro ha sido objeto de diversas campañas de excavaciones. La primera, durante los años 1970-72, fueron dirigidas por el autor de este trabajo, y durante ellas fueron descubiertas diversas viviendas mayoritariamente de planta circular, algunas de planta cuadrangular y adosadas a la muralla (posiblemente en una fase de plenitud del castro), construidas totalmente en piedra labrada. En el interior de las viviendas había hogares, formados por lajas de piedra que conformaban un pequeño espacio central en la casa. Se aprecia la agrupación de varias viviendas separadas de otros grupos de casas

por espacios de tránsito, incluso un espacio central entre viviendas definido por un pequeño muro que parece delimitar un espacio para encerrar ganado doméstico. Los materiales arqueológicos fueron muy abundantes, destacando entre ellos la cerámica, con decoraciones muy personales que marcan un estilo que podemos denominar de Borneiro-Baroña-Brigantium, por las muchas similitudes que guarda con la cerámica del castro costero de la ría de Muros y Noia y el castro coruñés de Elviña. Se trata de una cerámica hecha a mano, con una pasta abundante en desgrasantes arenosos, decorada, a veces de forma muy original y preciosista, con mamelones, aplicación de cordones, triángulos y otros recursos plásticos, utilizándose las técnicas de la incisión, la excisión y la impresión. Algunas superficies estaban cuidadosamente bruñidas. La mayor parte de la cerámica corresponde a la época de apogeo del castro, entre los siglos III y I a. de J.C.

Los elementos metálicos estaban elaborados en bronce, seguramente en el mismo castro, como parecen evidenciar los restos de moldes de fundición. Entre ellos destacan las agujas para coser fibras, anillos, cuentas de collar, vasos metálicos, asas de sítulas, conteras para empuñaduras de puñales de antenas, láminas decoradas y una fíbula de largo travesaño, decorada con la técnica del nielado con hilo de plata. Por fin, algunos objetos de hierro, como cuchillos, fragmentos de hoces, cinceles, picos y fragmentos de puñales, evidencian el trabajo de la metalistería, sobre todo en bronce, en la plenitud de la Edad del Hierro.

Durante la primera campaña mencionada se obtuvo una datación absoluta por el método del C-14: CSIC-86,  $2470 \pm 110$  bp = 520 a. de J.C. (660 a. de J.C. cal.), que además de ser la primera datación absoluta para la cultura castreña, fue una fecha de referencia para los comienzos de esa cultura del Noroeste. Otras dataciones absolutas posteriores se centran en los siglos III y II a. de J.C., prolongando su actividad hasta el siglo I d. de J.C., lo que no invalida ni la fecha inicial ni las apreciaciones manejadas a partir de ella.

Desde 1980 se iniciaron trabajos de recuperación de otras viviendas, dirigidos por Ana Romero, aunque no se obtuvieron nuevos datos significativos que alterasen las conclusiones de las campañas iniciales, esto es: que en Borneiro hay asentamiento humano desde, por lo menos, el siglo VI a. de J.C., prolongando su vida hasta la romanización, aunque sin llegar a integrarse en el grupo de enclaves castreños plenamente romanizados (al menos, eso parece indicar la escasísima presencia de productos de origen

romano), siendo a lo largo de su vida un poblado que albergó un grupo humano no muy numeroso, de entre 150 y 250 habitantes, dedicados a las actividades agrícolas y ganaderas y a la explotación de los recursos costeros cercanos. Sí se consiguió, sin embargo, definir completamente el urbanismo del asentamiento, así como la identificación casi completa del perímetro de la muralla, quedando así un conjunto arqueológico que hoy puede visitarse casi en su totalidad.

Recientemente, en la parroquia laxense de Soesto, se descubrió otro complejo castreño de notable entidad, durante las obras de la carretera que unirá Laxe con Ponte do Porto (AC-433). El castro de Castrelo, que estaba previamente catalogado, fue parcialmente excavado por técnicos de los servicios de Patrimonio de la Xunta de Galicia. La excavación de urgencia afectó, esencialmente, a la zona afectada por el trazado de la carretera y reveló la existencia de un importante poblado castreño, con un recinto defensivo monumental al que se accedía por una puerta de la muralla situada en el lado este, de unos 2 m. de anchura y pavimentada con un empedrado de cantos rodados. La muralla de piedra tiene un ancho aproximado de 1,28 m. conservando algunas zonas en las que su altura conservada llega a los 80 cm. El castro parece muy semejante, en estructuras y materiales arqueológicos, al Castro de Borneiro, por lo que cabe deducir una cierta contemporaneidad entre ambos. Sin embargo, deberemos esperar a los resultados de futuras campañas arqueológicas para ratificar esta razonable suposición inicial.

Hay, sin embargo, evidencias arqueológicas de otros establecimientos castreños en el término municipal de Laxe, posiblemente contemporáneos a los anteriores: el Castro de Lourido, en la parroquia de Santa María de Serantes, rodeado de defensas y con una acrópolis que aún no se han excavado; el denominado Castelo de Lourido, en la cumbre del Monte Castelo, en la misma parroquia de Santa María de Serantes, sin evidencias de sistemas defensivos, pero con una posible área de poblamiento que, tal vez, continuó en época medieval; el castro de Monte do Castro (o Petóns do Castelo), en la parroquia de San Mamede, cerca de A Torre, situado sobre un aterrazamiento, aparentemente sin sistema defensivo; y, por fin, el castro denominado Castelo da Torre da Moa, en la parroquia de Santiago de Traba, situado sobre una elevación rocosa en la que se conservan dos lienzos de muros de sillares. En este castro parece que hubo una posterior ocupación tardorromana y medieval. Más problemático

es el denominado Castro de Traba, en la misma parroquia, del que no quedan evidencias de ocupación.

Los asentamientos castreños de la Edad del Hierro son abundantes igualmente al norte y al sur del término municipal de Laxe, en el tramo costero y en las tierras del interior, lo que evidencia el intenso poblamiento del territorio en el período.

Este poblamiento lo constituían los Gallaeci (o Callaeci), denominación que usaron los romanos, referida a un conjunto de tribus que, desde época prerromana, se asentaban en los territorios que hoy comprenden Galicia, el norte de Portugal hasta el río Duero, la zona occidental de Asturias y las regiones occidentales de León. Esta situación geográfica coincide, en términos generales, con la extensión de la Cultura de los Castros del Noroeste hispánico en la Edad del Hierro, pero no con la actual Galicia. El nombre de Callaecia, nombre oficial del territorio desde Diocleciano, divulgado por los historiadores clásicos, parece indígena, y Callaeci designa a pueblos celtas o de raigambre celta, aunque su etimología siga planteando dificultades.

De las muchas tribus o grupos que ocupaban Callaecia, fueron los Artabri los que ocupaban nuestros territorios de la Costa da Morte, aún cuando éstos se dividían a su vez en diversos subgrupos, ya que el poblamiento era muy diverso. Las Fuentes clásicas los sitúan, con límites imprecisos, en las Rías Altas de Galicia, entre El Ferrol y La Coruña (Ptolomeo, Geogr. 2, 6), aunque hoy se prefiere ampliar esos límites situándolos entre los cabos Ortegá o de Vares, por el norte, y el de Finisterre, por el sur. Estrabón (III,2,9) basándose en Posidonio, dice que son «los últimos de Lusitania hacia el Norte y Poniente» y menciona «el Cabo de los Artabros, que llaman Cabo Nerión» (Str. III, I, 3 y III, III, 5) (y Ptol. Geogr. II, 5, 15). Más adelante afirma que «los Ártabros tienen muchas ciudades que están en el Golfo que se llama “Puerto de los Ártabros” por los navegantes que lo frecuentan. Hoy los Ártabros se llaman Arrotrebas (Ἀρροτρέβαι)» (Str. III, 3, 5). A. Schulten afirmó que el término tiene origen céltico con el prefijo *Arro* de *Arroui* y *Arrouidaeci*, otros afirman que pudo haberse contagiado de *Cantabri*. Plinio (N.H. IV, 111) cita a los *Arrotrebae* entre las tribus lucenses, vecinos de los *Arroui*. También Mela (III, 1), que señala a los Ártabros como pertenecientes a la nación céltica, y Plinio (IV, 111) y Ptolomeo (Geogr. II, 5, 20) mencionan el Golfo Ártabro (*Artabris sinus*), que se identifica con la ría de La Coruña, Betanzos y Ares. El Puerto de los Ártabros, al que Ptolomeo (II, 6, 4) deno-

mina «Portus Magnus», estaría situado en un lugar indeterminado entre La Coruña y El Ferrol, probablemente en el fondo de la ría de Betanzos, cerca del «promontorio de los Artabroi», que se identifica con los cabos Ortegal o Prior, aunque F. Maciñeira en 1908 propuso situarlo en El Ferrol. Estrabón (III, 5, 11), siguiendo a Posidonio, sitúa las islas Casitérides, con los más importantes yacimientos de estaño de occidente, al norte del puerto de los Ártabros. Más recientemente, M. Alberro, de la Uppsala Universitet (Suecia), propone situarlo “en la bahía de Corcubión, probablemente donde se halla hoy la pequeña villa de Duyo” (Alberro, 1999: 61).

Las evidencias arqueológicas del poblamiento indígena en tierras de Ártabros se aprecian hoy en los castros de la provincia de La Coruña. Algunos de estos castros podrían corresponder a las ciudades citadas por Plinio, Mela y Ptolomeo como ártabras: Brigantium, Adobriga, Libunca, Claudiomerium y Novium.

Sin embargo, estos pueblos que se repartían por el territorio de Callaecia, eran muy diversos y probablemente tenían tradiciones regionales o comarcales diferentes, pero todos ellos compartían muchos rasgos comunes. Y aunque en la fase de apogeo de la Edad del Hierro es clara cierta impronta céltica, de la que tanto se ha hablado, desarrollada sobre una base pre o protocéltica muy anterior, es arriesgado hablar de una cultura céltica netamente gallega, ya que faltan la mayor parte de los rasgos diagnósticos que deberían definirla. Sin embargo, sí que se aprecia una cierta “celtización” (o asimilación de rasgos de origen céltico), que se desarrolló a través de influjos procedentes de la Meseta y de las costas atlánticas y continuó hasta el siglo I, quedando entonces interrumpido por el proceso de romanización, que en Galicia es tardío, mucho más en estos territorios costeros alejados de las rutas principales, pero no por ello menos eficaz. Quizás debamos a los romanos el ser una región marginal de la Celtia, pero no por ello menos original.

Estos pueblos que habitaron nuestra comarca vivían en centros autárquicos, vinculados a un territorio propio, con formas de poblamiento basadas en vínculos de parentesco. Su economía se basaba en la agricultura, ganadería y pesca, practicando también la minería y diversas actividades especializadas, como una espléndida orfebrería. La autoridad la ejercía un jefe guerrero, que era asesorado por un consejo de mayores. Así, algunos se organizaron en varios *castella*, vinculados por parentescos de consanguinidad. Los términos *ciuitas* y *populus* utilizados en las fuentes clásicas no parecen designar grandes centros

de población, sino más bien unidades administrativas desde la perspectiva romana. Incluso las *poleis* citadas por Estrabón deben ser interpretadas así. El signo  $\rho$  que suele aparecer en la epigrafía de los Callaeci occidentales ha sido interpretado como el “*castellum*” del que procede el individuo, muy probablemente un castro.

Estos pueblos no formaron un modelo social igualitario, como se ha dicho erróneamente, sino una sociedad de jefaturas en la que, no obstante, la mujer desempeñaba un papel importante en la familia y en el clan, pues prevalecía el orden sucesorio matrilineal. En todo caso, ese “modelo social igualitario” del que se ha hablado pudo haberse dado en una etapa inicial de la cultura castrexa, entre el Bronce final y la Primera Edad del Hierro, pero poco a poco esa sociedad fue haciéndose cada vez más compleja, como corresponde a una sociedad de jefatura, sobre todo a partir de mediados del I milenio a. de J.C. No obstante, existieron diferencias entre el norte y el sur de Gallaecia, que tuvieron que ver con los diferentes modelos de asentamientos, que variaban entre pequeños recintos, fortificados o no, o pequeñas aldeas de carácter rural, hasta grandes “*oppida*”, como el de San Cibrán de Las, en Ourense, con diversas líneas de murallas. Las tradiciones bélicas de estos grupos humanos enfatizaron el poder de los guerreros, organizados en instituciones de raíz indoeuropea asociadas a dioses gentilicios. Es en este aspecto institucional donde más fuerza tiene el carácter celta de los Gallaeci, bien estudiado por M. Almagro Gorbea.

Tampoco podemos seguir imaginando a los grupos castreños como aislados en el noroeste del resto de las corrientes culturales peninsulares, ya que son cada vez más claros los contactos con los pueblos de la meseta y, a través del mar, con los navegantes púnicos del sur peninsular. Los materiales arqueológicos hallados en contextos castreños prueban hoy esos contactos.

## Antigüedad

En una fase avanzada de la Edad del Hierro, en pleno apogeo de los castros, se inicia la romanización de Galicia y de sus territorios costeros, en los que la romanización fue más intensa que en el interior.

Los romanos tomaron contacto con los Callaeci en época de Quinto Servilio Cepión (139 a. de J.C.), cuando estaba finalizando la campaña contra

Viriato, pero fue en procónsul de la Hispania Ulterior, Décimo Junio Bruto, el que penetró por primera vez en el interior de Gallaecia, desarrollando una campaña entre 138 y 136 a. de J.C., cruzando el Durius e internándose en el valle del Minius (Ptol. Geogr. II, 5, 20), donde se enfrenta a los Gallaeci. Sin embargo, la campaña no supuso el sometimiento definitivo de las tribus celtas, ya que no pasó de ser una expedición destinada a la obtención de un botín de guerra y a abrir las vías que conducían hacia los importantes yacimientos mineros explotados por los Gallaeci. La posterior expedición de Publio Craso, entre 96 y 94 a. de J.C., llegó a pasar desde Gallaecia a las «islas del estaño» viendo que el metal era fácil de extraer y que los hombres eran pacíficos (Str., III, 5, 11), y la más efectiva de César, entre 27 y 14 a. de J.C., suponen el principio de una lenta y nunca completa romanización de la zona, ya que los conquistadores se preocuparon más de controlar los yacimientos mineros y de facilitar la exportación del mineral a través de una compleja red viaria que incluía trayectos terrestres y marítimos, a través de lo que será la “Vía de la Plata” y desde el puerto de la antigua ciudad ártabra de Brigantium, a la que llegó César, tomando contacto con los Gallaeci Lucenses. Casio Dion describe en su *Historia Romana* (37, 52-53) la repercusión que tuvo entre los Gallaeci la llegada del ejército cesariano y la presencia de sus naves en el Portus Artabrorum, tras la primera conquista de Brigantium. Los Gallaeci lucenses fueron menos romanizados que los bracarenses, seguramente debido a su mayor aislamiento, a lo abrupto del territorio y a su carácter belicoso. Estrabón afirma (III, 3, 2) que fueron los más difíciles de conquistar. De hecho, muchos de los castros gallegos excavados no han ofrecido evidencias de haber sido romanizados y otros lo fueron en época tardía, perviviendo en época tardoantigua, hasta los inicios de la Edad Media. La presencia romana se manifestó también en las instalaciones militares concebidas como puntos de control de la administración romana, como los campamentos militares de Cidadela (Sobrado dos Monxes, A Coruña) o Aquis Querquennis (Bande, Ourense).

La Costa a Morte, y en ella Laxe, estaba incluida en la Gallaecia Lucensis creada por los romanos, en la que Plinio (III, 28) menciona 16 populi, con 16000 hombres libres, aunque no llega a mencionarlos a todos. De esta etapa tampoco poseemos demasiados datos para la reconstrucción de nuestra historia, salvo los restos de algunos asentamientos rurales (“villae”) en la comarca de Carballo, una referencia epigráfica, hoy perdida, en Santa María

de Serantes (Laxe), los restos de unas termas en el casco urbano de Carballo y varios tramos de la Via XX del Itinerario de Antonino, descubiertos por la arqueología en los últimos años. Otros supuestos restos romanos son dudosos.

La lápida de Santa María de Serantes fue encontrada en el muro sur de la iglesia del mismo nombre, publicada hace años por Castillo y D'Ors y más recientemente estudiada por el profesor de la Universidad de Alicante J. C. Olivares Pedreño (Olivares, 2002, 67).

La lápida, más bien una inscripción votiva de lectura compleja, tiene la siguiente leyenda: **Coso / Calaeu / nio P(ublius) S(ulpicius) E(x) V(oto)**, (una persona con nombre romano llamado Publio Sulpicio ofrece un exvoto al dios Coso Calaeunio). Cosus, en sus distintas acepciones (Cosus Calaeunius, Brandomil, Oenaecus, Audainiagus...etc.), era una deidad indígena, a la que a veces también se le da el nombre de Bandua, asociada a Marte (Blázquez, 1962, 118). Esta identificación de Cosus con el Marte romano se apoya también en una inscripción hallada en Bourges (Francia) (CIL XIII, 1353), en la que el dios celta es equiparado al dios romano de la guerra. Cosus o Bandua era muy venerado por los indígenas de raigambre céltica y era, efectivamente, un dios de la guerra, aunque en ninguna inscripción hispánica se haga constar específicamente. Tampoco existen representaciones iconográficas de Cosus, sin embargo a él hace referencia Estrabón (Estrabón, III, 3, 7) como a un dios muy venerado entre las poblaciones del norte de Hispania, indicando que se le hacían sacrificios de caballos, machos cabríos y prisioneros, al igual que hacían los romanos en Roma en el altar de Marte, aunque en la Ciudad Eterna se suprimieron los sacrificios humanos desde el mandato de Cesar. Dice Estrabón: "...a Ares sacrifican machos cabríos y también cautivos y caballos. Suelen hacer hecatombes de cada especie de víctimas, al uso griego, y por decirlo al modo de Píndaro, sacrificad todo por centenares". El término "hecatombe", de origen griego (ἑκατόμβη, *hekatómbê*), se refiere originalmente a un sacrificio religioso de cien bueyes (ἑκατόν, *hekatón*, «cien» y βοῦς, *boûs*, «buey»), aunque después el término se aplicó a cualquier gran sacrificio, fuese cual fuese el número y especie de los animales sacrificados.

La asimilación de Coso o Bandua al Ares griego y al Marte latino parece confirmada desde el hallazgo de la inscripción de Bourges y los estudios de Blázquez (Blázquez, 1975: 57), que destaca el carácter guerrero de los Galai-cos, siguiendo a Estrabón (Strabón, III, 4, 17), ya que en la estructura de la sociedad de estos pueblos indígenas del noroeste, los hombres se dedicaban

a la “guerra y al latrocinio”. Se conocen unas sesenta inscripciones dedicadas a Cosus, varias de ellas en Galicia, y se le considera como un dios indígena que no fue “contaminado” por la religión romana, conservando su carácter céltico primitivo. En otros casos, sin embargo, diversos dioses de origen céltico cambiaron su nombre por el equivalente en la religión romana, a medida que fue avanzando el proceso de romanización en Hispania.

En localidades más o menos cercanas a Laxe se han hallado inscripciones semejantes en Torres de Nogueira, lugar de de la parroquia de San Mamede de Seavia (Coristanco), otra en Tines (Vimianzo) y una más hallada en 1970 en terrenos agrícolas de Logrosa (Negreira). La de Coristanco, que es también una inscripción votiva dedicada al dios Cosus, dice: **Coso / Oena-** / **go G(aius) Iul(ius) / Nepos / ex vot(o)**, es decir, que un individuo llamado Gaio Iulio dedicó el exvoto al dios Coso Oenaego. El epíteto “Oenaego” (Oenaeco y también Oenaecus) parece vincular al dios con la asamblea de carácter jurídico-religiosa de los guerreros celtas, como la “Oenach” de los celtas de Irlanda o la “Ghilde” de los germanos, de lo que se puede deducir que entre los Galaicos existía una asamblea semejante. La inscripción de Vimianzo, sin embargo, parece de carácter funerario, y dice: **Victori / nus in pace / annoru / m CXX**. Por fin, la inscripción de Negreira dice escuetamente: **Coso Domino**. En San Martín de Meirás (A Coruña) se identificó otra inscripción dedicada a **Coso Vdavimiago** y otras dos más consagradas a **Cossue** en Noceda del Bierzo y Arlanza (León).

Hay otras inscripciones latinas repartidas por el territorio próximo a Laxe, como las dos halladas en Ponteceso, una de ellas junto a la iglesia parroquial de Cores, en la que puede leerse **Genius castelli**, que hace referencia a algún númen protector, en este caso de los recintos fortificados, que tiene precedentes en la mismísima Carthago Nova, donde también se pide protección a un **genius castelli** y, en otra inscripción, a un **genius oppidi**. Los romanos llamaban “genios” a espíritus protectores de la naturaleza, pero también a los que protegían cualquier otra actividad humana, incluso podían ser personificaciones de virtudes y cualidades positivas de personas o de lugares. También procedente de San Martín de Cores, Ponteceso, es una inscripción en la que se identifica un topónimo con mención de “castellum”, en la que se lee: **C(astellani) aviliobri(genses)**.

Como se ve, hoy ya no tiene sentido seguir manteniendo la antigua idea de que los Calaios no creían en dioses, ya que numerosas inscripciones

parecen decir lo contrario, así como la existencia de lugares de culto y santuarios, como el de Amoeiro (Ourense). Aunque algunos autores los describen como ateos, por ejemplo, Estrabón, (Str., III, 4, 16), rindieron culto a diversos dioses relacionados con la naturaleza, en una mezcla de tradiciones prehistóricas locales, precélticas y célticas, que tras la romanización dieron origen a un sincretismo galaico-romano (por ejemplo, Júpiter Candamio), en el que incluso tuvieron cabida las divinidades orientales (Serapis, santuario de Panóias, Portugal; Serapis y Mitra, en Caldas de Reyes, Pontevedra). Los teónimos son abundantes: Bande, Bandua o Bandidis, Cosus/Esus, Nabia, Ogme, Nuada y Lug, Reua o Reue, Edovio...etc. Las divinidades más conocidas en los castros galaicos fueron: Lucoes, Bandua, Brico, Saerno, Poema y Cosuena, reflejados en la epigrafía junto a entidades menores, como lares viales, genios, tutelas y cultos astrales, principalmente relacionados con la luna, así como el culto a las divinidades fluviales y ninfas de las fuentes.

Estas inscripciones y otros hallazgos más, parecen poner de manifiesto la romanización de los territorios de la Costa da Morte, aún cuando nuestros datos sean todavía escasos para valorar la intensidad del proceso desde sus inicios, cuando Decimo Junio Bruto la inició con su expedición de 137 a. de J.C. Sin embargo, el reciente hallazgo arqueológico de varios tramos subsidiario de la Vía XX del Itinerario de Antonino (Itinerarium provinciarum Antonini Augusti), la que iba de Bracara Augusta (Braga, Portugal) a Lucus Augusti (Lugo), la denominada “vía per loca marítima”, nos ha revelado la inclusión de diversos tramos de la costa atlántica gallega a la red viaria romana. En efecto, en Abegondo (A Coruña) se ha localizado un tramo del ramal del Itinerario, entre la comarca de Bergantiños y Lugo y otro tramo más localizado en la parroquia de Xallas (Negreira), denominado A Calzada o Costa da Brea, que iba desde Brion a Negreira. Otro tramo más parece identificarse en O Rodo (Carballo), que uniría el Portus Brigantium Artabrorun (en los entornos de A Coruña) con la comarca de Corcubión. De esta vía radial “per loca marítima”, que sigue el itinerario Lugo – Parga – Friol – Sobrado – Meson do Bento – y Cabovilano (A Laracha), para dar un giro hacia Santiago y terminar en Caldas de Reis, saldrían varios ramales hacia distintos puertos de la costa, entre los que se encontraba Laxe. El enlace del que saldrían los ramales a la costa partía de Caldas de Reis, para seguir por Pontevea, Brion, Ames, cruza el Tambre por Portomouro

y seguía por Anxeriz, Entrecruces, Rus y llegaba a Carballo, localidad que hoy se identifica con la Mansión Glandimiro de la Vía XX. Después continuaba hasta Soandres, Cerceda, Meson do Bento, Curtis y, por fin, Lugo. Este es el mismo camino que, siglos después, seguiría el “Camino Inglés” de peregrinación jacobea. Los tramos costeros de esta vía iban, de sur a norte, a Padrón, Rianxo, Ribeira, Outes, Fisterra, Moraime y Laxe; y de este a oeste, a Malpica, A Coruña, Sada, Pontedeume y Ferrol.

De esta forma toman sentido los hallazgos de restos romanos en diversas localidades, las lápidas votivas mencionadas y el descubrimiento en 1997 de documentos conservados en el Museo do Antigo Reino de Galicia que describen el hallazgo, en 1716, y el posterior expolio, entre 1763 y 1777, de una mámoa en San Xoan de Carballo, zona de los actuales Baños Vello de Carballo, de la que brotó agua caliente, en el paraje de “Agra das Caldas”. Se trata de un antiguo asentamiento romano, del que el arquitecto D. Miguel Ferro Caaveiro realizó un plano detallado, el mismo año de 1777, en el que puede verse un complejo termal que estaba dotado de *caldarium* (para el baño con agua caliente), *tepidarium* (para evitar el cambio brusco de temperatura) y *frigidarium* (para el baño con agua fría), con un gran espacio abovedado de unos 66 metros cuadrados, en el que se encontraba una piscina a la que se accedía descendiendo por tres escalones. Junto a este espacio se encontraba el *apoditherium* (lugar para desnudarse y dejar la ropa), imitando el sistema de las termas provinciales de Hispania y Campania del siglo I, inspiradas en las pompeyanas. Estos datos documentales parecen seriamente contrastados (Franco Maside, 2001) y parecen describirnos unas termas romanas asociadas a la Mansión Glandimiro de la Vía XX del Itinerario de Antonino.

De esta manera, la “huidiza y eterna referencia”, como alguien ha dicho, a la vía romana “per loca marítima”, ha dejado de ser una mera suposición para ser una realidad arqueológica y documental, cada vez más contrastada.

Como es sabido, la red viaria romana, en todos los confines de la romanidad, fue uno de los medios más eficaces en el proceso de romanización. Las vías romanas eran un medio de comunicación entre los enclaves más importantes, pero también un medio de acceso a las áreas más rentables económicamente y hacia las zonas marginales más o menos próximas a las calzadas y a las vías secundarias. De esta forma se explica la eficacia del proceso de romanización, es decir, de inclusión de todos los territorios en el sistema romano.

Sin embargo, no todo lo que hemos vinculado a la romanización es de época romana. La mayor parte de los puentes a los que hemos buscado un origen romano no lo son. Por ejemplo, el denominado puente “romano” de Lubians, entre Carballo y Coristanco, es de origen medieval y no romano, con sensibles modificaciones en el siglo XVIII. Y los puentes “romanos” de Brandomil (Zas) y Ponteceso, son modernos, aunque pudieran haber tenido, en el mismo sitio, un precedente más antiguo.

Pese a todo, parece evidente que el territorio en el que hoy se levanta la Villa de Laxe era ya una zona habitada en la plenitud de la Edad del Hierro, y que en ella pululaban grupos humanos vinculados a los recintos castreños, que explotaban fértiles vegas idóneas para la agricultura y la ganadería y costas con infinidad de recursos pesqueros. Estas poblaciones fueron romanizadas, a partir de un momento avanzado del siglo I a. de J.C., siendo plenamente romanizadas en el siglo I d. de J.C., como nos dicen las evidencias arqueológicas, cada vez más numerosas.

Desde el siglo I d. de J.C. existían en Gallaecia numerosas *civitates* que, en muchos casos, conservaban sus nombres prerromanos, aunque las más importantes eran Asturica Augusta (Astorga), Lucus Augusti (Lugo), Bracara Augusta (Braga, Portugal) y Aquae Flaviae (Chaves, Portugal). Sin embargo, la red viaria romana, diseñada sobre todo para favorecer la explotación del territorio, y muy especialmente la de las zonas mineras, imponía notables diferencias regionales y las zonas más pobladas fueron la costa occidental gallega y la actual provincia de Ourense. La forma habitual de poblamiento eran los *vici* o pequeños poblados romanizados, algunos de los cuales habían sido asentamientos indígenas de la Edad del Hierro, que muy pronto desempeñaron funciones administrativas al servicio del Imperio, con pobladores indígenas romanizados, aunque siguieron en activo muchos asentamientos castreños y pequeñas aldeas rurales, sobre todo tras la reforma Flavia.

Entre los siglos I y III d. de J.C., se produjeron notables cambios en la sociedad galaica, que culminaron con la completa romanización del territorio. En pleno siglo IV d. de J.C. Gallaecia está profundamente romanizada, aunque con distinta intensidad, según regiones. Desde el punto de vista social, esta romanización se manifestó en la aparición de una poderosa aristocracia local, que controlaba la producción agropecuaria, a la que hacen mención Hidacio y Paulo Osorio al referir la llegada de los vándalos a Gallaecia.

## Período tardoantiguo

La llegada de los germanos a la península en 409 supone, al menos teóricamente, el final de la romanidad en Hispania, pero, en realidad, la ruptura no fue tan drástica, ya que la administración romana y, en general, el sistema productivo y social pervivieron durante mucho tiempo más. Según la crónica del obispo de Aquae Flaviae, el hispano-romano de Gallaecia Hidacio, los suevos se instalaron en nuestros territorios gallegos, ocupando el espacio comprendido entre el Sil-Miño y el Duero, tras el reparto territorial entre los germanos, de 411. Hidacio dice que se instalaron “*in extremitate oceanis maris occidua*” (en el extremo occidental, junto al océano).

La ocupación sueva de Gallaecia fue compleja, pero, en todo caso, basada en la anterior infraestructura romana. Tras el intento de expansión de los suevos hacia otras áreas peninsulares y su derrota en Orbigo por los visigodos, en 455, los suevos se dividieron en dos facciones que se situaron, una en la región de Bracara, con el rey Maldrás; otra en el conventus lucensis, con el rey Framtanus, en la que estaría incluida la Costa da Morte. Sin embargo, la oposición de los gallaicos fue tenaz, sobre todo en la Gallaecia oriental, donde convirtieron algunos castros prerromanos (“*castella tutiora*”) en puntos de resistencia. En ese período nuestras costas fueron objeto de razzias y ataques, entre 445 y 460, seguramente debido al carácter más independiente de sus habitantes, reacios a someterse sin más a la autoridad sueva. A lo largo de toda la costa entre A Coruña y la ría de Pontevedra se sucedieron los ataques de los Hérulos, con gran oposición de los lugareños. En esta resistencia debieron jugar un papel importante los castros fortificados y algunos puntos costeros concretos, como la fortificación de Catoira. Pero en 467 los suevos dominaron por completo el territorio y la población quedó sometida. Sin embargo, la zona costera, que había sido intensamente romanizada, mantuvo su carácter independiente y su romanidad tardía, favorecida por la lejanía de las ciudades principales, hasta la conquista visigoda de Leovigildo, en 585.

## Edad Media

En esta época, en la que la antigua estructura romana había desaparecido prácticamente, aún pervivían en la intimidad de los habitantes de la Galicia tardoantigua muchos de los aspectos que habían configurado su idiosincrasia.

En pleno siglo VI San Martín Dumense escribía sobre la forma en que debía realizarse la instrucción cristiana de los “rústicos” gallegos, y decía: “... *retenidos todavía por la antigua superstición de los paganos, dan culto de veneración más a los demonios que a Dios*” (Domínguez del Val, 1990: 145). Los demonios a los que se refiere eran Júpiter, Juno, Minerva, Venus, Marte... todos ellos antiguos dioses del paganismo a los que el santo de Braga describía llenos de los más execrables vicios, pero a los que, sin embargo, aún se les rendía culto en pleno siglo VI.

Algunos hallazgos en excavaciones en Moraime (Muxía), Tines (Vimianzo) o en A Medoña y Soandres (A Laracha) también dan referencias del paso de los siguientes pobladores de estas tierras, suevos y visigodos. Los hallazgos arqueológicos de Moraime tienen especial relevancia, sobre todo teniendo en cuenta la escasez de documentación arqueológica visigoda en Galicia. En las excavaciones que dirigió Chamoso (1976, 335-350), una necrópolis visigoda superpuesta a un hipocaustum romano, se encontraron fíbulas, anillos, alfileres, un interesante broche de cinturón, semejante al encontrado en San Caetano de Chaves, Portugal, y una cruz de bronce. Se trata, sin duda, del ajuar visigodo más importante de los hallados en Galicia.

Sin embargo, la cuestión visigoda sigue siendo problemática para los historiadores gallegos, esencialmente por ausencia de datos fiables o por lo contradictorio de los que disponemos. Pese a que Hidacio nos habla de la instalación de tropas visigodas al norte del Miño en el siglo V, la cuestión es poco clara, al menos antes de 585, cuando los visigodos conquistan el reino de los suevos.

En la Edad Media, época histórica convulsa, estos territorios costeros sufrieron las luchas entre la nobleza local y la mitra compostelana de la que son muestra las fortalezas medievales y las torres de defensa que aún señorean algunos rincones de estos ayuntamientos. El Castillo de Vimianzo, la Torre de A Penela (Cabana), Torres de Mens (Malpica), Torres de Nogueira (Coristanco), o fortalezas reconvertidas en pazos nobiliarios como Torres do Allo (Zas) o Vilardefrancos (Carballo), son testigo de las reyertas entre la nobleza y el clero por el dominio de estos estratégicos y ricos valles de la comarca de Bergantiños. En esta misma época, las invasiones y los saqueos de las villas costeras eran también habituales y, aunque tarde, dieron lugar a fortalezas defensivas como O Soberano (Camariñas), O Cardeal (Corcubión), O Príncipe (Cee), San Carlos (Fisterra) o la muralla defensiva y los castillos de la Villa de Muros.

Entre los siglos XIII y XVI, los núcleos costeros comienzan a experimentar un gran auge en relación con los de la Galicia interior. La fertilidad de sus tierras y la introducción, más tarde, de los cultivos procedentes de América, hacen que A Costa da Morte comience a denominarse el granero de Galiza. Los cultivos de todo tipo de productos hortícolas, las frutas y los novedosos cultivos de maíz y patatas, hacen que la economía basada en la agricultura florezca en estas tierras. La pesca, con la calidad y variedad de pescados y mariscos que se dan por esta zona, era el principal sector económico de las villas costeras. Incluso existían importantes puertos balleneros como Caión (A Laracha) y Malpica.

El territorio de Galicia se constituyó como un espacio marginal desde los inicios de la Edad Media. Bajo la autoridad de los reyes de Asturias desde 760, vivió algunos episodios como espacio político independiente a partir del siglo X, pero siempre en la órbita del Reino de León, hasta que en 1230, con Fernando III, se incorporó definitivamente a la Corona de Castilla.

El territorio de la Costa da Morte situado en torno al núcleo de Laje adquiere una importancia crucial a inicios del siglo XII, con la figura de Pedro Froilaz (1076-1128), conde de Traba. Miembro de un linaje decisivo en la Historia de Galicia, la Casa de Traba, ejerció como tutor de Alfonso Raimundez, futuro Alfonso VII, desde 1105, por encargo de su padre Raimundo de Borgoña y su esposa Urraca. Encabezó, aliándose con Diego Gelmirez, obispo de Santiago de Compostela, la oposición a Alfonso I el Batallador, defendiendo los derechos del joven monarca a la corona, y fue desempeñando un papel cada vez más relevante en el espacio galaico-leonés. De ayo pasó a mayordomo real, para ejercer como auténtico regente y protector del rey desde la coronación de 1111. Llegó a aglutinar a toda la nobleza local gallega, apareciendo incluso en la documentación, al final de su vida, como *Comes Gallecie* (Recuero et alii, 1998: 4-8), pero fracasó en sus intentos de controlar a la nobleza portuguesa. Su vida y su legado, bien continuado por su hijo Fernando Pérez de Traba (figura decisiva en la corte de Alfonso VII, que llegó a ser preceptor de su hijo, Fernando II de León), ejemplifican el poder de la Casa de Traba en la historia del Reino de Galicia y en el destino de las Coronas de Castilla y Aragón, que encontrarán en una dinastía surgida en su seno, en la Casa de Trastámara (“más allá del Tambre”) su futuro político a partir del siglo XIV.

Desde el siglo XII, Galicia, al igual que el territorio *potucalense*, comenzó a ser un espacio político que era controlado por los linajes nobiliarios, escapando

al control real. La autoridad del rey apenas podía hacer frente a fenómenos como la señorialización de las estructuras rurales, que iban afianzando el poder de unos pocos magnates, tanto obispos, como el poderoso Gelmirez, como señores laicos, entre los que se imponía el grupo de los Traba.

En la Baja Edad Media, estos territorios costeros fueron el escenario de las disputas entre la pequeña nobleza local y la mitra compostelana, tal y como atestiguan las fortalezas y torres medievales que aún señorean algunos rincones de estos municipios, como el castillo de Vimianzo (Vimianzo), las Torres de Mens (Malpica), la Torre de A Penela (Cabana) o las Torres de Nogueira (Coristanco). Los núcleos costeros comenzaron a experimentar, a partir del siglo XIII, un gran desarrollo, en los márgenes del poder central.

El final de la Edad Media en Galicia es una etapa convulsa, caracterizada por el predominio de la nobleza local, que mediante diversas estrategias, en las que frecuentemente se utilizaba la violencia, se hizo con un importante patrimonio que administraba a su antojo. También los arzobispos compostelanos eran señores de la rica y extensa Tierra de Santiago. Pero aunque la Iglesia era la gran propietaria señorial, bajo su paraguas se fue desarrollando una extensa pequeña nobleza, bien representada por los linajes de los Andrade, Sarmiento, Osorio, Ulloa, Lemos, Ribadavia, Sotomayor, Altamira o Pimentel que durante el reinado de Enrique IV iniciaron su apogeo y adquirieron el título condal, con la excepción de la casa de Andrade.

Estos nobles consolidaron señoríos directos sobre los campesinos en los que operaban como auténticos monarcas, hasta el afianzamiento de la monarquía unificada de los Reyes Católicos, y aún, en cierto modo, incluso durante un tiempo después. De hecho, desde el momento en que Fernando e Isabel viajaron a Galicia, en 1486, y pudieron tomar conciencia directa de la existencia de esa poderosa y violenta nobleza gallega, dedicaron buena parte de sus esfuerzos políticos a controlarla, no sin problemas para la monarquía.

En un territorio con una estructura social básicamente rural, en el que los núcleos urbanos y el sector comercial desempeñaban un papel secundario, estalló el conflicto campesino de mayor envergadura en la Corona de Castilla. La nobleza, gran concedora de los resortes del poder, venía practicando una dura política tributaria que repercutía, esencialmente, en la población más débil. La dependencia y explotación del mundo campesino fue la causa de las dos Guerras Irmandiñas, que se desarrollaron en dos generaciones sucesivas,

una en 1431 y otra entre 1467 y 1469. La primera, de mayor peso campesino, fue la revuelta de la Irmandade Fusquenlla, en 1431, en los dominios de la Casa de Andrade, debido a la extrema dureza con la que Don Nuño Freire de Andrade “o Malo”, trataba a sus vasallos. La alianza de la alta nobleza con las tropas reales y el Arzobispo de Santiago facilitó la reacción nobiliar y la veloz represión del levantamiento.

Pero esa violencia también la ejercían las casas nobles unas contra otras, en cuanto veían sus bienes afectados, ya que la obsesión de todas ellas era, sobre todo, mantener el control de sus dominios y, si era posible, incrementarlos, utilizando los medios que fueran necesarios, lícitos o no. *“La coerción bajo todas sus formas: jurídica, ideológica, violencia lisa y llana contra las personas y sus bienes, conformaban la materia prima del tardo-feudalismo gallego”* (Calderón, 2007, 10).

El grado de anarquía en el que se sumergió Galicia, en especial durante los años de profunda crisis política del reinado de Enrique IV, lo refiere Hernando de Pulgar, cronista del monarca, cuando relataba:

*“Ni el rey don Enrique, hermano de la Reyna, ni menos el rey don Juan, su padre, pudieron en los tiempos pasados sojuzgar aquel reyno, ni los cavalleros y moradores que les obedecían como reyes deben ser obedecidos, ni se les cumplían sus mandamientos, ni les pagaban sus rentas, salvo la voluntad de los que las querían pagar; e los cavalleros y escuderos de aquel reyno las tomaban y apropiavan a sí”* (Pulgar: 356).

Esta situación alarmó a la Corte del rey Enrique IV de Castilla, y siguió alarmando a los Reyes Católicos, hasta que decidieron imponer su voluntad por la fuerza.

En los años posteriores a la revuelta campesina de 1431, se iba desarrollando un sentimiento de resistencia contra los abusos señoriales indiscriminados mientras se generalizaba la violencia de la pequeña nobleza, traducida en saqueos y asaltos a la población más indefensa, en especial la de las pequeñas ciudades y la de los núcleos rurales más aislados. En ocasiones, este estado de cosas, en el que participaban, de una u otra forma, prácticamente todas las casas nobles de Galicia, desembocaba en auténticos levantamientos bélicos, caracterizados por una inusitada violencia, como cuando Bernal Yáñez de Moscoso se apoderó de Santiago de Compostela, tras una violenta lucha.

La nobleza gallega mantenía un verdadero conflicto fiscal con la Corona. De hecho, muchos nobles y preladados exigían al campesinado y a instituciones locales tributos “*en nombre de Rey*”, rompiendo así la indispensable relación tributaria entre el monarca y el pueblo, es decir, entre el Estado y los ciudadanos, de manera que prácticamente se hacía inviable el mantenimiento de la infraestructura estatal en Galicia.

Los “irmandiños”, esencialmente la población campesina sometida a los abusos feudales, secundados por algunos nobles oportunistas (que dotaban al movimiento de un interesante componente interclasista), se sublevaron en 1467, iniciando la denominada Grande Guerra Irmandiña. Adoptaron la forma de una Hermandad, que tenía como objetivo poner límites a la violencia y al poder de la nobleza. A través de violentas acciones, tomaron diversas fortalezas a la nobleza y asolaron varias aldeas, terminando por entrar en Santiago de Compostela, pero la reacción nobiliar terminó por coger forma, gracias a la ayuda de las tropas reales y la nobleza portuguesa: las fuerzas de Pedro Álvarez de Sotomayor, conde de Caminha, y del arzobispo Fonseca, los derrotaron en Castro Gudian, en 1469, sometiéndolos a una terrible represión. Con esta victoria de la nobleza gallega, su poder fue absoluto, si bien los abusos señoriales experimentaron algunas limitaciones y se redujeron las demandas nobiliarias, pues a pesar de la derrota militar, los irmandiños consiguieron la instauración de una nueva administración de justicia real frente a los señores (Barros, 1990).

El ascenso al trono de Castilla de Isabel la Católica, dividió a la nobleza gallega en dos claras facciones: los partidarios isabelinos, por un lado, y los partidarios de doña Juana y, por extensión, de la anexión a Portugal, por otro. El afianzamiento de Isabel en el trono terminó con el litigio dinástico, no sin la intervención de la Flota de Castilla y la firma del Tratado de Alcáçovas (1479) con Portugal y la renuncia de doña Juana al trono castellano (Tratado de Moura).

Poco después, en 1480, los Reyes Católicos nombraron a dos magistrados, Fernando de Acuña y López de Chinchilla, secundados por una fuerza armada bajo el mando del capitán Luis de Mudarra, para controlar a la díscola nobleza gallega. Varios miembros de la pequeña nobleza, y algunos grandes, como Pedro Pardo de Cela, culpables de rebelión y otros delitos, fueron ejecutados públicamente. Otros huyeron, como Pedro Álvarez de Sotomayor, que abandonado por los suyos, se refugió en Portugal. Pero la mayoría, fingió someterse a la autoridad real, con la finalidad de poder mantener, en cierto modo, el status quo preexistente.

Sin embargo, raramente apoyaron con hechos las empresas de la Corona y no llegaron a participar ni en la guerra de Granada ni en otras misiones encaminadas al fortalecimiento del Estado.

Los monarcas respondieron a esta pasividad con una hábil política de neutralización de la apática nobleza regional; primero, creando la Santa Hermandad, que supuso un primer paso para el restablecimiento del orden público y, después, con una respuesta militar a los actos de anarquía, de manera que, desde 1480, la nobleza gallega se vio abocada a dirimir sus litigios en los tribunales de justicia, en vez de tomarse la justicia por su mano.

En 1486 los Reyes Católicos visitaron Galicia, ya teóricamente pacificada, pero en realidad y pese a todo, con una nobleza territorial fuertemente reafirmada en sus pequeños feudos, ahora con el respaldo de la monarquía católica a todos aquellos que habían permanecido fieles, al menos teóricamente, en la guerra de sucesión. Entre ellos, los Mocosos, que ostentaban la titularidad del condado de Altamira desde los tiempos de Enrique IV.

En este contexto histórico destacó la Casa de los Moscosos, propietaria, desde los tiempos de Doña Juana de Castro y Guzmán, en el primer tercio del siglo XV, (15-9-1425) de la Villa y puerto de Laje (que Enrique II había otorgado a los Mariño), por donación en dote de su primo Don Federico, Duque de Arjona y Conde de Trastámara, al casarse ésta con Don Rodrigo de Moscoso, señor de la Casa de Altamira y Pertiguero Mayor de la Tierra de Santiago († 1458). Esos dominios fueron después heredados por su hija, Doña Urraca de Moscoso, que ostentaba los títulos de: Señora de las fortalezas de Cereixo, Traba, Brono y Barcal y de la Villa y puerto de Laje. Doña Urraca aglutina las herencias recibidas por parte del linaje Moscoso, pero también la recibida del linaje de su segundo esposo Trastámara, que poseía las fértiles tierras de Traba.

Fue con Ruy Sánchez de Moscoso (1402-1458) cuando el linaje se empezó a proyectar en la política regional. Había heredado el patrimonio de varios linajes nobles y las tierras de Altamira, Becerra, Campo y Montaos, iniciando un largo enfrentamiento con el arzobispo de Compostela, Don Lope de Mendoza. Pero al morir en 1458 poseía un rico patrimonio que incluía las casas nobles de Santiago, Mens y Mahía, los cotos de A Golada, Carreira, Goyas y Jornés, y propiedades en Brión, Mella, Vimianzo, Val de Traba, Serantes y Laxe con su puerto, así como otras propiedades y las feligresías de Muros y Sorrizo. Estas propiedades incluían ricas tierras de labranza y abundante ganado, así como una zona costera con riqueza pesquera.

El linaje de los Moscoso de Altamira, originarios de la Tierra de Santiago, fue consolidándose, pues, desde mediados del siglo XIV, a través de sus relaciones con los altos cargos eclesiásticos de Santiago, aunque en constante lucha por contrarrestar el poder del arzobispado compostelano, que pretendía imponer su autoridad sobre los linajes gallegos. Por lo tanto, en el ascenso social y nobiliario de los Moscoso jugó un papel esencial Ruy Sánchez de Moscoso, emparentado y protegido por la casa de Trastámara, que dedicó una buena parte de su vida a reafirmar su autonomía jurídica frente a las pretendidas imposiciones del arzobispo de Santiago y a incrementar su patrimonio, aún a costa de la usurpación documental. En los últimos años de su vida ostentaba los títulos de señor de Altamira y Pertiguero Mayor de Santiago.



*Escudo de armas del linaje Moscoso*

Su sucesor, Rodrigo de Moscoso, casó con Juana de Castro Lara y Guzmán, hija y heredera de Alfonso de Castro, que aportaba una importante dote, con la que tuvo cuatro hijos, entre ellos a Doña Urraca de Moscoso, señora de Laxe.

Fue, precisamente, Doña Juana de Castro Lara y Guzmán la que inició las obras de la iglesia de Santa María de la Atalaya, en Laxe, muy probablemente sobre el solar que ya ocupaba una capilla previa del siglo XIII, justamente en el promontorio dominante de la villa medieval, desde el que se controlaba el puerto y la ría. A esas obras hace alusión su hija, Doña Urraca, en su testamento ológrafo fechado en Santiago, el 28 de octubre de 1498, dos días antes de su muerte, en el que deja una suma para terminar las obras “*como mi señora madre mandó*” de “*la iglesia de sta. María del atalaya que se llama de la esperança, que es en mi puerto de laje* (Galicia Histórica, 437-448).

De los padres de Doña Urraca de Moscoso dice Vasco de Aponte (1470-1535) en su *“Relación de las Casas Antiguas del Reino de Galicia”* que *“regían y gobernaban [de consuno]. Y finados esos dos, quedaron dél por hijos Bernal Diáñez (...;) hijo mayor, todos le obedecían (...;) y Alvaro Pérez y Doña Inés y Doña Urraca, y todos cuatro mandaban la casa cada uno dellos apartado con su tenencia”* (Aponte, edic. 1986, 174). Es decir, los cuatro hijos del matrimonio, dos varones y dos mujeres, gobernaban sus heredades, cada uno de ellos aislado en su propiedad. Los dos hermanos murieron sin descendencia, por lo que el condado de Altamira pasó al hijo de Inés, Lope Sánchez, primer Conde de Altamira, que también murió sin descendencia (dice Aponte que *“este conde Don Lope no era hombre para mujer”*), por lo que, por fin, la titularidad del condado pasó a manos del hijo de la segunda hermana, Doña Urraca de Moscoso y de Don Pedro Osorio Villalobos, Don Rodrigo Osorio. Así, vemos como Doña Urraca de Moscoso, señora de la Villa de Laxe, juega un papel fundamental en el devenir del linaje de Altamira.

El ascenso de Rodrigo Osorio como Conde de Altamira es, en realidad, la culminación de las aspiraciones de los Moscoso, ya que el hijo de Doña Urraca era *“por madre Moscoso, Montaos, Dubra y de los Beçerras de cançes y de otros buenos; y por la parte de su abuela materna era Castro, Lara y Guzmán”* (Aponte, edic. 1986, 175).

Con todo, es conveniente recordar que algunos de títulos de la nobleza gallega fueron en sus orígenes ilegales, fruto del alejamiento de la nobleza y la Corona, puesto que fueron dignidades condales autoconcedidas en 1475, según refiere Vasco de Aponte: *“Sancho Sánchez de Ulloa hiçose conde de Monterey, y Lope Sánchez de Moscoso, sobrino suyo, conde de Altamira, y Pedro Álvarez de Sotomayor, conde de Camiña”* (Aponte, edic. 1986, 190), lo que redundaba en la poca, o nula, autoridad real sobre la nobleza gallega, capaz de emitir títulos nobiliarios sin contar con la autoridad real. Sin embargo, parece que no era este el caso de los Altamira, que ostentaban la titularidad del condado por concesión de Enrique IV de Castilla, lo que les otorgaba una autoridad añadida que no todas las casas nobles de Galicia podían exhibir.

Suscita un interés especial, por sus vinculaciones directas con la con la Villa de Laxe y su iglesia, Doña Urraca de Moscoso, sin duda una de las más notables representantes femeninas de la historia tardo-medieval gallega, cuya personalidad se fraguó, como vemos, en un complejo período de la historia

de Galicia, en medio de intrigas y violencia protagonizadas por la rebelde nobleza tardofeudal.

Doña Urraca pudo haber nacido entre 1420 y 1430, por lo que al morir en 1498 era ya una mujer longeva, en una época en la que la esperanza de vida media era de entre 50 y 60 años.

Se casó en primeras nupcias con Don Lope Pérez de Mendoza, que murió en combate en 1468 durante la toma de la catedral de Santiago por el Arzobispo Alfonso de Fonseca. Después casó en segundas nupcias con el capitán irmandiño Don Pedro Osorio de Villalobos (o Álvarez Osorio), Señor de Navia, Burón y Val de Lourenzana y segundo Conde de Altamira, que falleció unos meses antes que ella, en 1498. De Pedro de Osorio se sabe que permaneció siempre en Galicia, “*donde fue bien heredado por su padre*” (en la provincia de Lugo), y durante los años 1467 a 1470, al frente de los “Irmandiños”, arrasará castillos y casas fuertes de la nobleza por todo el reino, desde Santiago a Ponferrada. Como consecuencia de estos sucesos, “*Pedro Osorio estuvo algún tiempo preso, en manos de Diego de Andrade... y... por se ver preso con enojo adoleció*”.

Su lugar de residencia era Santiago de Compostela, donde poseía, además de otras muchas propiedades urbanas, una casa-palacio en la *Rúa del Camino*, dotada de todas las comodidades propias de la época, con servidumbre y protección, aunque pasara temporadas en el castillo de Vimianzo, fortaleza vinculada a la familia Moscoso de Altamira y, ocasionalmente, en Laxe, donde poseía también una casa-palacio, posiblemente la primitiva Casa do Arco, construida tal vez a mediados del siglo XV por ella y su segundo marido. En esa casa, en el interior del arco, figura el escudo de armas de los Moscoso (una cabeza de lobo) y de los Castro (los seis rodeles), igual que el escudo existente en el castillo de Vimianzo. De la seguridad de la familia, en la época en la que estaba casada con Pedro Álvarez Osorio, se encargaba una hueste de unos “*mil y doscientos hombres (...) y todos estos le socorrían siempre*” (Aponte, edic. 1986, 198).

De su capacidad económica nos dan una idea los títulos que ostentaba, los bienes dejados en su testamento y repartidos entre sus hijos, y las palabras de Aponte, cuando afirma: “*La (Casa) de Moscoso, junta con la de Doña Urraca y Don Pedro Osorio, es ahora muy grande*”(Aponte, edic. 1986, 213), aunque tras la intervención de los Reyes Católicos, desde 1486, los Moscoso perdieron Candoas y Branderiz. No obstante, poseían tierras (labradas y montes),

casales, aldeas y villas, castillos, casas solariegas, ganado diverso, molinos, puertos de mar, barcos y rentas abundantes.

Las propiedades muebles e inmuebles en Santiago de Compostela debían ser numerosas, como se desprende de su testamento, en el que encarga a su albacea “*el señor conde de Altamira, mi sobrino*” que se paguen las demandas que tuviera “... *con todo el oro, plata, mulas, acémilas y monedas de metal precioso que se hallaren en mis casas e palacios de Santiago*”.

Además del señorío en torno al puerto de Laxe Doña Urraca poseía la fortaleza de Burón, casales de Vando, cotos de Budiño, Salceda, San Pelayo de Santiago y bienes en San Vicente del Pino y Ferreiros.

Sin embargo, debemos hacer constar que diversos bienes de Doña Urraca tenían un origen más que dudoso, si no claramente fraudulento, lo que, por otra parte, tampoco era excepcional entre la nobleza gallega del momento, generalmente con potestad jurisdiccional en los territorios que controlaban. Por ejemplo, los tributos del concejo de Burón, en Lugo, por los que tuvo que litigar ante la Cancillería de Valladolid, en abril de 1489, ya que sus criados habían dado muerte a varias personas y en Burón se había dado un conato de sublevación contra su autoridad; o los bienes sustraídos a un cura y a diversos campesinos dependientes de ella, como confiesa en su testamento, lo que, a la postre, la obliga a pedir perdón, ante la inminencia de la muerte: “*Item mando que demanden perdón por amor de dios a mis vasallos sy alguna cosa les he llevado de lo suyo...*”. Estos litigios de la nobleza, por rentas o por propiedades eran, por otra parte, bastante habituales en la época y, por lo que se ve, los Moscoso eran proclives a tenerlos, ya que sabemos que D. Lope Osorio de Moscoso tuvo en 1587 pleito con el escribano Francisco de Ponte por el pago de renta en la villa de Laxe, además de otros con el arzobispo de Santiago, el Cabildo de A Coruña y el monasterio de Sobrado (Arch. del R. de Galicia, legajo 1.331, n. I.). De manera que lo que se desprende de los datos que poseemos, es que estamos ante una señora feudal, que ejerció un poder absoluto sobre tierras y personas, sin preocuparse excesivamente por la legalidad de sus actos. Actitud, por otra parte, frecuente entre los Moscoso, ya que de su hermano Bernal, cuya autoridad familiar era indiscutible, dice García Oro (1981, 203) que era “ambicioso, arbitrario y cruel sin medida”.

Laxe era entonces, a mediados del siglo XV, una pequeña villa conformada en torno al núcleo urbano más antiguo de la actual Rúa Real, entre la

atalaya de la iglesia y la Plaza de Ramón Juega, con unos pocos centenares de habitantes que ocupaban casas de muros de piedra y "tejas" (con techo de teja o tierra), casas "paxasas" (con techo de paja) y casas "a rentes do chan", según los censos de la época para estas poblaciones costeras (Benlloch: 2010, 19). Los habitantes se dedicaban a las tareas agrícolas y a la pesca. Pero era también el puerto de las tierras de Soneira y puerto natural del señorío de Altamira, que gobernaba desde la sede de Vimianzo.

Por lo tanto, debe hacerse notar que el puerto de Laxe, un clásico puerto de fondo de ría, era entonces la principal salida al mar de los territorios de los Moscoso de Altamira, protegido desde el promontorio por la iglesia-fortaleza de la Atalaya o de la Esperança, desde donde se controlaba prácticamente toda la ría. La palabra Atalaya (Atalaia) es de origen islámico y significa "punto de observación". Eso justifica que la iglesia de Laxe, cuya obra primitiva pudo construirse a principios del siglo XIII, esté sentada sobre una explanada en alto, defendida por muros de piedra en las caras que dan a puerto, que se utilizó desde la Edad Media como atalaya de vigilancia y observación (Ríos: 2011, 599). Este puerto debió ser importante en los siglos XIV y XV, puesto que desde él se abastecía de pesca al interior de las tierras de Soneira y como punto de tráfico de mercancías y personas, y no hay que descartar que los Moscoso de Altamira dispusieran también de una pequeña flota de veleros de poco calado que se utilizara para tal fin. También era de la familia el pequeño puerto de Mogia (Muxía), que fue cedido al hermano de Doña Urraca, Bernal Yáñez do Campo, por el obispo de Santiago, Don Rodrigo de Luna, en 1459, aunque este puerto era, más bien, una cala-fondeadero, donde sólo había media docena de casas, una ballenera y una ermita del Espíritu Santo (Benlloch: 2010, 19). Otros puertos de importancia en la zona eran los de Noia, Muros.

En estos puertos se traficaba con todo tipo de mercancías, casi siempre a través de intermediarios, mediante un tipo de navegación de cabotaje, con veleros de poco calado, con el fin de que pudieran arribar tanto a pantalanes como a refugios rocosos con poco fondo y zonas de playa. En muchas ocasiones y con el fin de evitar el pago de los correspondientes impuestos, este tráfico de mercancías era clandestino, pero protegido por las huestes de la nobleza a la que pertenecía el puerto.

Estos puertos de fondo de ría tuvieron también un papel decisivo durante la Guerra Irmandiña.

Todas estas circunstancias justificarían la existencia en Laxe del hospital al que hace referencia en su testamento y para el que deja “*la meytad de las heredades que compré a maría dos santos (...) para la obra e reparo (del ospital de laje)*”. La existencia de este hospital, que hay que imaginar como una casa de primeros auxilios para enfermos y heridos, no es excepcional en el siglo XV, ya que tenemos constancia de centros semejantes en Ferrol, Neda, Miño, Paderne y Betanzos, la mayoría de ellos bajo el auspicio de la orden franciscana de Sancti Spiritu y algunos bajo la protección de Fernán Pérez de Andrade, “El Bueno”.

Es imposible saber el tiempo que la Señora de Laxe pasó en la Villa, pero podemos suponer que la visitó con bastante frecuencia, ya que tenía casa y un especial interés por la iglesia de la Atalaia, a la que dedicó tiempo y dinero. Quizás haya que atribuir a Doña Urraca el encargo y colocación del retablo de la Resurrección, aun cuando no poseemos documentación alguna que lo justifique. La cronología que estimamos para el retablo, basada en criterios iconográficos y estilísticos, coincide con el momento de plenitud en la vida de Doña Urraca, hacia mediados del siglo XV. Más probable nos parece que propiciara el fresco de Santo Domingo de Guzmán, ya que su predilección por los dominicos está más que justificada, puesto que su hijo Álvaro Pérez de Osorio pertenecía a la orden y llegó a ser Obispo de Astorga en 1515. Ella misma ordena en su testamento ser sepultada en la iglesia de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago (“... *acerca del altar de la capilla que tengo en el dicho monesterio*”), donde también fueron sepultados su esposo y su hijo Alfonso de Osorio de Moscoso. Incluso en su testamento deja, junto a otras obras pías, “*la renta de los llanos de laba colla*”, varios cientos de maravedíes al año, a los monjes de Santo Domingo, para que recen más de doscientas misas durante los cuarenta días siguientes a su fallecimiento.

Sin embargo, esta aparente piedad no le hace olvidar su condición social ni sus orígenes familiares, ya que también encarga que en la capilla se coloquen los escudos nobiliarios de los Moscoso, Castro, Guzmán, Villalobos y Sotomayor.

Esta religiosidad de la condesa de Moscoso, mostrada en diversos apartados de su testamento, contrasta con otros aspectos de su vida, en los que manifiesta un carácter mucho más vigoroso y cierta arrogante indiferencia hacia aquellos que de ella dependían. En realidad, a lo largo de su vida, parece mostrar más preocupación por el mantenimiento de sus privilegios, propiedades y fortuna, que por el interés general de sus vasallos. De hecho,

su obsesión primordial parecía ser la conservación íntegra de su patrimonio nobiliario, que aunque en principio reparte entre dos de sus hijos, Rodrigo y Bernaldo (Álvaro era fraile y sólo le deja diez mil maravedíes “*para que ruegue a dios por min*”), vuelve íntegra a su nieto Lope Osorio de Moscoso (1504- h.1557, que sería tercer conde de Altamira.

Esta división de su patrimonio a favor de dos de sus hijos, cuya relación no era precisamente fraternal, tal vez tenía la finalidad de lograr una reconciliación entre ambos, pero iba en contra de las formas sucesorias habituales de las familias nobles, que generalmente solían transmitir su patrimonio al heredero primogénito varón. ¿Acaso había previsto la condesa de Moscoso que su patrimonio volvería, años después, al heredero legítimo, hijo de Rodrigo?

Llama la atención el que, en un período de la historia de Galicia (y de toda Europa, en realidad), en el que las mujeres, excepto algunas que llegaron a reinar, tenían un papel muy limitado (asegurar la descendencia, organizar la vida doméstica o desempeñar papeles sociales, si eran nobles; procrear, trabajar en el hogar o en el campo, si no lo eran), Doña Urraca de Moscoso se nos manifieste, a través de la documentación existente, como una mujer que ejerció una autoridad plena sobre su familia y patrimonio, buena concedora de los recursos legales de la época y plenamente consciente de sus deberes para con su linaje, preocupada por la conservación patrimonial y los derechos legítimos sobre las posesiones de la familia.

Esta etapa del feudalismo tardío en Galicia estaba marcada por una sociedad viril y militarista, en la que el poder, en todas sus manifestaciones, estaba en manos de los hombres. A lo largo de toda la Edad Media la mujer había sido un sujeto pasivo, considerada, como mucho, portadora de una dote cuando accedía al matrimonio, si era de clase noble o pertenecía a la aristocracia urbana; o si era religiosa, regidora de una congregación, en el caso de las abadesas, con un limitado poder que apenas excedía los límites conventuales. Mucho menos en el ambiente rural, donde las campesinas apenas disfrutaban de más beneficios que los que podían obtener de su situación doméstica, aunque estos no las eximían del duro trabajo en el hogar y en el campo. Tampoco la Iglesia había hecho mucho por ellas, al vincularlas con el origen del pecado, como evas malignas y lujuriosas.

El mero hecho de que una mujer como Doña Urraca de Moscoso pudiera redactar testamento personalmente de su mano (...“*E por ende firmo aquí mi*

*nombre*”) parece excepcional a finales del siglo XV. Por eso se nos presenta hoy como una mujer situada en una época de transición, entre las costumbres y tradiciones de una sociedad tardofeudal y otra en los albores de una modernidad humanística, en la que la mujer alcanzará mayor presencia social, rompiendo esa “muralla jurídica” a la que hacía alusión Robert Fossier (2007, 164), aunque con la única finalidad de formalizar los linajes y, por añadidura, reforzar los lazos de sangre de la exclusiva nobleza medieval. En este sentido, la Señora de Laxe se revela como una pionera de ese cambio cultural y social, adquiriendo un protagonismo inimaginable poco tiempo antes.

Es significativo que este cambio social de la mujer coincida con el ascenso al trono de Castilla de Isabel la Católica, contemporánea de Urraca de Moscoso, destinada a ser la mujer más poderosa del mundo, promotora del descubrimiento de América y semilla de un imperio en el que nunca se ponía el sol.

## 2. La iglesia de Santa María de la Atalaya



La templo de Santa María de la Atalaya, perteneciente a la Archidiócesis de Santiago de Compostela, Arziprestazgo de Soneira, se sitúa sobre un promontorio colindante con el acceso a la zona portuaria de Laxe, configurando una auténtica atalaya desde la que podía controlarse visualmente toda la ría, ya que en la concepción inicial del templo éste tenía dos funciones básicas: por un lado, era el único lugar de culto de la villa; por otro, debía servir como refugio de parte de su población en caso de peligro exterior y como bastión defensivo desde su ventajosa posición estratégica, desde la que podía controlarse visualmente la villa y sus accesos por tierra y por mar. Esta situación, así como las características de la ría, con orillas rocosas, hizo innecesaria la construcción de una fortaleza defensiva en la villa, como ocurrió en otras localidades costeras. (Fig. 1)



Fig. 1. Iglesia parroquial de Santa María de la Atalaya, desde el lado sur.

La atalaya, originalmente situada sobre vertientes rocosas en las que el mar batía, fue reforzada con recios muros que facilitaban su defensa. Por otra parte, el templo contaba también con potentes muros de piedra, robustecidos por sus contrafuertes, de manera que, en caso de peligro, se convertía en un refugio relativamente seguro, en la segunda línea de defensa de la atalaya. Cuando en el siglo XVI se le añade la torre campanario, aumentará su capa-

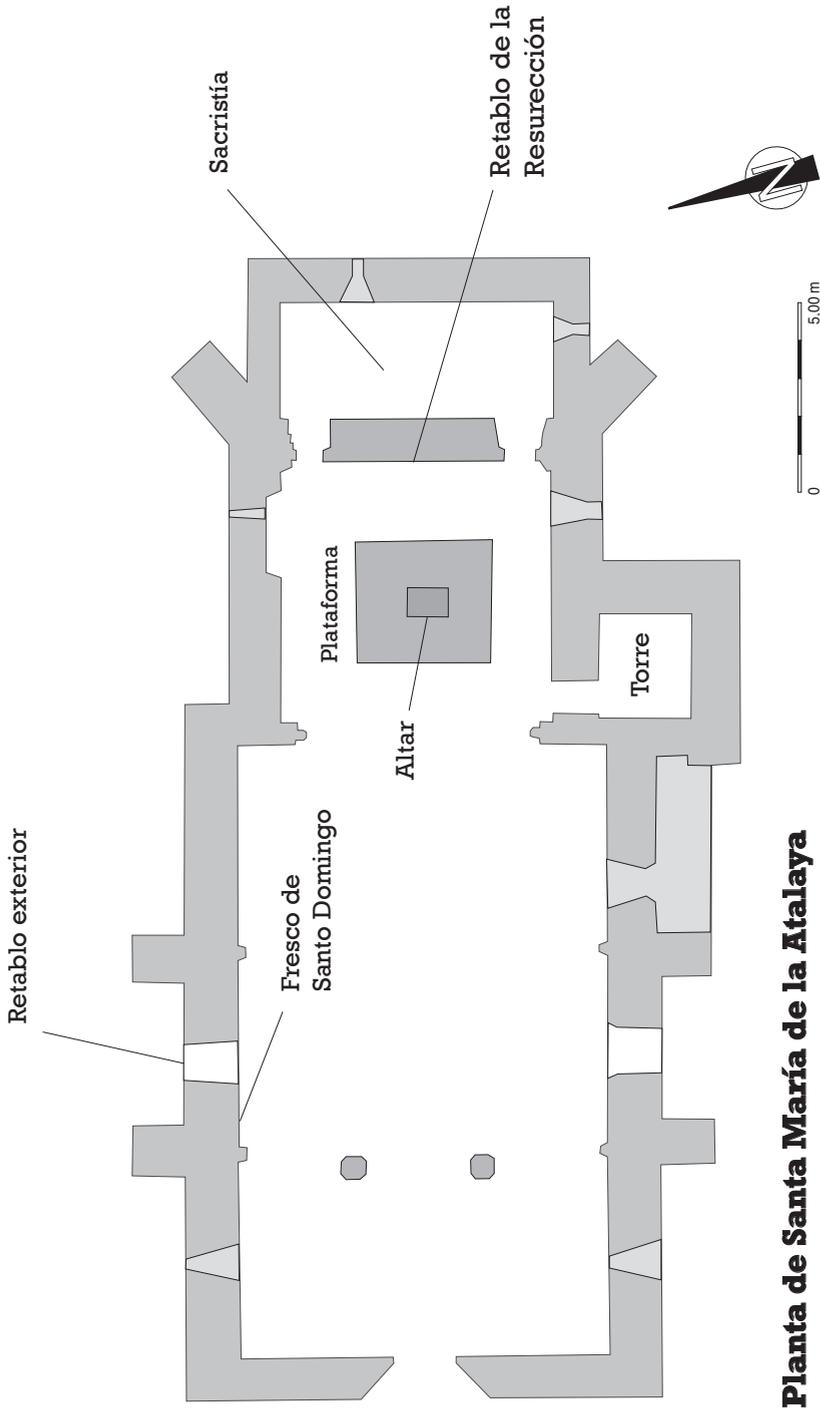


Fig. 2. Plano general de la iglesia.

ciudad de visibilidad para la vigilancia y para advertir del peligro al vecindario disperso mediante el repique de campanas.

Con el paso del tiempo, desde finales del siglo XVI o inicios del XVII la atalaya fue modificando su potencial defensivo, añadiendo un muro con barbacanas o troneras en las que fueron instaladas diversas piezas de artillería, cuyos posibles restos fueron hallados en época reciente.

El templo tiene la orientación tradicional de los antiguos templos medievales, con sencillos y robustos muros y una sobria decoración externa. (Fig. 2) La cabecera está orientada hacia el este y el pórtico hacia el oeste y la planta presenta un cuerpo de nave de tres tramos, separados por arcos doblados apuntados, que parten de columnas de fuste poligonal corto, rematadas con un capitel decorado con temas vegetales, muy característicos del gótico tardío gallego. Parece que el trazado inicial pudo ser románico tardío, tal vez del siglo XIII, como puede desprenderse de algunos detalles de la Capilla Mayor, como los pilares, pero la configuración final se suele adscribir al denominado “estilo gótico marinero” o “gótico gallego”, muy habitual en numerosos templos de la Costa da Morte, como el de Santa María de Serantes, aunque el de Laxe tiene un aspecto general mucho más arcaizante. Otros templos de la zona, como San Amedio de Sarces y Santiago de Traba, también tuvieron una planta inicial románica tardía, terminándose ya en la plenitud del gótico. Se caracterizan estas iglesias por su inicial diseño bajo el esquema del románico rural gallego, y por tener en el muro de cabecera una abertura de rosetón o ventana, así como por los potentes contrafuertes en los muros laterales y los canecillos o modillones que sostienen la estructura de la techumbre (Soraluce y Fernández: 1998, 225). De este mismo estilo son otras iglesias costeras, como las de Corcubión, Muxia, Fisterra y Muros, incluso la de Santiago en A Coruña.

La cubierta es una estructura de cimbra de madera, a modo de batea invertida, restaurada no hace muchos años, cuyas guías descansan sobre modillones voladizos en los muros, aunque la capilla mayor está cubierta por una sencilla bóveda de crucería nervada, con nervios de sección triangular cuyas intercesiones descansan sobre cortas columnas con capiteles cilíndricos decorados con sencillos temas vegetales. En el exterior, dos contrafuertes angulares contrarrestan el peso de la bóveda. En esta diferenciación entre la cubierta de la nave principal y la de la capilla mayor podría apreciarse una distinción cronológica, de la que podríamos deducir que la capilla mayor se construyó después de la nave principal, y no al revés, como había propuesto

Caamaño (1962, 254), salvo que la cubierta de la capilla mayor se hubiera construido sobre una fábrica anterior.

Las obras de restauración, consolidación y limpieza realizadas en época reciente, han modificado sensiblemente la antigua cubierta de madera que ocultaba la parte superior de los arcos. Esta cubierta, es similar a otras de la comarca, como la que tuvo Santa María de Serantes antes de que fuera sustituida por una estructura de cemento.

La iglesia tiene tres accesos: el de la fachada principal, orientada al oeste, y otros dos más, en los laterales norte y sur, que hoy no se utilizan. El atrio de la fachada principal está enlosado con antiguas lápidas sepulcrales.

En la fachada principal o pórtico, que rememora en su conjunto un cierto aire románico, encontramos la puerta de entrada a la iglesia, de hechura moderna, enmarcada en un arco ojival de estilo gótico, con tres arquivoltas o molduras dóricas, apenas definida la tercera hilada interior, que parten de tres semicolumnas con capiteles sencillos, muy deteriorados los de la izquierda y apenas definidos los de la derecha. (Fig. 3).



*Fig. 3. Fachada principal, en el lado oeste.*

Esta fachada principal adopta la forma simple pentagonal, muy característica de las iglesias del gótico marino tardomedieval. Sobre la puerta principal y ocupando el centro teórico del pentágono, se abre un rosetón con seis arquivoltas baquetonadas, por el que penetra la poca luz que permite su limitado diámetro. Toda la fachada principal es de extrema sobriedad, sin ningún otro adorno. Destacan en el exterior los tres modillones saledizos que sirven de

apoyo a la planta del coro, sobreelevada en el interior cubriendo el área de la puerta principal, apoyada sobre dos potentes pilares de sección poligonal, añadidos en el siglo XVIII. Sobre el vértice superior del pentágono, una sencilla cruz de piedra corona la fachada. El piso de acceso a la iglesia por esta puerta principal está cubierto por diversas losas sepulcrales, ya que el atrio y parte de los laterales del templo se utilizaron como necrópolis, tiempo atrás.

En el muro sur, orientado hacia la villa, también tiene una puerta de acceso, rematada con un arco ligeramente apuntado compuesto por grandes dovelas, sobre el que se sitúa una imagen gótica de piedra de la Virgen María, colocada sobre una ménsula decorada con dos ángeles que llevan en sus manos una phylacteria o cinta con inscripción. De la Virgen sólo se representan los dos tercios superiores del cuerpo y aparece vestida con una túnica que sujeta con un ceñidor, cuyo extremo aprehende con la mano izquierda, mientras que la derecha aparece extendida sobre su pecho. El rostro de la Virgen es algo tosco y su larga cabellera cae sobre los hombros, formando un pliegue. Cubre la imagen un doselete voladizo con cuatro arquitos conopiales. La imagen puede ser de finales del siglo XV, de hechura simplista (Fig. 4).



Fig. 4. Figura de la Virgen María, en el lado sur.

En este mismo muro sur se encuentra la escalera de 23 peldaños de acceso a la torre, en cuyo muro de balaustrada se empotraron tres imágenes: una Virgen con Niño, situada en una hornacina con un arco trebolado que descansa sobre dos columnas; un fraile franciscano, muy tosco y deteriorado, que parece llevar en sus manos un evangelario; y un ángel con túnica que sujeta con su mano izquierda una phylacteria con una inscripción hoy ilegible. Las tres figuras parecen proceder de otro lugar y fueron reutilizadas al construir la escalera, a finales del siglo XVI, aunque todas ellas parecen de cronología

anterior (Fig. 5). Es claro que las figuras no tienen relación entre sí y, más bien, parecen proceder de distintos lugares, situándose en este emplazamiento de forma arbitraria.

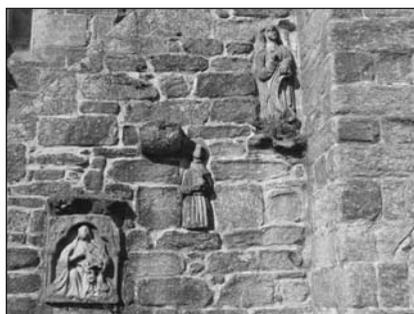


Fig. 5. Imágenes insertadas en la balaustrada de la escalera, lado sur.

La costumbre de empotrar imágenes en los muros eclesiásticos tampoco es una novedad, ya que hay precedentes en diversos lugares, dentro y fuera de Galicia. Sirvan como ejemplo los muros de la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago de Compostela, en la que se empotraron diversas imágenes (San Juan, San Pablo, San Pedro, Santiago y San Felipe).

La escalera, de trazado en ángulo recto, asciende en su segundo tramo hasta media altura de la torre-campanario, que es de planta cuadrangular y de recia hechura, con dos cuerpos: el inferior es de fachadas lisas, mientras que el superior, en el que se sitúa el campanario, tiene un arco apuntado en los lados este, oeste y norte, y dos arcos apuntados en lado sur. En la actualidad existen dos campanas situadas en los dos arcos del lado sur, aunque parece que en el pasado hubo hasta cinco, tres de las cuales fueron fundidas para fabricar cañones que aún existían en 1868. La techumbre es piramidal aplastada, a cuatro vertientes, y en cada esquina de la cubierta hay un remate de bola. Esta torre, que debió ser utilizada también como verdadera atalaya de vigilancia, se terminó en los últimos años del siglo XVI y se adosó a la obra original de la iglesia sin alterar la planta primitiva (Fig. 6). La planta baja de la torre sirvió de sacristía, hasta la construcción de la sacristía actual, de estilo barroco, construida entre 1779 y 1783, en el ábside del templo.

Esta torre-campanario, pese a su tardía construcción, tiene también el mismo aire arcaizante, sobrio y compacto, que el resto del templo, únicamente alterado por los arcos apuntados del campanario, que denotan su adscripción gótica.



Fig. 6. Torre-campanario y escalera de acceso, lado sur.

En el lado norte hay otra puerta, situada entre dos contrafuertes, sobre cuyo dintel se sitúa un retablo muy deteriorado que tiene escenas de la Resurrección de Cristo. El retablo pretende repetir la misma secuencia que el retablo de la capilla mayor, objeto de este estudio, pero suprimiendo la escena de las santas Mujeres. Las escenas son: Cristo resucitado con el estandarte de la Resurrección, saliendo del sepulcro, tiene a sus pies a un soldado dormido; en la escena siguiente Cristo libera a los Justos del Limbo representado por la boca del Leviathan; a continuación se presenta a la Virgen María, que lo recibe de rodillas y, por fin, en la última escena lo hace ante la Magdalena. Los encuadres tienen un fondo arquitectónico de columnas, como en el retablo interior (Fig. 7).



Fig. 7. Retablo exterior de la Resurrección, acceso del lado norte.

Todos los personajes están comprimidos en una especie de friso protegido por una descentrada visera de piedra y el conjunto carece de la calidad del retablo interior, del que parece pretender ser una réplica, tal vez posterior. En la actualidad está muy degradado, seguramente debido a que está sometido a las inclemencias del tiempo, enfrentado a los vientos dominantes procedentes del mar, lo que ha propiciado una irreversible corrosión.

Debe hacerse notar que en el espacio abierto frente a este muro norte, con su retablo exterior, se situó parte del cementerio exterior de la iglesia, del que aún persisten nichos.

En el extremo este de la iglesia y entre dos contrafuertes de la capilla mayor, se encuentra la actual sacristía, situada tras el muro de cabecera del templo, en el que se encuentra el retablo. Esta sacristía, cubierta con bóveda de cañón que se refuerza con un arco, es de construcción posterior, ya en el siglo XVIII, al igual que la tribuna de madera situada sobre el acceso principal de la nave central.

Toda la iglesia, vista desde el exterior, ofrece un aspecto de robusta sobriedad, incrementado por la tonalidad oscura de su obra pétreo, aspecto, por otra parte, común a todas las estructuras religiosas de este peculiar estilo gótico marinero.

El interior de la iglesia es de una nave de planta rectangular, presbiterio y capilla mayor. Esta planta es semejante a las de otras iglesias contemporáneas de la costa, como las de Muxia, y Corcubión.

La nave principal está articulada con columnas y pilares, como suele ser habitual en las iglesias de este estilo “gótico marinero”, para sostener la techumbre de madera. Esta nave tiene arcos doblados apuntados sostenidos por una semicolumna a cada lado, aunque la cubierta de madera oculta la parte superior de los arcos. En cada muro lateral se abren un estrecho ventanal. La capilla mayor tiene una bóveda de crucería con nervios triangulares que se apoyan en columnas adosadas con capiteles cilíndricos. En los capiteles de las semicolumnas del arco de acceso a la capilla mayor hay dos escudos de armas de los linajes Castro y Lara, posiblemente de la época de Juana de Castro, madre de Urraca de Moscoso (Fig. 8).

Las similitudes de este tipo de naves son abundantes en la Galicia atlántica: Santa María de Campos (Muros), Santa María das Areas (Fisterra), San Marcos (Corcubión), San Nicolás de Neda o Nosa Señora do Camino (Muros).

En el muro de cabecera se abre otro rosetón con vidriera, en el que se colocó la imagen policromada de la Virgen de la Atalaya, vestida a la usanza



Fig. 8. Nave principal, con la Capilla Mayor y el retablo al fondo.

medieval, con un brial o zaya ajustado al talle con cinturón o cordón, que le cubre hasta los pies, formando pliegues ondulados y por encima, una sobrevesta corta o chaleco de manga estrecha y puño ajustado, del mismo color. En la cabeza, un capiello o tocado rígido con rodete, con velo y sin barboquejo, decorado con banda roja en zigzag y, por encima, una corona. La mano izquierda, sobre el pecho, mientras que el brazo derecho aparece elevado, como si hubiera tenido algo en la mano. Por la vestimenta y estilo, parece una imagen algo posterior, posiblemente del siglo XVI, cuando se concluyeron las obras de la iglesia (Fig. 9).



Fig. 9. Imagen de la Virgen de la Atalaya.

La capilla mayor es la parte más destacada del templo. Su techumbre se cubrió con una sencilla bóveda gótica de crucería. El arco apuntado de estilo

gótico que da acceso a la capilla desde la nave se asienta en semicolumnas pareadas de capitel común, sobre las que podemos observar dos escudos heráldicos en los que se puede apreciar el blasón de los Castro, representado por seis roeles, y el de los Lara, dos pequeñas calderas, pertenecientes ambos al linaje de Doña Juana de Castro y Lara (Fig. 10).



Fig. 10. Capitel con escudo de armas en la Capilla Mayor.

Las tumbas que se encuentran junto al altar mayor, señaladas con dos lápidas anepígrafas, una de ellas con una corona real grabada, se han supuesto tradicionalmente de los primeros Moscoso, aún cuando no existe documentación alguna al respecto (Fig. 11). Más bien podrían pertenecer a miembros de la familia de hijosdalgo de Soneira, los Pazos, vasallos de la casa de Altamira, según se insinúa en el testamento de Don Juan de Pazos, en 1671 (Lema: 1993, 160). Debemos recordar, además, que el linaje de los Moscoso tenía su propia necrópolis en la iglesia y convento compostelano de Santo Domingo de Bonaval, cuya fundación se atribuye a Santo Domingo de Guzmán, en 1219. Allí se sepultaron los Moscoso y los Castro, en un entorno que contó con la protección de la casa de Altamira. Es bien conocida la especial predilección que Doña Urraca de Moscoso tenía por la orden de los dominicos, en la que había profesado su hijo Álvaro de Osorio, que llegó a ser Obispo de Astorga. En su testamento la Señora de Laxe encarga que se paguen al convento de Santo Domingo de Bonaval los censos que les debe y a los frailes dominicos, para que recen misas por su alma.

Esto puede justificar la presencia en la iglesia de un fresco, cuyos restos fueron descubiertos en la década de los 90 del siglo pasado, en los que se representa la figura de Santo Domingo de Guzmán (Fig. 12).



Fig. 11. Corona grabada en la lápida sepulcral de la Capilla Mayor.



Fig. 12. Fresco de Santo Domingo de Guzmán, muro norte de la nave central.

El fresco está situado en el muro norte de la iglesia, junto a una de las columnas del arranque de la arquería. En la parte conservada, de 160 cm. de alto por 120 cm. de ancho, se aprecia la parte inferior de la figura del santo, con hábito blanco y capa oscura, sin que se aprecie el tradicional báculo que sostendría con la mano izquierda. En el hábito se distinguen varios pliegues, no así en la capa, representada con tinta plana. A los pies del santo, el extraño perro de pelambre moteado, sostiene con la boca la antorcha que recuerda la leyenda del sueño de la madre de Santo Domingo. Los dominicos serán desde entonces “los perros guardianes de Dios”, portando en su boca la antorcha del fuego evangelizador que iluminaría el mundo.

A la derecha de la figura y enmarcado en un cuadro de 33 centímetros de alto por 22 de ancho, de nuevo la figura de Santo Domingo orando arrodillado, con un misal en las manos y el halo de santidad sobre la cabeza (Fig. 13).



Fig. 13. Detalle del fresco de Santo Domingo de Guzmán.

Encima de este cuadrito se aprecia el final de una phylacteria cuya leyenda no se conserva, y entre ésta y la cenefa con decoración geométrica que limita el fresco por la derecha, otra leyenda exenta, escrita en letra gótica humanístico-renacentista, de mediados del siglo XV, que dice: PACHECO VII VR (VIR RELIGIOSUS) SÂCRE. El fresco, pues, de un arte ingenuo y simplista, pudo haberse pintado, a mediados del siglo XV, por un pintor, tal vez local, del que no tenemos más noticias (Fig. 14). La inscripción con el nombre PACHECO y el numeral VII también podría hacer alusión a Don Diego López de Pacheco, VII marqués de Villena, pero no encontramos relación entre el personaje y la Villa de Laxe, aunque es ésta una vía de investigación que quizás no deba despreciarse.



Fig. 14. Leyenda del fresco de Santo Domingo de Guzmán.

Por fin, podemos destacar la imagen pétrea de Santa Inés, en este mismo tramo central del muro norte, posible donación de Doña Inés de Moscoso y Castro, Señora de Altamira y hermana mayor de Doña Urraca. La imagen se

sitúa sobre un pódium adosado al muro y apoyado en un pilar, con ménsula decorada con relieves vegetales. Aún conserva buena parte de la pintura con la que fue policromada, aunque es posible que hubiera sido repintada en época posterior a su colocación original. La santa aparece vestida con una lujosa zaya ajustada al talle con cinturón rojo decorado con flores amarillas y un manto o palio superpuesto. Sobre la cabeza, un capiello rígido sin barboquejo, con el rodete decorado con estrellas. En la mano izquierda tiene un libro de oraciones pintado de amarillo, y en la derecha, una palma pintada de verde. En los pies de la santa hay un corderillo, que simboliza la pureza, y una inscripción gótica con su nombre. La imagen, de hechura tosca, puede fecharse en la segunda mitad del siglo XV (Fig. 15).



*Fig. 15. Imagen de Santa Inés.*

En el interior del templo hay, además, otras imágenes exentas, de época moderna y contemporánea, así como restos recuperados de retablos de madera. Sin embargo, hemos querido centrar este breve resumen de su contenido en aquello que consideramos, en términos generales, contemporáneo al retablo objeto de este estudio.

En el lateral norte, en el espacio previo a la capilla mayor, se sitúa un púlpito de piedra, con escalera de acceso también de piedra, de finales del siglo XIX. El púlpito tuvo tornavoz, que fue eliminado en época reciente por medidas de seguridad.

La iglesia de Santa María de la Atalaya es, pues, uno de los más notables edificios religiosos de la Costa da Morte, tanto por su fábrica exterior e interior, como por su contenido. El exterior ha sido restaurado recientemente, saneando las grietas de la torre-campanario, restableciendo el tejado de doble vertiente y limpiando los muros en el exterior. El interior, sin embargo, adolece de un exceso de imaginiería, sobre todo por la reutilización de antiguos retablos de madera, que impiden la correcta visualización de la magnífica obra de la nave central y la capilla mayor.

Pese a la aparente sencillez del conjunto, resulta, sin embargo, de una belleza sobria y original, muy enraizada con las tradiciones de la arquitectura religiosa de las costas de Soneira y en perfecta armonía con la estética marinera y con el paisaje de la ría.

Hasta mediados del siglo XX su silueta destacaba sobre la atalaya en la que se sitúa. Lamentablemente el posterior desarrollo urbanístico de la villa la ha mimetizado en el paisaje urbano y su porte histórico, como testigo de la vida de Laxe durante los últimos seis siglos, solo es apreciable desde algunos pocos oteros.

### 3. *El retablo de la Resurrección*



El Retablo de la Resurrección preside el testero de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María de la Atalaya, en la villa de Laxe (A Coruña). Se descubrió accidentalmente en un día tormentoso del invierno de 1955, cuando un rayo destruyó parcialmente el mediocre retablo de estilo barroco que lo ocultaba, hecho que hoy recuerda una inscripción en el muro norte de la iglesia, en la que se lee la fecha MCMLV. Tras una labor de recuperación, los cinco bloques de la composición, esculpidos sobre roca granítica de posible origen local y ordenados a modo de relieve, formando una faja continua de 4,50 m. de largo por 1,07 m. de alto, se presenta hoy como la obra de arte más significativa del conjunto sacro y como una de las piezas escultóricas más destacadas de la Edad Media en la Costa da Morte. (Figs. 16 y 17)

El retablo está compuesto por cinco piezas exentas de forma rectangular, ordenadas con el tradicional sistema de casillero, entre las que hay coincidencia de altura, aunque no de anchura, ya que son ligeramente más estrechas las dos de los extremos, mientras que las tres piezas centrales son de proporciones semejantes, siendo el bloque cuarto el más ancho de todos. Todo el retablo está delimitado, arriba y abajo, aunque no en los laterales, por una estrecha orla en la que se representaron una veintena de ángeles orantes en cada lado, superior e inferior, orientados de forma que ninguno da la espalda a los temas desarrollados en los bloques del retablo pétreo. Estos ángeles, representados en busto, son de aspecto tosco, dotados de cabelleras esquemáticas elaboradas por medio de trazos esculpidos a modo de envoltorio de la cabeza, sin mayores detalles. Las alas de cada uno de ellos sirven de separación, a modo de paréntesis, entre unos y otros, dándole a la orla, sobre todo cuando se ve a cierta distancia, un aspecto geométrico que recuerda a las orlas de la antigüedad clásica, utilizadas para enmarcar las escenas principales, pero que, en definitiva, se convertirá en un recurso muy utilizado a partir del siglo XIV, sobre todo en Italia. De hecho, es el único detalle del retablo que rememora ciertos recursos renacentistas.

El tema desarrollado por el artista en el retablo es la Resurrección de Cristo, con el siguiente orden, de izquierda a derecha: Bloque 1, la Resurrección



Fig. 16. Vista general del retablo de la Resurrección.

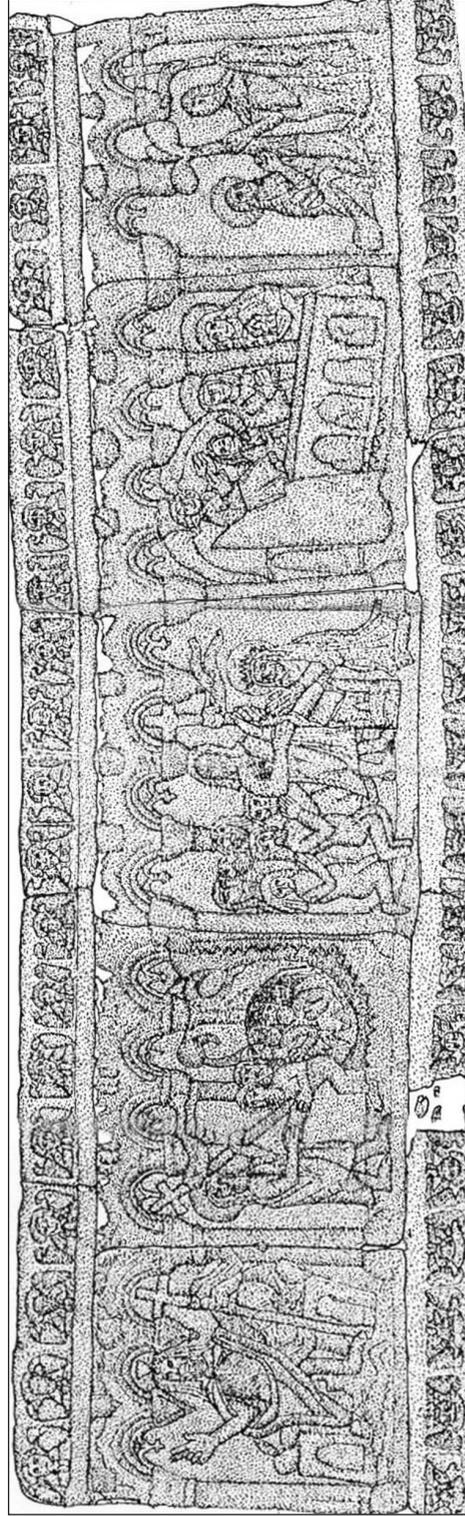


Fig. 17. Calco del retablo de la Resurrección.

de Cristo; bloque 2, el descenso de Cristo resucitado al Limbo; bloque 3, la aparición de Cristo resucitado a la Virgen María, acompañado por los justos liberados del Limbo; bloque 4, las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío; y bloque 5, la aparición de Cristo a María Magdalena.

La ordenación del retablo parece incongruente y no sigue un orden lógico de los acontecimientos narrados en las Escrituras, ya que sitúa la Resurrección de Cristo en el bloque inicial, antes del descenso al Limbo, situado en el bloque segundo, rompiendo así el orden cronológico de los hechos, puesto que Cristo descendió a redimir a los justos que aguardaban en el Limbo el sábado santo y la Resurrección se produjo un día después, el domingo, tercer día tras su muerte en la cruz. En consecuencia, el descenso al Limbo debía haber sido emplazado en primer lugar, antes de la Resurrección.

Esta incongruencia cronológica en los hechos rompe, en cierto modo, los cánones establecidos en la iconografía cristiana, tal y como aparecen expuestos en el Manual del Pintor del Monte Athos (Fournia: 1909, 110), en el que se establece el orden de los acontecimientos con vista a su reproducción artística: entierro de Cristo, sepulcro custodiado por soldados, descenso a los infiernos, Resurrección, salida del sepulcro, aparición del ángel a las Santas Mujeres, aparición a María Magdalena, aparición a los apóstoles, Ascensión. Suponemos que la ordenación del retablo de Laxe se debe más al seguimiento de un “cartón” o modelo preestablecido, que a un error de colocación de los bloques, ya que, por otra parte, tanto el bloque 1 de la Resurrección, como el bloque 5 de la aparición a María Magdalena, cierran en sus extremos exteriores con columnas completas y no partidas, como el resto de los bloques, lo que nos induce a concluir que, efectivamente, así fue concebido.

Con todo, el carácter didáctico de la obra parece claro, aunque no siga un estricto orden cronológico de los sucesos descritos en los Evangelios, sino los basados en la tradición cristiana y en los apócrifos. Hago esta diferencia entre fuentes evangélicas y fuentes tradicionales, porque la escena segunda, comenzando por la izquierda, el descenso al Limbo, sólo tiene una imprecisa justificación en el evangelio de San Mateo, mientras que la tercera escena, la aparición ante la Virgen María, no tienen ninguna referencia evangélica, y se apoya en la tradición mariana, que no concibe que Jesús no se presentara a su madre tras la Resurrección.

Este evidente carácter didáctico del retablo parece normal en el arte religioso de la época, destinado no sólo para servir de decoración en los monumentos

eclesiásticos, sino también para aleccionar a los fieles y servirles de guía en sus oraciones y rituales religiosos, mucho más si se tiene en cuenta el carácter rural de muchas de las iglesias y capillas del territorio, a las que acudía una población que en época medieval era mayoritariamente ágrafa y requería una clara orientación visual a la que dirigir sus plegarias. El crítico Enzo Carli recordaba, en uno de sus trabajos, lo que se estipulaba en el Estatuto de la Corporación de los Pintores de Siena, en 1355: “Somos, por la gracia de Dios, los que manifiestan a los hombres groseros, que no saben leer, las cosas milagrosas obradas por virtud de la santa fe” (Carli: 1966, 335). Se refería el Estatuto, claro está, a esa ingente masa rural repartida por las tierras italianas y a la población analfabeta de las grandes urbes, para la que la llegada del Evangelio sólo podía realizarse visualmente a través de las imágenes que los artistas elaboraban para los centros religiosos a los que acudían.

Aunque la ejecución general de la obra es arcaizante, bastante ingenua, parece claro que el trabajo del artista no carece de finura y calidad, pese a que las escenas representadas parecen excesivamente recargadas, no tanto por la abundancia de personajes, sino, sobre todo, por la profusión de elementos arquitectónicos, mobiliarios y paisajísticos representados. Arcos, columnas, reclinatorio, sepulcros, árboles... convierten las escenas en complejos conjuntos que apenas consiguen enmarcarse en cada uno de los cinco bloques. Por otra parte, la sobreabundancia de personajes en algunos, sobre todo en el bloque segundo, el descenso al Limbo, con la presencia de Adán, Eva, los patriarcas y los justos; o en el bloque tercero, la aparición ante la Virgen María, en la que Jesús se presenta ante su madre acompañado por los personajes del bloque anterior, convierte a ambas escenas en complejos ejercicios de distribución de personajes, ejercicios extraordinariamente resueltos, por otra parte, ya que llama la atención el equilibrio logrado finalmente. Parece evidente que el artista se basó en un diseño previo, perfectamente meditado y ensayado con anterioridad en otras obras, ya que entre los personajes no sobra ni falta nadie y la evolución cronológica de los hechos reflejados siguen un estricto orden, basado en el relato evangélico o en la tradición cristiana del momento, teniendo como único fin proclamar la resurrección de Cristo, como hecho fundamental de la fe cristiana.

La organización general del retablo, con su división en cinco bloques representando escenas exentas, que tendrían entidad por sí solas, así como el tratamiento artístico, la ornamentación con elementos arquitectónicos y la



Fig. 18. Duccio di Buoninsegna, *la Maestà*, 1309-1311.

orla de delimitación espacial superior e interior, recuerdan, en cierto modo, no sólo a conocidos retablos pintados en los grandes centros religiosos europeos, como el del Maestro de Trebon, o el más conocido de Duccio di Buoninsegna (h. 1255-1319), *La Maestà*, un retablo sobre tabla, de grandes proporciones (214 cm. de alto y 412 cm. de anchura), pintado por las dos caras, que el pintor de Siena completó entre 1309 y 1311 para el altar mayor de la catedral de su ciudad natal. Según consta en el documento del contrato, firmado en 1308, Buoninsegna lo pintó en solitario y cuando lo terminó, fue llevado en solemne procesión desde su taller, en las afueras de la ciudad, hasta la catedral, con el acompañamiento de una orquesta que interpretaba música sacra, ceremonia, por otra parte, habitual en la época (Fig. 18).

El tema del retablo de *La Maestà* de Siena, considerado como una obra capital del arte gótico internacional, es la Virgen y la vida de Cristo. En el anverso del retablo se representa a la Virgen María, rodeada de veinte ángeles y diecinueve santos, y en el reverso se representan, en catorce paneles, distintas escenas de la vida de Jesús, siendo el panel central, de mayor tamaño que los restantes, el de la crucifixión de Cristo. Y en el cuadrante superior derecho de este reverso vemos escenas que también vemos en el retablo de Laxe, como la Resurrección de Jesús, el descenso al Limbo y la aparición a María Magdalena.

El retablo de *La Maestà* estuvo situado en la Catedral de Siena hasta el siglo XVI, pero fue retirado y fragmentado parcialmente. Hoy se encuentra, en su mayor parte, en el Museo dell'Opera del Duomo, y algunas tablas en distintos museos europeos, una de ellas, la de Cristo y la samaritana, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

La Maestà de Buoninsegna marcó una pauta en la elaboración de los retablos de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento, porque refleja “las formas del pensamiento de la época” (Sureda: 1985, 296). Hay en él un intento de ordenación racional de la superficie, a través de la integración de las partes en un todo lógico, de manera que, la Pasión de Cristo, en la que se representan los motivos más importantes de la reflexión cristiana, aparece condensada en un todo doctrinal.

La escuela pictórica de Siena estaba, en general, más enraizada en el concepto estético del gótico. Mientras la escuela de Florencia experimentaba avances novedosos que la orientaban hacia las innovadoras formas iniciales del Renacimiento, en Siena la “manera greca” imponía un cierto conservadurismo medieval. En ella, Buoninsegna fue el pintor más destacado. Impregnado de las tradiciones bizantinas, introdujo en su obra elementos de marcado carácter europeo, como el ritmo lineal, la innovación cromática y la introducción de perspectivas basadas en el claroscuro, rompiendo con la tradicional concepción bidimensional heredada del gótico. Las figuras de Buoninsegna ganan así en elegancia y ligereza, frente al exceso de precisión de las figuras de Giotto. Poco después, otro sienés, Simone Martini (c.1284-1344), difundiría por Europa este novedoso estilo. (Sureda: 1985, 386).

Por otra parte, también los retablos de alabastro de procedencia británica, como los de las catedrales de Nottingham o Santiago de Compostela, tuvieron gran difusión en toda la península Ibérica, desde los inicios de las peregrinaciones jacobeanas (Hernández Perera: 1958, 116). En estos retablos, el tema de la Resurrección de Cristo era muy frecuente, aunque es cierto que, esculpidos luego en piedra, nunca llegaron a lograr la finura, elegancia y perfección técnica de los elaborados en alabastro, materia más dúctil y adecuada a la minuciosidad de los detalles, imposibles de lograr sobre bloques pétreos. Además, las obras en alabastro permitían ser policromadas, ya que su superficie no era porosa y el color podía aplicarse directamente, lo que no era tan fácil en piedra.

En Inglaterra, las primeras producciones de alabastro se iniciaron a mediados del siglo XIV, prolongándose hasta los inicios del XVI, cuando la producción empezó a decaer, según Arthur Gardner, uno de los más destacados estudiosos de la escultura medieval en aquel país (Gardner: 1951 y 1973). Los primeros trabajos pretendían imitar los minuciosos relieves producidos en marfil, sobre todo en los talleres de Nottingham, a partir de 1350. Hay, sin embargo, antecedentes más tempranos, como la decoración de la iglesia de Tutbury, que se

fecha en 1160, o el conocido sepulcro de Sir John de Handbury, de 1300. Es precisamente en Nottingham donde se constituirá la más importante escuela, de la que saldrán las más notables producciones en alabastro, distribuidas poco después a diversas partes de Europa, sobre todo a Francia, Alemania, Italia y España. Otros talleres importantes se formaron en Burton-on-Trent, Londres y en York, aunque sin llegar a alcanzar la proyección internacional de los “alabastermen” o “imagemakers” de Nottingham, que utilizaban el alabastro extraído de las cercanas canteras de Tutbury, en Staffordshire y Derbyshire, o el procedente de otras más lejanas, como las de Chellastone. Muchos de esos alabastros producidos en Inglaterra se exportaron fuera, a España, Italia, Francia, Alemania e, incluso, a Polonia, como vemos en el alabastro de las “Tres Marías” del Museo Nacional de Varsovia, fechado hacia 1430.

Los trabajos en alabastro, basados frecuentemente en las iluminaciones de códices, llegaron a tener una extraordinaria demanda. Inicialmente se elaboraron imágenes de santos, finamente realizadas y, a veces, policromadas, que eran colocadas en pequeñas capillas portátiles de madera, al modo en que hoy se elaboran las capillas portátiles de devoción familiar que se llevan de puerta en puerta, tan frecuentes aún hoy día en Galicia. Pero muy pronto se empezaron a elaborar trípticos, polípticos y retablos, destinados a las iglesias, que respondían a cánones muy precisos, tanto en su temática (generalmente episodios de la vida de Cristo, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, la Pasión o la Resurrección) como en sus dimensiones. Y es curioso que la práctica totalidad de los retablos fijos se configuraban con un número impar de relieves, siendo el del centro el de mayor tamaño y el más importante, en el que se representaba la escena principal.

Lamentablemente, hoy quedan pocas obras religiosas de alabastro en Gran Bretaña, tras la sistemática destrucción de los bienes eclesiásticos después de la creación de la iglesia nacional anglicana, en 1534. La furia iconoclasta desatada, sobre todo entre 1537 y 1540, cuando fueron destruidos más de trescientos monasterios y conventos, terminó con notables obras de arte religioso, que nunca pudieron recuperarse. Esa es la causa de que en la actualidad la mayor parte de las obras en alabastro procedentes de los talleres británicos se encuentren repartidas por diversos países europeos, entre los que España ocupa un lugar de privilegio. Hace algunos años decía Gardner que los alabastros religiosos ingleses se estudian hoy mejor en España y en otros países europeos que en Inglaterra (Fig. 19).



Fig. 19. Alabastro de la Resurrección, Catedral de York, h.1470.

Si bien es cierto que muchos de los retablos de alabastro ingleses llegaron a España, unos como consecuencia del tráfico comercial, otros traídos por quienes desearon salvarlos de la iconoclastia anglicana, a partir de 1550 este tráfico se interrumpió, debido, sobre todo, al control aduanero de los ingleses, ya que se prohibió la fabricación de estas piezas y, en consecuencia, su exportación.

Prior y Gardner (1912) establecieron varias etapas con valor cronológico en la evolución de los retablos de alabastro, incluyendo en su “Class I” (fechaada entre 1340 y 1370), cronología que más tarde matizó Gardner (1951, 299) entre 1340 y 1380, cuando se elaboraron diversos ejemplares muy significativos que pudieron influir en la temática de otros elaborados en piedra, en una fase que coincide con una importante etapa de arribada de peregrinaciones jacobeanas a las costas coruñesas. También por la costa cantábrica se importaron alabastros ingleses en ese período, como los de Hondarribia, Bermeo, Lekeitio, Plentzia y Gernika (Martiarena: 2012, 38). En principio, creemos que el retablo de Laxe puede tener una cronología cercana a esos episodios, hacia inicios del XV. Igualmente, Francis Cheetham (Cheetham: 1984, 41) estableció cuatro etapas en la elaboración de alabastros, situadas entre 1340 y 1540, siendo la primera etapa (1340-1380) la que parece coincidir con la “Class I” de Gardner.

En Galicia existen varios ejemplares: En la catedral de Santiago de Compostela hay varios, pero un buen ejemplo de estas magníficas obras de

alabastro de procedencia inglesa es el retablo de la vida de Santiago Apóstol, que Hildburgh fechó hacia 1456, cuando ya el manierismo al que condujo la industrialización del siglo XV les hace perder una buena parte de su primitiva elegancia (Hildburgh, 1926) (Fig. 20). Este pudo ser el retablo que donó a la catedral el párroco de Chal, en la Isla de Witgth, John Goodyear, en 1457. Otro retablo de alabastro, fechado hacia 1462, se documenta en la catedral de Mondoñedo y otro más, una crucifixión de origen inglés, en Xuvia, conservado hoy en Santa María de Neda, A Coruña y otros más en Vilanova de Arousa, Lugo, Quiroga y Pontevedra. Hay documentos que certifican su adquisición, recién llegados de Inglaterra, ya que hablan de la compra “*a unos ingleses que venían de Inglaterra e portaran en el puerto de la Villa de Ferrol*” (Franco: 2006, 220)



Fig. 20. Retablo del Apóstol, Catedral de Santiago de Compostela, h.1450.

Un ejemplo muy significativo, puesto que tiene como tema esencial la Resurrección de Cristo, es el del Asilo de San José, de Jerez de la Frontera (Cádiz), hoy en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez (Martín Mochales, 2005), raro en su ámbito andaluz, ya que si bien las obras de alabastro eran bastante frecuentes en el norte de España, eran raras en tierras sureñas. Sin embargo, está documentada la llegada de un navío inglés a Sevilla, procedente de Dartmouth, transportando “*paños de lana de diversos colores, imágenes de alabastro, y otras mercancías*”, en 1390 (Stone: 1955, 192), lo que justifica plenamente su presencia en tierras jerezanas, dado que esta actividad comercial entre Inglaterra y el Reino de Castilla continuó a lo largo del siglo XV (Fig. 21).



Fig. 21. Alabastro del Asilo de San José, Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera.

El alabastro de la Resurrección de Jerez es de una hechura extraordinaria. Representa a Cristo saliendo del sepulcro, con una composición similar a la del primer bloque del retablo de Laxe: Cristo triunfante de la muerte, sale del sepulcro portando en su mano izquierda la cruz de la victoria, mientras que con la derecha bendice al mundo. Cuatro sorprendidos soldados lo rodean, mientras sobre ellos, dos ángeles contemplan la escena. La obra está fechada entre 1450 y 1470, en una fase de producción estandarizada.

Otros retablos de alabastro, con la misma temática, se reparten por distintos lugares de toda Europa, desde mediados del siglo XIV, por lo que no podemos descartar, como ha insinuado el profesor C. Belda, que aquella corriente pudiera haber influido en la elaboración de diversos retablos rurales, como el de Laxe.

Debe añadirse que estos retablos de alabastro fueron frecuentemente imitados también en madera, aunque de ellos quedan hoy pocos ejemplares, como el conservado en el Rijksmuseum de Amsterdam, de entre 1460 y 1470, de gran calidad, aunque parcialmente deteriorado.

En la actualidad no se aprecian en el retablo de Laxe restos de pintura. Algunas coloraciones verdosas que se observan en varias zonas, que alguien

interpretó como restos de la primitiva pintura, pudieran ser, más bien, coloraciones producidas por la humedad, pero no es imposible que originalmente estuviera decorado con pintura, al igual que algunos retablos de alabastro y otros elementos decorativos en contextos arquitectónicos. Sin embargo, en la actualidad no nos atrevemos a asegurarlo, mientras no pueda realizarse un análisis adecuado de pigmentos.

Las escenas de los cinco bloques del retablo están enmarcadas entre las columnas que soportan una arquería gótica de arcos apuntados, con doble ojiva interior y flor de lis colgante, haciendo de elementos divisorios entre los distintos bloques pétreos del retablo, que a su vez aparecen encuadrados bajo una arquería de 18 arcos idénticos, rematados por ménsulas pinjantes y trasdós de motivos florales, con tracería de doble arco ojival con ménsula y un una flor de lis en la enjuta.

Estos complementos arquitectónicos, tan frecuentes en las composiciones del siglo XV, pueden parecer excesivos, puesto que culminan cada una de las escenas de los bloques, dando una sensación de exagerada y, tal vez, innecesaria plenitud escénica. Sin embargo, también es cierto que llenan vacíos ociosos, dando a las composiciones un cierto equilibrio, no exento de armonía, resaltando las figuras que, de esa manera, aparecen situadas en un teórico escenario monumental, irreal por lo extemporáneo, pero útil para la composición. En realidad, este “horror vacui” es bastante habitual en la época.

Por otra parte, todo este escenario arquitectónico de columnas y arcos en el que se encuadran las representaciones, parece recordar un ambiente eclesiástico o monacal, es decir, un lugar sagrado, reafirmando así la sacralidad del propio retablo.

El estado de conservación del retablo de la Resurrección de Laxe es relativamente bueno, pese a la larga etapa bajo el enlucido (¿o precisamente por eso?), aunque cada vez se hace más necesario un tratamiento de protección y conservación y, sobre todo, un estudio de la iluminación que lo destaque adecuadamente. En varias zonas del retablo se aprecian distintas manchas de humedad, posiblemente debidas a la reacción química de los distintos componentes de la piedra ante el exceso de humedad ambiental y las posibles filtraciones de la humedad del muro. Un detenido estudio de estos componentes daría con la solución adecuada a estas agresiones.

### 3.1. *Descripción del retablo*

#### BLOQUE I.

#### LA RESURRECCIÓN DE CRISTO



Fig. 22. Bloque 1 del retablo: la Resurrección de Cristo.

En el primer bloque del retablo se representa el hecho mismo de la Resurrección de Cristo, es decir, el momento en el que emerge del sepulcro triunfante de la muerte. Este hecho, en sí, no está descrito en ningún texto evangélico puesto que nadie lo presencié, y por lo tanto, es fruto de la imaginación de los artistas que lo representaron. Todos los evangelistas, con

ligeras variantes (Mt 28, 1-10; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-9) narran la llegada de las Santas Mujeres “*el primer día de la semana, al amanecer*” (Jn 20-1) al lugar donde se encontraba la sepultura de Jesús, y la sorpresa de éstas al encontrarlo vacío (lo que se recoge en el bloque 4 de nuestro retablo). Pero el hecho de la Resurrección ya se había consumado. Cristo había resucitado sin testigos. Cabe deducir que la composición de esta escena primordial obedece a unos cánones artísticos precisos, fruto de la imaginación de los artistas, que tienen pocas variaciones a lo largo del tiempo. De hecho, siendo la Resurrección de Cristo el acontecimiento fundamental de la fe cristiana, requería una precisa iconografía, adecuada a su importancia.

Jesús resucitado sale del sepulcro, aún envuelto en su sudario, con una pierna fuera, mientras la otra permanece en el interior. En su mano izquierda lleva la cruz o estandarte de la Resurrección con oriflama, mientras que con la derecha bendice al mundo. Esta representación es, en realidad, una novedad en la iconografía cristiana a partir del siglo XII, ya que desde el arte paleocristiano la representación de Cristo se centraba, casi de forma exclusiva, en la figura del “Buen Pastor”, la cruz con el monograma de Cristo simbolizando la victoria sobre la muerte, o el sol, simbolizando el hecho, como puede verse en el Salterio de Utrech (820-840), donado por el arzobispo Ebo de Reims a la abadía benedictina de Hautevillers (Walther y Wolf: 2003, 90), hasta que, tras la promulgación del Edicto de Milán, en 313, se empezaron a permitir ciertas ampliaciones en los ciclos narrativos iconográficos (Trevisan 2003). Después, en la Baja Edad Media, el “Buen Pastor” se sustituye por el “Cordero del Sacrificio” y se abre el espacio al tema de la Resurrección, inspirada en los detalles narrados en el evangelio de San Juan, en el que, aunque no se narra el suceso en sí, se describen los preparativos del entierro de Jesús, la elección de su sepultura y, con posterioridad, la llegada de las Santas Mujeres y las primeras apariciones de Cristo. Inicialmente la Resurrección se representaba simbólicamente con una cruz desnuda, a veces con el monograma de Cristo, Josué liberado de su prisión, Sansón haciendo huir a los filisteos, una aparición luminosa...etc.; en el siglo IX el sol naciente simbolizaba en occidente la Resurrección de Cristo, como vemos en el Salterio de Utrech, hasta que, a partir del siglo XI, se empieza a representar como un hecho, mediante la escena referida, con ciertas variantes. El posible punto de partida de este cambio pudo ser, como señala Louis Réau (1957, II, 544), una miniatura de los evangelios de Otón III, de hacia 997, hoy en la Biblioteca

estatal de Baviera, en Munich (CIm 4453) procedentes del scriptorium de la abadía benedictina de Reichenau, situada en la isla del mismo nombre, en el lago Constanza (Baden-Wurtemberg, Alemania) (Walther y Wolf: 2003, 114).

En la escena de la Resurrección se solía representar a Jesús saliendo o elevándose del sepulcro, con el estandarte de la Resurrección, en presencia de tres o cuatro asombrados o dormidos soldados romanos. Este esquema inicial, que ya podemos ver en una iluminación del Salterio de Rheinau, de mediados del siglo XIII (Walther y Wolf: 2003, 465), y en “*Les Petites Heures du Duc Jean de Berry*” (1372-1390), se perpetúa en la Edad Media, como vemos en la obra del Maestro de Trebon, de hacia 1390, y en el Renacimiento, donde lo vemos en las obras de Perugino, Piero della Francesca y, fuera de Italia, en el retablo de Isemheim, de Colmar, (h. 1512-1516) y en el retablo de la Pasión de Mathias Grünewald, de hacia 1515. Y aunque esta representación no está basada en ningún texto evangélico, parece responder a la fe y tradiciones populares, por lo que, inevitablemente, tiene rasgos teatrales, aunque seguramente no fuera debido a la influencia de las representaciones de tipo religioso del Teatro de la Pasión, del que en España poseemos una gran obra de patética sobriedad del período anterior al teatro clásico, como es «El auto de la Pasión», de Lucas Fernández (1474-1543).

La escena del Salterio de Rheinau (mediados del XIII) es extraordinaria, ya que todo el manuscrito supera en calidad artística a todos sus contemporáneos en Europa central. Procede de los entornos de Ratisbona o Salzburgo, está escrito en latín y al miniaturista autor de las diez miniaturas a página entera y nueve capitulares decorativas se le denomina “el maestro del Rheinau”. El salterio se encuentra la Zentralbibliothek de Zurich, con la signatura Cod. Rh. 167. En la escena de la Resurrección, en el folio 107, se ve a Cristo salir del sepulcro, cuya losa de cubierta aparece en el suelo aplastando a un soldado, vestido con la túnica roja de la Pasión y portando el estandarte con oriflama en su mano izquierda, mientras bendice con la derecha. Solamente su pierna izquierda está fuera del sepulcro, mientras la otra permanece dentro. Tres sorprendidos soldados aparecen derribados en el suelo. Toda la escena está enmarcada con bandas iluminadas en las que se ha utilizado la plata. Se trata, sin duda, de una obra excepcional para una época tan temprana (Walther y Wolf: 2003, 464) (Fig. 23).

Una de las variantes más clásicas de la escena de la Resurrección es, precisamente, esta que vemos en el retablo de Laxe, en la que Jesús aparece con



Fig. 23. Iluminación del Salterio de Rheinau, s. XIII.

un pie fuera del sepulcro, mientras el otro permanece aún dentro (*“Christus uno pede extra sepulcrum”*), que probablemente responde a la divulgación de unos esquemas estandarizados que, a lo largo de la Edad Media, circularon por la Cristiandad europea de la mano de los artesanos que ofrecían su trabajo a las parroquias. También Molanus (Jan van der Meulen) lo describe así, con un pie fuera del sepulcro, en su “Tratado de las santas imágenes” y pone como ejemplo las imágenes de *“Speculum Humanae Salvationis”*, de Augsbourg, hacia 1473 (la denominada por Mâle *“Biblia de los pobres”*, de enorme influencia en los artistas contemporáneos), (Molanus: lám. 14, 2º vol.) y (Mâle: 1949, 235). Así lo vemos también, por ejemplo, en la “Resurrección” de Hans Multscher, de hacia 1437, en el retablo de Wurzach (Museo Nacional de Berlín), en el que Cristo, con un pie fuera, sale de un sepulcro cerrado, en una composición en la que se aprecia la influencia de Van Eyck.

En la escena de nuestro retablo de Laxe no se aprecia si el sepulcro permanece cerrado o, por el contrario, ya está abierto. Ambas situaciones fueron representadas por los artistas. Era frecuente representar el sepulcro cerrado, simbolizando el misterio de la Resurrección: Cristo sale del sepulcro sin alterar su hermetismo, de la misma forma que nació sin alterar la virginidad de María. Esa es la representación clásica, tal como la vemos en la mencionada Resurrección del Maestro de Trebon, del Museo de Praga (Sterling: 1966, 333), que es anterior a la del retablo de Laxe, hacia 1380 (Fig. 24). En la obra de Trebon, Cristo está en pie sobre un sepulcro cerrado y sellado que tiene

dos grandes argollas en la tapadera. El hermetismo del sepulcro ratifica la auténtica resurrección de Cristo que, envuelto en un sudario rojo, en su mano izquierda tiene la cruz de la Resurrección con oriflama, mientras que con la derecha bendice al mundo, actitud que se repetirá en las representaciones posteriores. Tendidos en el suelo, cuatro soldados, vestidos a lo medieval, con cotas de malla, contemplan la escena con asombro y temor.



Fig. 24. *Resurrección del Maestro de Trebon, Museo de Praga, h.1380.*

El llamado Maestro de Trêbon, o de Wittingau (cuyo verdadero nombre ignoramos) fue uno de los pintores más originales del denominado “estilo internacional”, de la segunda mitad del siglo XIV, y su retablo procedente del convento de los Agustinos de Trebon (Bohemia, República Checa), que se fecha no antes de 1390, es una de las obras más destacadas de la época, de una belleza extraordinaria, realizada magistralmente con colores sostenidos que le aportan al conjunto una majestad asombrosa. La composición del grupo, con el ritmo de sus siluetas y los estudios de pliegues, parece netamente francesa, sin embargo, los tipos son franco-flamencos, interpretados al gusto lírico de la tradición bohemia. No obstante, los claroscuros y los escorzos evidencian una clara influencia de la pintura del norte de Italia (Monreal, 1975: 72). Del primitivo retablo sólo se conservan tres paneles pintados por ambas caras: Cristo en el Monte de los Olivos, el Santo Entierro y la Resurrección de Cristo, amen de algunas figuras de santos. Se conserva en la actualidad en la Galería Nacional de Praga. Hoy se considera al maestro de Trebon el pintor más relevante de la época de

Carlos IV de Bohemia, y de él se destaca su dominio en la técnica de reflejar luces y sombras, utilizando las gamas completas de rojos y verdes y el dominio del claroscuro para destacar la dimensión espacial de los volúmenes. El maestro bohemio aportó un estilo que inspiraba mayor espiritualidad, con un canon de figuras más estilizadas y ondulantes. Estas innovaciones técnicas, revolucionarias en su época, dejaron una profunda huella entre sus contemporáneos, como Vyssi Brod, pintor de la Pasión de Cristo y, sobre todo, en la escuela miniaturista de Praga y su “estilo suave” (Bialostocki y Morán Turina: 1998, 36).

La mayor parte de los temas desarrollados en el retablo de la Resurrección de Laxe tienen antecedentes lejanos que, en algunos casos, parten de época paleocristiana en Oriente y en otros los vemos reflejados en las iluminaciones de los códices, salterios, breviarios etc. desde los inicios de la Edad Media. Cabe resaltar aquí el extraordinario papel desempeñado por los monasterios medievales en este sentido, lugares de recogimiento religioso en cuyos *scriptoria* trabajaron copistas e iluminadores, pintores (*miniatores*), calígrafos (*anticuarii* y *rubricatores*), y escribanos (*scriptores*), desarrollando, durante siglos, una labor a la que le debe mucho la cultura occidental. Como afirmara A. Hauser: “A la labriosidad y riqueza de los monasterios debe el arte del Occidente Cristiano su primer florecimiento” (Hauser: 1962, 186). Y así fue, ya que sus puntos de contacto con el mundo laico hacían que el monasterio se convirtiese en un centro de reunión de peregrinos, comerciantes, artistas y juglares, que se encargaron de distribuir los avances y novedades monacales por el mundo circundante.

En este bloque 1 debemos destacar algunos detalles de la composición: la figura de Cristo aparece vestida no con un sudario al uso, sino con una capa que se abrocha a la altura del cuello con una fíbula o cierre anular. En realidad, un arcaísmo que nos remonta al período tardoantiguo o altomedieval. La imagen parece desproporcionada, tal vez en un intento de lograr cierta perspectiva, ya que la mano derecha, con la que bendice, es de proporciones semejantes a la cabeza. En su costado derecho aparece con claridad la hendidura de la herida de la lanza con la que un soldado lo remató: “Más al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados, con la lanza, le abrió el costado, y al instante salió sangre y agua” (Jn 19,9).

Cristo sale de un sepulcro concebido como uno paleocristiano, que se aprecia con más detalle en el bloque 4. Este sepulcro tiene una decoración

de seis arcadas sostenidas por columnas, semejante a otros sepulcros conocidos, como los paleocristianos conservados en el Museo de Perugia, en el Museo de Valencia o en el de Jaén, del siglo IV (Fig. 25). Sin embargo, la concepción del sepulcro representado en la iconografía medieval y renacentista tenía poco que ver con el que pudo ser el verdadero sepulcro de Jesús, al que hacen alusión los evangelistas: “... y habiéndole descolgado de la cruz (*José de Arimatea*), le envolvió en una sábana y le colocó en un sepulcro abierto en peña viva, en donde ninguno hasta entonces había sido sepultado” (Lc 14, 53); “le envolvió en una sábana, y le puso en un sepulcro abierto en una peña, y, arrimando una gran piedra, dejó así con ella cerrada la entrada” (Mc 14, 46). Es decir, que posiblemente el sepulcro de Jesús no era más que una oquedad abierta en la piedra y clausurada con una losa, como era habitual en Palestina, posiblemente como herencia de los hipogeos protohistóricos, de manera que la presencia de un sepulcro tan elaborado como el que aparece en la mayoría de las representaciones era un lujo que muy poca gente podía permitirse entonces, aunque tal vez sí José de Arimatea, definido por San Marcos como “*persona ilustre y senador*” (Mc 14, 12) y por San Lucas como “*hombre bueno y justo*” (Lc 23, 50).

Era frecuente, por otra parte, que el sepulcro adoptase en la iconografía la forma de un altar eclesiástico, seguramente por la influencia de las representaciones dramáticas de la Pasión, en las que el altar de la iglesia podía representar el sepulcro de Cristo. En todo caso, esta circunstancia solo podría justificarse a partir del siglo XII.



Fig. 25. Sepulcro paleocristiano, Museo Arqueológico de Jaén.

En el suelo y ante el sepulcro, con tamaños desproporcionadamente menores, vemos a cuatro soldados, de los cuales uno parece dormido a los pies del sepulcro, mientras que los tres restantes permanecen en segundo plano. Uno de ellos, a la derecha del bloque, porta una alabarda. Los cuatro cubren sus cabezas con cotas de malla.

Cabe destacar que la presencia de soldados custodiando el sepulcro de Jesús sólo está avalada por el Evangelio de San Mateo, donde se relata cómo los sacerdotes y fariseos le piden a Pilatos que custodie el sepulcro *“no vayan quizá de noche sus discípulos y roben el cuerpo y digan a la plebe: “Ha resucitado de entre los muertos” y sea el postrer engaño más pernicioso que el primero”* (Mt 27, 16). A lo que Pilatos respondió: *“Ahí tenéis la guardia, id y ponedla como os parezca”*. Ningún otro evangelista menciona esta circunstancia.

Los soldados no sólo se representan a menor tamaño, sino que adoptan posturas grotescas, en claro contraste con la majestad de Cristo, con lo que se pretende zaherir a los sayones y ensalzar aún más la figura central de Jesús. En realidad, a partir del siglo XV la actitud y rostros de los soldados del sepulcro se van haciendo cada vez más patéticos (Suchaux & Pastoreaux: 1996, 334) y aparecen con vestimentas y armas anacrónicas, más propias de la época en la que se pintó la escena, que del siglo I.

Por fin, el encuadre de toda la escena bajo una arquería de tres arcos góticos apuntados, con doble ojiva y flor de lis colgante, sostenida por dos columnas laterales, enmarca la acción en un escenario teórico, resaltando todo el relato del hecho de la Resurrección, suceso principal en la doctrina cristiana, ya que es el acontecimiento por el que Jesucristo triunfa sobre la muerte y proclama la vida inmortal, haciendo de este milagro la piedra angular del cristianismo. La Iglesia proclama así el momento en que Cristo rehabilita a la humanidad entera, dándole a través de su persona, compromiso de la gloria eterna.

Es claro que estas escenas de la Resurrección de Cristo se inspiraron en escenas anteriores utilizadas en los manuscritos medievales, cuando se empezó a emplear el tema de la Resurrección en las iluminaciones. Ya hemos citado varios precedentes, aunque uno de los más impresionantes es el del Manuscrito Prejsie, de la Biblioteca Koninklijke, de La Haya (hacia 1400) (Fig. 26). La iluminación de la Resurrección responde a los cánones habituales: Jesús sale de un sepulcro paleocristiano sobre el que se sitúa con un pie fuera mientras el otro permanece dentro; aparece cubierto con una túnica rojiza y verde que solo deja al descubierto parte de su pecho y



Fig. 26. Manuscrito Prejsie, Resurrección, Koninklijk Bibliotheek, La Haya, h.1400.

las extremidades; la losa de cubierta se presenta removida y cruzada con el cuerpo del sepulcro, convencionalismo usado anteriormente por Duccio di Buoninsegna en la Resurrección de su “Maestá”; cruz con oriflama de color rojo, batida por el viento, mientras que con la derecha bendice al mundo; en ambas manos, en el pecho y en el pie que sale del sepulcro muestra restos de sangre de las heridas producidas por los clavos y la lanza; a los pies del sepulcro hay tres soldados adormecidos, con vestimenta medieval de distinto color en cada uno, roja, azul y verde, los tres con casco y armados con lanzas y porras; y llama la atención la inexistencia de paisaje. Toda la escena está enmarcada con una línea que forma un tosco recuadro irregular que llega a cortar la cruz del estandarte. La composición, pese a ser algo tosca, contiene ya todos los convencionalismos que veremos perpetuados en composiciones semejantes a lo largo de los siguientes siglos, como podemos observar en diversas representaciones de la Resurrección de toda Europa: la de Piero della Francesca, del Museo Municipal del Borgo San Sepolcro, hacia 1400, en la que Cristo aparece flanqueado por árboles secos, a la izquierda, y otros verdes, a la derecha, con unos soldados dormidos en primer plano, como definiendo otro espacio (Milicua: 1993, 241); la del flamenco Hans Memling, en su Tríptico de la Resurrección, del Louvre, de 1490, por ejemplo (Arranz: 1982), o la de Hans Pleydenwurff, a mediados del XV, conservada en la Pinacoteca de Munich, en la que Cristo con túnica roja sale del sepulcro y un ángel recoge el sudario, en medio de un

huerto vallado, mientras que las Santas Mujeres, a lo lejos, entran en el recinto a través de una puerta y, al fondo, inmersa en un paisaje complejo, se distingue Jerusalem (Figs. 27 y 28).

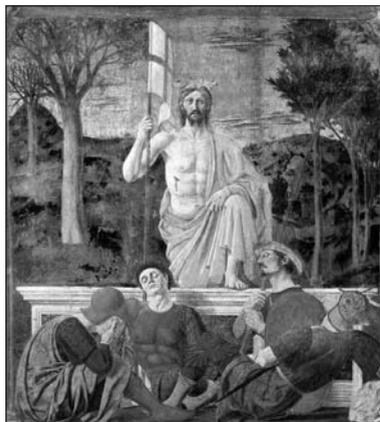


Fig. 27. Piero della Francesca, *Resurrección*, Museo del Borgo San Sepolcro, h.1400.



Fig. 28. Hans Menling, *Tríptico de la Resurrección*, Museo del Louvre, 1490.

No obstante, algunos artistas europeos introdujeron frecuentemente variantes en la composición de la escena, como vemos, por ejemplo, en la “Resurrección de Cristo” del maestro de Francke (1383-1436), un fraile dominico de Niederrhein, que trabajó en el Monasterio de San Juan de Hamburgo y se hizo famoso en el ámbito hanseático, del que conservamos pocas de sus obras, ya que la iconoclastia de la Reforma destruyó la mayor parte. En esta Resurrección el maestro Francke representa a Cristo, vestido con la túnica roja de la Pasión, saliendo del sepulcro por el lado contrario al espectador, por lo que aparece prácticamente de espaldas y su rostro apenas se vislumbra. En su mano izquierda porta el estandarte de la Resurrección y con la derecha, apoyada en el borde del sepulcro, se ayuda para salir de él. En torno al sepulcro, nueve soldados, vestidos con ropajes medievales, duermen tendidos sobre el suelo. La escena es sorprendente, llena de dinamismo y, dentro del estilo internacional, de una distribución y colorido extraordinarios, adscrito al denominado “estilo suave” (“Weicher Stüill”) (Fig. 29).

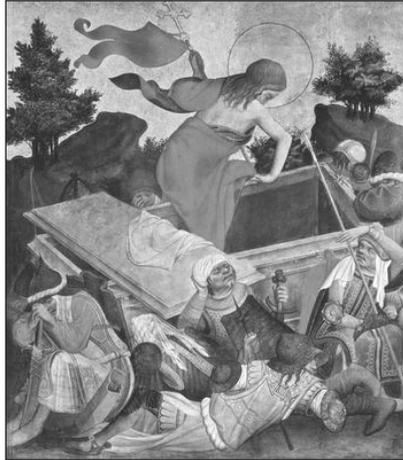


Fig. 29. Maestro de Francke, *Resurrección de Cristo*, h.1400.

Este mismo pintor tiene una Crucifixión muy notable, que era parte del retablo de Santo Tomás, en la que las Santas Mujeres aparecen destacadas al pie de la cruz.

También es excepcional la extraña representación de un desconocido maestro de la escuela de Avignon, de hacia 1457, conservada en el Louvre, en la que en un lúgubre escenario interior Cristo resucita ante los atónitos ojos de un obispo y un caballero.

En España contamos con numerosos ejemplos: la Resurrección de Luis Borrassa, (1360-1426), de la Catedral de Barcelona; la conservada en el Museo del Prado, de Miguel Ximénez, pintor hispano-flamenco instalado en Aragón, muy influenciado por la obra de Bartolomé Bermejo y por los modelos italianos, que pintó una Resurrección central para un retablo de la Piedad, con la variante de Cristo de pie sobre el sepulcro cerrado (entre 1475 y 1485), conservada en el Museo del Prado, con su firma. En esta representación, en la que Cristo está de pie sobre el sepulcro cerrado, es decir, sin alterar su hermetismo, tal vez podamos apreciar también la influencia del modelo de la Resurrección del Maestro de Trebon, que lo pintó en idéntica circunstancia. La Resurrección de Juan de Flandes (1465-1519), de la Catedral de Palencia; la de Bartolomé Esteban Murillo, de 1670, y otras más. De entre ellas quiero destacar la de Luis Borrassa, por su cuidadosa composición: Se trata de una de las escenas de un retablo que el pintor catalán realizó para el monasterio de Santes Creus, entre 1411 y 1418, en

la que vemos a Jesús en la misma postura que en el retablo de Laxe, en el preciso momento en el que sale del sepulcro, apoyando su pie izquierdo sobre uno de sus laterales, portando en su mano izquierda la cruz con oriflora y bendiciendo al mundo con la mano derecha. A los pies del sepulcro, cuatro soldados armados y vestidos con abigarrados atuendos medievales que incluyen armaduras, petos y yelmos, permanecen adormecidos. Hay una arboleda al fondo, cuya frondosidad contrasta con la luminosidad de la escena (Fig. 30).



Fig. 30. Luis Borrassa, *Resurrección*, Museo del Prado, h.1411.

El gerundés Luis Borrassa, que se documenta en Barcelona desde 1383, fue el más importante de los pintores catalanes del denominado “estilo internacional”, en el que se aprecia la fusión de corrientes diversas procedentes de Francia, Italia, Flandes y Alemania, dando como resultado el estilo elegante y refinado que, al parecer, demandaba la nobleza dominante del momento.

Por otra parte, no podemos olvidar los paralelismos con los ya mencionados alabastros británicos, de los que los más destacados son, sin duda, el de autor anónimo de la Resurrección, de la Catedral de Ripon (North Yorkshire), de hacia 1400-1420, aunque hoy se apunta la posibilidad de que fuese tallado antes de 1400, basándose en la tipología de las armaduras representadas, propias de fines del XIV; otro relieve de la Catedral de York, de autor desconocido, de hacia 1470, y el ya mencionado del Museo Arqueológico de Jerez (Fig. 31).



*Fig. 31. Alabastro de la Resurrección, Catedral de Ripon (North Yorkshire),  
hacia 1400-1420*

El alabastro de la Resurrección de Ripon es, ciertamente, extraordinario. En él, Cristo emerge triunfante del sepulcro, repitiendo todos los convencionalismos señalados, ante la atónita mirada de tres soldados, ataviados con vestimentas y armaduras propias de fines del s. XIV, cascos y cota de malla, camisón de talle alto con mangas largas, piernas cubiertas con armadura. Cristo pone la planta de su pie derecho sobre el pecho de un soldado que permanece tendido a los pies del sepulcro. El colorido dado a las distintas piezas de la composición la convierten en una de las obras más destacadas de este tipo de representaciones en alabastro. Pero es claro que toda la composición responde a unos cánones muy precisos, que se repitieron insistentemente en numerosas obras semejantes, desaparecidas hoy en su mayor parte, tras la desventurada actuación iconoclasta de Enrique VIII. Buena prueba de ello es la presencia en Jerez de la Frontera, en el contexto del antiguo Hospital de Sangre de la ciudad, del hoy restaurado relieve de alabastro de la Resurrección de Cristo, conservado en el Museo Arqueológico de la ciudad, una pieza que, seguramente, formó parte de un retablo más complejo, del que hoy queda esta pieza (ver Fig. 21). Se trata de una composición muy semejante a los precedentes británicos, muy simétrica y de extraordinaria distribución espacial, en la que vemos a Cristo saliendo del sepulcro en una actitud en la que adelanta el pie derecho, que apoya en el hombro de uno de los soldados dormidos, mientras el izquierdo permanece

dentro, muy semejante a la composición de Laxe, al mismo tiempo que los cuatro aturridos soldados, con vestimentas medievales, permanecen a sus pies y dos ángeles en lo alto glorifican el momento. Jesús ladea su cabeza y muestra las llagas de su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el estandarte de la victoria sobre la muerte. Va parcialmente cubierto con la sábana de la mortaja. Toda la escena responde a unos cánones muy precisos, probablemente estandarizados en los talleres de origen. Esa estandarización se confirma al contemplar el alabastro de la resurrección de Santa Catalina de Hondarribia, Guipúzkoa, idéntico al de Ripon y a los del Museo de Cluny de París, iglesia de Vaeroy, y museo de Saint Jean de Angers (Maine-et-Loire), (Martirena: 2012, 46). La cronología que proponen Prior y Gardner para este modelo es entre 1380 y 1420 (segundo período).

Curiosamente, en Andalucía tenemos noticias de la existencia de otros nueve ejemplares, uno en la iglesia de Santiago, otro en el convento del Espíritu Santo, ambos en Jerez, también procedentes de Gran Bretaña, otro en Córdoba, tal vez algo más tardío, etcétera, lo que parece poner de manifiesto el comercio existente de este tipo de piezas, seguramente a través del puerto de Sevilla.

En todo caso, estos alabastros de la Resurrección de origen británico debieron ser muy populares entre mediados del siglo XIV y todo el siglo XV y tuvieron una fuerte demanda entre las comunidades cristianas de Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania y España. Pese a la destrucción ordenada en la época de Enrique VIII, en Inglaterra se conservan hoy más de una veintena de alabastros de la Resurrección y un número mayor distribuidos por toda Europa. Aunque algunos de ellos pudieran ser imitaciones locales, la mayor parte procede de los talleres británicos, sobre todo de York y Nottingham, y todos ellos responden a un mismo patrón estético que, con pocas variantes, se repite constantemente.

A partir del siglo XIV se hace frecuente la imagen de Cristo Resucitado elevándose por encima de la tumba, iconografía que pervivirá hasta el siglo XVIII y aún después, siendo Italia, a partir del Renacimiento, donde más variantes se observan en esta representación, que suele reproducirse con un estilo más libre (Duchet-Suchaux y Pastoureau: 1990, 333).

**BLOQUE 2.**  
**JESÚS DESCIENDE AL LIMBO Y LIBERA A LOS JUSTOS**



Fig. 32. Bloque 2 del retablo: Jesús desciende al Limbo y libera a los justos.

En este segundo bloque del retablo se ve a Cristo que ha descendido al Limbo y, apoyando el extremo de la cruz de la Resurrección en las fauces abiertas del Leviathan, extiende su mano derecha para ayudar a salir de ellas a Adán, apreciándose detrás de él a Eva y a los patriarcas y justos del Antiguo Testamento que esperaban la redención.

En ocasiones este hecho se ha interpretado como un descenso a los infiernos, al que hace referencia Santo Tomás de Aquino en la *“Summa*

*theologiae*”, pero la expresión “*descensus ad inferos*” hace referencia a “lo que está debajo”, es decir, en el inframundo, a donde iban las almas tras la muerte; un lugar semejante al Tártaro y Hades griegos, o al Sêol hebreo. Se trata, pues, de un lugar intermedio entre los infiernos y el Paraíso, al que fueron los justos no bautizados para aguardar en él la redención de Cristo. Las Escrituras lo denominan también infiernos, porque estaban privados de la visión de Dios.

El descenso al Limbo no tiene más justificación evangélica que la de San Mateo, que dice que tras la muerte de Jesús “*se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron*” (Mt, 27, 52), pero San Marcos, San Juan y San Lucas no mencionan el hecho. San Mateo también parece referirse a este hecho cuando anuncia: “*Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches*” (Mt, 12, 40).

Algunos párrafos del Antiguo Testamento se han interpretado como una alusión a este descenso al Limbo: “*Penetraré todas las partes más hondas de la tierra, y echaré una mirada sobre todos los que duermen e iluminaré a todos los que esperan en el Señor* (Ecli, XXIV, 45)”.

En los siglos VII y VIII el Descenso al Hades de Cristo resucitado está extendido por todo el ámbito cristiano. San Juan Damasceno, en el siglo VIII, en el Canon del “Matutino de Pascua”, describía el contraste entre la oscuridad que reinaba en el Hades y la luz que surgía de la tumba vacía de Cristo: “*Purifiquemos los sentidos y veremos la luz inaccesible de la Resurrección de Cristo*”.

Sin embargo, la base literaria en la que se apoyó la iconografía del descenso al Limbo fue el evangelio apócrifo de Nicodemo, *Evangelium Nichodemi*, también conocido con el título de *Acta Pilati*, desde que fue traducido al latín entre los siglos V-IX. La versión original fue redactada en griego, pero sólo contenía los capítulos referentes al juicio, crucifixión y muerte de Jesús (Capítulos 1 al 11) y las discusiones en el Sanedrín tras la muerte y resurrección de Jesús (capítulos 12 al 26), siendo la tercera parte, *Descensus Christi ad inferos*, la que relata el hecho, a través de los hijos de Simeón, Karino y Leucio, resucitados de entre los justos. Así, una primera parte del Evangelio de Nicodemo, la referente al descenso al Limbo, parece haberse escrito en griego en fechas anteriores al siglo V, probablemente a finales del siglo III, mientras los capítulos 1 al 26, parecen un añadido posterior.

Los párrafos que interesan para nuestra interpretación dicen así:

XXV 1. *“Y el Señor extendió su mano, y dijo: Venid a mí, todos mis santos, hechos a mi imagen y a mi semejanza. Vosotros, que habéis sido condenados por el madero, por el diablo y por la muerte, veréis a la muerte y al diablo condenados por el madero.*

2. *Y, en seguida, todos los santos se reunieron bajo la mano del Señor. Y el Señor, tomando la de Adán, le dijo: Paz a ti y a todos tus hijos, mis justos.*

3. *Y Adán, vertiendo lágrimas, se prosternó a los pies del Señor, y dijo en voz alta: Señor, te glorificaré, porque me has acogido, y no has permitido que mis enemigos triunfasen sobre mí para siempre. Hacia ti clamé, y me has curado, Señor. Has sacado mi alma de los infiernos, y me has salvado, no dejándome con los que descienden al abismo. Cantad las alabanzas del Señor, todos los que sois santos, y confesad su santidad. Porque la cólera está en su indignación, y en su voluntad está la vida.*

4. *Y asimismo todos los santos de Dios se prosternaron a los pies del Señor, y dijeron con voz unánime: Has llegado, al fin, Redentor del mundo, y has cumplido lo que habías predicho por la ley y por tus profetas. Has rescatado a los vivos por tu cruz, y, por la muerte en la cruz, has descendido hasta nosotros, para arrancarnos del infierno y de la muerte, por tu majestad. Y, así como has colocado el título de tu gloria en el cielo, y has elevado el signo de la redención, tu cruz, sobre la tierra, de igual modo, Señor, coloca en el infierno el signo de la victoria de tu cruz, a fin de que la muerte no domine más”.*

Siglos después, la *“Leyenda Dorada”* de Jacobo de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII y, sobre todo, el libro *“Speculum historiale”*, de la obra *“Speculum maius”*, de Vicent de Beauvais, basada en el *“Chronicon”* de Helinard de Froidmont (1229), se encargaron de difundir el tema del descenso al Limbo o a los infiernos por toda la Cristiandad, ejerciendo una notable influencia en la literatura y el arte. De hecho, la iconografía medieval europea del Leviathan, ya sea interpretado como boca del infierno o del Limbo, se extendió prácticamente por toda Europa, entre los siglos IX y XII, y aún posteriormente. Así, lo vemos en relieves de la portada de la Abadía de Sainte-Foy (Conques, Aveyron, Francia) (Fig. 33), que era un lugar de paso del Camino Francés, del siglo XI; en el relieve policromo de la iglesia de Saint-Nectaire, a fines del XII; en el relieve pétreo de Queninton Church,



Fig. 33. Leviathán del pórtico del Juicio Final, Abadía de Saint-Foy (Conques), s. XI.



Fig. 34. Leviathán, Biblia de Pamplona, s. XIII, Bibliothèque Damiens.

Gloucestershire, de inicios del siglo XIV; en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, Estella, Navarra, del siglo XIII; en una representación muy ingenua en Santa María de Artaiz, Navarra, del siglo XIII; en un capitel de claustro de la catedral de Tudela, Navarra, de siglo XIII; en la preciosa miniatura de la Biblia de Pamplona, Bibliothèque Damiens, Siglo XIII, Catedral de Pamplona, (Fig. 34) etcétera.

Este descenso a los infiernos fue incluido en el Credo y en el himno de Pascua *Exultet*, en el que se canta el glorioso ascenso de Cristo desde los infiernos.

Es posible que la primera representación occidental del Leviathan sea la que aparece en la “Angelomaquia” del *Códice Caedmon*, de la abadía de Whitby (denominada antes de Streonaeshalch) de Inglaterra, elaborado a mediados del siglo X, aunque el monje poeta debió morir hacia 680. Algo más tarde, aparecen diversos Apocalipsis anglo-normandos, entre finales de X y primera mitad del XI, donde las dimensiones del monstruo se acrecientan y en el “Salterio de Henri de Blois”, llamado también Henry de Winchester (1089-1171), (Wíncester, siglo XII, hoy en el Museo Británico), el Leviathan tiene una doble boca que es cerrada con llave por un ángel, mientras que en el interior del monstruo se ve, formando una terrible escena, a los condenados torturados por demonios y animales espantosos (Abbate: 1966, 151) (Fig. 35).



Fig. 35. Salterio de Henri de Bois, s. XII, el infierno cerrado por un ángel, British Museum, Londres.

La popularidad del tema en la Edad Media fue tal, que cuando comenzaron las representaciones de temas religiosos, a partir del siglo XII, la figura de Leviathan, representado como un enorme monstruo que engullía a los pecadores que iban destinados a los infiernos, era puesta en escena mediante una gran maqueta de madera, provista de mecanismos movidos por poleas, que le hacía abrir las fauces cada vez que tenía que devorar a los pecadores, entre llamaradas y humo. (Massip: 1998, 240). El diseño de la maqueta puede verse aún hoy en “*Le livré de la Diablerie*”, publicado en París, en 1508, y aunque la obra es tardía, en ella se menciona que estos artulugios tuvieron sus antecedentes ya en siglo XII. Estos artificios tenían la finalidad de proporcionar “una iconografía del infierno que pudiera ser inteligible tanto por paganos como por cristianos” (Sheingron: 1992, 1179) (Fig. 36).

En el lejano cristianismo oriental vemos la escena repetida insistentemente desde época muy temprana, como en el fresco de la iglesia de San Jorge de Kurbinovo (Prespa, Macedonia), fechado en 1191, manteniéndose su representación durante los siglos siguientes, como en el fresco del ábside de la iglesia de la Transfiguración del Monasterio de Mirozski, en Pskov, a orillas del río Miroza (noroeste de Rusia), del siglo XII (Velmans et al.: 1999, Lam. 34); en el fresco de la iglesia de San Joaquín y Santa Ana (Iglesia del Rey), en Studenica, Kraljevo (Serbia); en el monasterio de Hosios Klukas (Fócida,



Fig. 36. “Livre de la Diablerie”, 1508, diseño de Leviathan de madera para representaciones teatrales

Grecia), pintado entre 998 y 1010 y en el de Nea Moni (Quios, Grecia), en un mosaico del siglo XII (Velmans et al.: 1999, 103), repitiéndose después en los iconos de los siglos XVI al XVIII, como la Anastasis sobre tabla de Miguel Damaskinos, del Museo Benaki de Atenas. Si la etapa más antigua de estas composiciones, después de la crisis iconoclasta, supuso una reinención de la figura humana, representando a los personajes frontalmente, con la finalidad de recibir directamente la veneración de los fieles y establecer una verdadera relación entre ellos, a partir del siglo XIII vemos un afianzamiento de los cánones figurativos, que cada vez más, van ganando en realismo y en recursos gráficos.

Mâle afirmó, creo que acertadamente, que el tema tuvo sus orígenes iconográficos en este mundo bizantino (Mâle: 1919, 269), pero con antecedentes paganos en Egipto y Grecia (recuérdese, por ejemplo, el mito de Orfeo descendiendo al Hades en busca de Eurídice), para pasar después a occidente, con un significado más definido, ya que mientras en Bizancio la Anástasis (Αναστασις, elevación, ascensión, levantarse) reemplaza a la Resurrección, en occidente ambos temas conviven en paralelo, aunque independientemente (Réau: 1957, 532). Para G. Galavaris, la composición del tema se inspira en antecedentes clásicos plasmados en los sarcófagos de los siglos I y II, en los que se representa a Hércules rescatando al Cancerbero del Hades

(Galavaris: 1969, 71), mientras que para E. C. Schwartz los antecedentes hay que buscarlos en las monedas del período tardo-antiguo de los siglos IV y V, en las que el emperador victorioso era representado arrastrando a un enemigo (Schwartz: 1972, 83). Sea como fuere, es claro que el mundo clásico está detrás de esta concepción iconográfica, que se inspira en anti-quísimas tradiciones míticas.

No debe descartarse la posibilidad de que el tema del “descenso a los infiernos” se desarrollase en la Iglesia Occidental como una reafirmación del Credo de los Apóstoles, en el que se afirma que Cristo “*fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos...etc.*”, mientras que en el Credo de Nicea se omite el descenso a los infiernos.

La composición más notable de la Anástasis en el ámbito bizantino es, sin duda, el fresco absidal del *parakklesion* de la basílica bizantina de San Salvador in Chora, edificada por orden de Justiniano en 413 y renovada entre los siglos XI y XII, aunque los mosaicos y frescos son algo posteriores, entre 1315 y 1320.

Este fresco de la Anástasis se apoya en la narración de Nicodemo: San Juan el Bautista desciende al inframundo en el que los justos aguardan y les anuncia que Cristo viene a redimirlos. Enterado Satán, ordena a los demonios que cuando llegue Jesús lo apresen e impidan la redención, advirtiéndoles del poder del Salvador de resucitar a los muertos y llevarlos consigo. Los demonios cierran el acceso a los infiernos con portones metálicos, cadenas y cerraduras. Pero cuando llega Cristo, las puertas caen abatidas, se rompen las cadenas y libera a los muertos, al tiempo que ordena a sus ángeles que aten con cadenas a Satán. Después, tiende su mano a Adán, que representa al género humano, para iniciar la liberación.

En el extraordinario fresco de Estambul vemos a Cristo resucitado, totalmente vestido de blanco, el color de la Transfiguración, ayudando a salir de sus sepulcros a Adán y Eva, que son seguidos por los justos del Antiguo Testamento, entre ellos a San Juan Bautista, David y Salomón. Los personajes que aparecen detrás han sido identificados como: Abel, Noé, Abraham, Moisés, Elías, Isaías y Jeremías. Todos parecen surgir de una caverna, destacada sobre un fondo oscuro en el que aparece la leyenda **Αναστασις** (Resurrección), y un poco más abajo las iniciales IC (Iesus) y XC (Christos). Cristo aparece destacado sobre un arco de luz, o “mandorla” (marco o aureola en forma oval

o de almendra) adornada con estrellas, y su túnica agitada por el viento, lo que aumenta la sensación de movimiento de la figura, mientras que Eva, Adán y el resto de los justos, destacan por el colorido de sus vestiduras. A un nivel inferior, bajo los pies de Cristo y de los sepulcros, se vislumbra un oscuro inframundo, en el que se aprecian las puertas del infierno, los candados, bisagras y llaves esparcidas y la figura del diablo encadenado, es decir, un infierno vencido por la Redención (Fig. 37).



Fig. 37. Anástasis, San Salvador in Chora, Estambul.

El fresco de la Anástasis es la principal atracción de San Salvador in Chora, convertido hoy en Museo Nacional (Kariye Müzesi) en él se aprecia una innovación estilística en la evolución del lenguaje plástico bizantino. La situación del fresco en el ábside del *parakklesion* es también una innovación, ya que significa el “resurgimiento de la antigua tradición de los *martyria* de los lugares santos de Palestina” (Velmans et al.: 1999, 242). Vemos la misma situación en varios lugares de Oriente: San Focas de Amiun (Líbano), Abu Gosh (Jerusalem) y en la hoy desaparecida iglesia del Santo Sepulcro, también en Jerusalem.

Sin embargo, la representación de la Anástasis se hizo bastante frecuente en el arte bizantino, sobre todo a partir del siglo XIV, como destaca Geltrud Schiller, tanto en frescos, como en mosaicos y al óleo sobre tabla, como vemos en el “Díptico de Constantinopla”, del siglo XIV (Schiller: 1972, lám. 12),

teniendo como precedente el modelo bizantino del siglo XI. De hecho, la misma composición de San Salvador in Chora, y con un claro estilo bizantino, la vemos en el tímpano de la iglesia Oscura (Karanlik Kilise) del Valle de Göreme (Capadocia, Turquía), que se fecha a finales del siglo XI, en la que Cristo aparece sacando a Adán del Limbo, dándole la espalda, aunque volviendo la mirada hacia él, teniendo a su lado a David y Moisés. Sobre los personajes, la inscripción *Αναστασις*, y sobre Cristo las abreviaturas IC (Iesus) y XC (Christos), como en la composición de la de San Salvador in Chora. El resto de los personajes también están identificados con sus nombres en griego, a diferencia de la escena bizantina ( Yenipinar y Sahin: 1998, 73) (Fig. 38).



Fig. 38. Anástasis, Karanlik Kilise, Göreme, Turquía, s. XI.

En la iconografía occidental sobre el tema del descenso al Limbo o a los infiernos tiene ciertas variantes: se suele representar como una cueva o sima, también como una oquedad en el suelo cuya boca está cubierta por una losa o cerrada con puertas de bronce con enormes cerrojos que se rompen con la presencia de Cristo (en este caso, siguiendo literalmente el Evangelio de Nicodemo), o como un animal monstruoso procedente de las profundidades marinas, un Leviathan en la terminología de origen hebraico (*Livyatan*), que era definido como un monstruo bíblico que habitaba en el fondo del mar y que ya es citado en el Antiguo Testamento (Salmo 74; Job 41 e Isaías 27). En el Génesis se hace mención a una criatura semejante: “Dios creó un gran monstruo del mar llamado *Taninim*” (Gén. 1, 21), que también se menciona

en Talmud (Bathra 74b), donde se dice que será muerto y su carne servida como banquete a los justos, en una tienda cuya techumbre será la piel del monstruo. Esta es la iconografía seguida en el retablo de Laxe.

Esta original forma de representar el infierno, mediante un monstruo marino, es la adoptada preferentemente por la Iglesia occidental en la Edad Media, mientras que en la Iglesia de oriente prefirieron representarla mediante una oquedad en el suelo, una fosa, o una caverna en un lateral de la montaña, cerrado por una puerta de hierro con candados y herrajes que era custodiada por demonios. En Europa, a partir del Renacimiento, se empezó a utilizar el concepto clásico del Hades, cuya puerta custodiaba el Cancerbero de tres cabezas. Poco después, el tema va siendo abandonado, hasta que deja de representarse.

Llama la atención esta tradición europea de representar los infiernos (el mal) con las fauces de un gran monstruo marino. Cabe preguntarse si esta tradición artística tiene algo que ver con las tradiciones marinas de las potencias europeas de la Edad Media, cuando se comienza a mostrar gran interés por las rutas marítimas, como medio de expansión económica. Recuérdese que en la cartografía contemporánea solía representarse el océano poblado de temibles animales, como advirtiendo de la peligrosidad de su navegación, lo cual obedecía a la proliferación de leyendas acerca de la mar tenebrosa. Esos monstruos imponían temor, pero era, precisamente, eso lo que se pretendía con su representación.

En la tradición cristiana el Leviathan se identifica con el diablo o con el mal, de manera que sus fauces pueden ser consideradas como la boca de los infiernos. Y este es, precisamente, el significado que debemos darle a la representación del retablo de Laxe, ya que los justos, redimidos por Cristo, salen de sus fauces, es decir, del lugar oscuro y tenebroso en el que esperaban la redención. Es esta, además, la forma preferida por los pintores y escultores de la cristiandad medieval occidental.

En ocasiones, las puertas de los infiernos están custodiadas por demonios o seres infernales, que tratan de impedir la salida de los justos, lo que contribuyó a que en la iconografía medieval no se distinguiera siempre infierno de Limbo. No es el caso en el retablo de Laxe, en el que estos seres infernales han sido omitidos.

Duchelet-Suchaux y Pastoreau (1996, 201) señalan que las narraciones de “*La Divina Comedia*” de Dante “marcan un punto de inflexión en el siglo

XIV”, ya que en ella se concibe el infierno como un profundo agujero con una serie de fosas en las que se castigan distintos tipos de pecados.

En este bloque 2 del retablo de Laxe vemos, a la izquierda, la figura de Cristo apoyando el extremo de la cruz de la Resurrección en las fauces abiertas del Leviathan, extiende su mano derecha para ayudar a salir de ellas a Adán, que adelanta su pierna derecha hacia el exterior de las fauces, apoyando su pie en el suelo, apreciándose detrás de él a Eva, con las manos en posición orante, y tras ella a los patriarcas y justos del Antiguo Testamento, seis personajes en total, a los que es prácticamente imposible identificar. Los únicos personajes identificables son Adán, que representa al género humano, como en otras representaciones del Descenso al Limbo, ofreciendo su mano derecha a Cristo; y Eva, único personaje sin barba del grupo, con rostro más grácil y manos en posición orante. El resto de los personajes no se pueden identificar, aunque en otras representaciones, sobre todo a partir del siglo XIV, aparecen claramente reconocidos mediante determinados convencionalismos, ausentes en nuestro retablo. A David y Salomón, los “Theopastores”, se les reconocía por los turbantes con los que se reconocía a los reyes de Judá, o simplemente se representaba la cabeza o el busto saliendo de la tumba. A San Juan, cubierto con una piel, cruz de madera y un cordel en la cintura, que hace alusión a su martirio. Nada de esto podemos apreciar en el retablo de Laxe, de manera que tenemos que hacer alusión a “los Justos” del Antiguo testamento, entre los que, sin duda, estarían los aludidos y muchos más.

La composición es una escenificación bastante precisa de lo dicho por San Pablo a los efesios: *“Levantate, tú que duermes, y resucita de la muerte, y te alumbrará Cristo”* (Ef 5, 14).

Las fauces del monstruo han sido representadas semejantes a las de un inmenso león, incluida su melena, con un tamaño proporcionado al de las figuras humanas que salen de ellas. El propio Cristo es de tamaño inferior a la cabeza del monstruo, lo que ha obligado al artista a presentarlo desproporcionado, con pies de gran tamaño respecto al cuerpo. La vara del estandarte de la cruz con oriflama aparece también excesivamente gruesa, sostenida por una enorme mano, casi del mismo tamaño que la cabeza. Toda la acción aparece enmarcada es un escenario que tiene como fondo una arquería de cuatro arcos apuntados, con doble ojiva interior y flor de lis colgante, sostenidos por cinco columnas con capiteles historiados.

Weitzmann distinguió dos estilos de representar la Anástasis: un estilo más antiguo, que denomina “narrativo”, en el que Cristo se acerca hasta Adán y tomándolo de la mano le ayuda a salir de su tumba, de la boca del Hades, o del Leviathan (*Exultet* de Montecassino; Iglesia del Santo Sepulcro de Estella, Navarra; retablo de la Resurrección de Jaume Serra); otro estilo que denomina “renacentista”, en el que Cristo agarra a Adán de la mano y tira de él, dándole la espalda, aunque volviendo la cabeza para observarlo. Tras ellos, salen Eva y los Justos (*Códice Vaticano* 9820; mosaico de Hosios Lukas; relieve de Armentía, Álava). La escena del retablo de Laxe se adscribiría al primer tipo, que parece ser el más antiguo, representado entre los siglos VII al XIV (Weitzmann: 1960, 103).

Más tarde se propusieron otros dos tipos: el “dogmático”, en el que Cristo, representado de frente, aparece elevándose, con Adán y Eva a ambos lados (San Salvador in Chora); y el tipo “mixto”, que combina las modalidades anteriores (Schwartz: 1972, 30).

El tema tiene numerosas variantes en la iconografía cristiana, pero en el retablo de Santa María de la Atalaya de Laxe se adopta el que parece ser el tipo más primitivo, que tiene diversos antecedentes desde el siglo VII, como el restaurado fresco bizantino de Santa María Antigua, en el foro de Roma, generalizándose en el siglo XII, sobre todo en Francia, Italia e Inglaterra, siendo más frecuente en España a partir del siglo XIII y, especialmente, en el XIV. Así lo vemos representado en el relieve polícromo de Sait-Nectaire (Puy-de-Dôme, Auvergne), del siglo XIII; en un capitel del claustro de San Pedro de Rúa (Estella, Navarra), también del XIII; en la ya citada iluminación de la Biblia de Pamplona, en la que las fauces del infierno son las del Leviathan, de mediados del XIII; o en una representación muy simple de Santa María de Artaiz, en Navarra, de la misma época. Poco después, a partir del siglo XIV, vemos el tema representado por toda Europa, por ejemplo, en el relieve de piedra de Queninton Church (Gloucestershire, Gran Bretaña), del siglo XIV; en un capitel de la Catedral de Girona, por las mismas fechas; y en el descenso al Limbo de Jaume Serra, del retablo de la iglesia del Santo Sepulcro de Zaragoza, en el que Cristo, secundado por cuatro ángeles, redime las almas de Adán, Eva y los justos del Antiguo Testamento, que salen por las fauces del Leviathan, ante la impotencia de los demonios situados sobre la cabeza del monstruo (Fig. 39). Serra, influido por el estilo de la escuela de Siena que había introducido Jaume Ferrer Bassa en la Corona de Aragón,



Fig. 39. Jaume Serra, *Desenso al Limbo*, iglesia del Santo Sepulcro, Zaragoza.



Fig. 40. Giotto, "Descenso al Limbo", h.1305-1310, Alte Pinakothek, Munich.

compone estilizadas figuras, de marcados rasgos, con un colorido intenso, al gusto sienés. El mismo Giotto pintó el "Descenso al Limbo", entre 1305-1310 (tempera sobre tabla, en la Alte Pinakothek, Munich), como parte de un retablo para la Santa Croce (Fig. 40). La escena es la clásica: Cristo, acompañado por otro personaje no identificado, que bien pudiera ser un franciscano, tiende su mano a Adán en la misma puerta de una gran oquedad en la montaña, mientras los demonios huyen ante su presencia.

Debo hacer notar que la distribución geográfica de muchas de estas representaciones en Europa occidental coincide con las rutas jacobeanas, especialmente con el Camino Francés, lo que será de interés para justificar su introducción en tierras de Galicia. Y tampoco es casual que alguna de estas obras con el Leviathan se realizaran en pleno siglo XV en alabastro, seguramente de procedencia inglesa, como el que podemos ver en el Museo del Louvre de París (número de inventario OA201).

Queda, por fin, hacer una referencia al significado e interpretación de esta escena del "descenso a los infiernos" representada en el retablo de Laxe: Se trata, sin duda, de una escena fundamental en la iconografía cristiana, que va más allá de la mera invocación a la resurrección de Cristo, ya que en ella se manifiesta la redención del género humano, representado en Adán y Eva.

Sin embargo, debe hacerse notar que todo el arte medieval cristiano está repleto de símbolos y de claves evangélicas, de difícil comprensión para las

personas sencillas del pueblo llano. La correcta interpretación de toda esta iconografía requería, cuando menos, un profundo conocimiento de los textos bíblicos y evangélicos, que no estaba al alcance de todos fácilmente. No obstante, lo que sí llegaba a todos era la belleza de las representaciones, de las iluminaciones, los frescos y retablos, las esculturas de las fachadas de los templos. Aunque toda esta imaginería estuviera rodeada de cierto rigorismo formal y de cierta abstracción de la realidad, se apreciaba en ella una tendencia, cada vez más acusada, hacia lo emocional y lo expresionista, que el pueblo llano sí era capaz de percibir.

Hay en la Anástasis un doble sentido de la “Resurrección”: Por un lado, la Resurrección como esperanza para los cristianos, anunciada ya en el Antiguo Testamento, donde en el Génesis se establece una relación entre el pecado y la muerte espiritual. El pecado es la muerte, mientras que la superación del pecado es la resurrección espiritual.

Pero, por otra parte, la Anástasis es también la promesa de la vida eterna para los justos, a través de la redención de Cristo resucitado, liberando al género humano, representado por Adán y Eva.

Sin esta doble resurrección, el cristianismo dejaría de tener sentido. La promesa de la salvación y la vida eterna es el pilar fundamental de la fe cristiana. San Pablo afirma: “Si no resucitó Cristo, vana es nuestra predicación, vana también vuestra fe” (1 Co. 15.14).

## BLOQUE 3

## CRISTO RESUCITADO, SEGUIDO POR ADÁN, EVA Y LOS JUSTOS, SE PRESENTA A SU MADRE, LA VIRGEN MARÍA



*Fig. 41. Bloque 3 del retablo: Cristo resucitado, seguido por Adán, Eva y los justos, se presenta a su madre, la Virgen María.*

En este bloque central del retablo vemos a Cristo, vestido con una túnica y portando en su mano izquierda la cruz y estandarte de la Resurrección, que se presenta a su madre, la Virgen María, quien lo recibe arrodillada sobre una almohadilla, ante un atril decorado en la base, en el que se apoya un libro de oraciones abierto. Detrás de Cristo se sitúan, igualmente postrados, Adán y Eva, desnudos, y otros cuatro personajes representando a los patriarcas y los justos del Antiguo Testamento, todos recién liberados del Limbo. Esta escena

es una clara continuación de la anterior del bloque 2: Una vez liberados los Justos del Limbo, Cristo se presenta con ellos ante su madre.

Cristo aparece con una larga cabellera que le cae a ambos lados de la cabeza, vestido con larga túnica que sostiene su hombro izquierdo, mientras que el derecho aparece desnudo. De nuevo se observa una evidente desproporción entre sus extremidades, de excesivo tamaño, y el resto del cuerpo. El rostro de Jesús aparece prácticamente de frente, mientras el resto del cuerpo presenta una leve lateralidad, mucho más evidente en los pies, que se presentan de perfil. Esta misma solución de perspectiva se aprecia en la figura de la Virgen María y, algo menos acusada, en Adán y Eva, mientras que los cuerpos de los patriarcas y justos permanecen ocultos tras los de Cristo, Adán y Eva, excepto el posible San Juan Bautista, situado entre Cristo y Adán.

La Virgen María viste una amplia túnica y un velo que le cubre la cabeza y que cae a ambos lados del cuerpo hasta llegar al suelo, formando pliegues. Sus manos, de un tamaño desproporcionado con el resto del cuerpo, están unidas en actitud orante y sobre su cabeza, también de un tamaño desproporcionado respecto al cuerpo, aparece un halo de santidad irradiado. Por encima de la cabeza de María se aprecia el estandarte de la Resurrección, que porta Cristo, batido por el viento.

Llama la atención la desnudez de los cuerpos de las seis figuras que acompañan al Redentor, que parecen evidenciar que desnudos de todo lo terrenal se enfrentaron a la muerte, e igualmente desnudos fueron redimidos por Cristo (Fig. 42).

Toda la acción vuelve a enmarcarse en un escenario interior, con cinco columnas al fondo dotadas de capiteles historiados que soportan una arquería de cuatro arcos apuntados, con doble ojiva interior y flor de lis colgante.

En las figuras de la izquierda, entre Adán y Eva, se aprecia una coloración rojiza de fondo que también está presente en la parte baja del cuerpo de Jesús, así como una coloración azulada en el manto o túnica de María y en la zona del segundo capitel de la derecha.

La escena, pese a estar compuesta por ocho figuras más el escenario interior y el mobiliario, tiene una distribución muy proporcionada y una alineación equilibrada, en la que lo único que desentona es el espacio libre tras el cuerpo de la Virgen, que contrasta con la acumulación de figuras humanas en el extremo opuesto. Pese a ello, es, posiblemente, el bloque más armonioso del retablo.



Fig. 42. Retablo de Laxe, detalle de Adán, Eva y los justos, saliendo del Limbo.

Tampoco los evangelistas hacen mención de esta aparición de Cristo a su madre, ni lo hacen los evangelios apócrifos. El tema se basa en afirmaciones patrísticas, especialmente en el *“Liber de Virginitate”* (Liber III) de San Ambrosio, en el que se afirma: *“Vio María la resurrección de Cristo, fue la primera en comprobarla y creyó en ella”*. También lo afirma Sedulio: *“Fue ella la primera en saber que había vuelto a la vida”*. Pero, sobre todo, parece una introducción de la *“Leyenda Dorada”* de Jacobo de la Vorágine.

Efectivamente, Jacobo o Santiago de la Vorágine escribió:

*“En cuanto a la tercera de estas apariciones (la que hizo ante la Virgen María), aunque los evangelistas nada digan, se cree comúnmente que el Señor, antes que a nadie, se apareció a la Virgen María. Que la Iglesia aprueba esta creencia parece inferirse del hecho de que la estación litúrgica del día de Pascua se celebre en la basílica de Santa María la Mayor. Si alguien dijere que esta aparición no debe tenerse por verdadera, puesto que los evangelistas no la mencionan, deberán decir también que Cristo resucitado no volvió a ver más en la tierra a su Madre, porque tampoco los evangelistas hablan para nada de que Cristo viera a su Madre desde que expiró en el Calvario hasta su ascensión a los cielos. Ahora bien, la sola idea de que semejante Hijo se*

*hubiera conducido tan desalentadamente y con tanto despego con semejante Madre repugna a cualquier conciencia. El silencio de los evangelistas acerca de esto se explica y comprende perfectamente: ellos consignaron meramente las apariciones hechas a personas que pudieran ser aducidas como testigos de la Resurrección. No procedía incluir entre estas personas a la Madre de Jesús, porque si las manifestaciones de las mujeres que aseguraron haber visto vivo a Cristo, pese a que carecían de parentesco inmediato con Él, fueron acogidas con cierta rechifla y atribuidas a sus fantasías femeninas, con mayor motivo hubiéranse tomado por delirios calenturientos de una madre las declaraciones de la Virgen María, y se hubiera dicho que era víctima de alucinaciones procedentes del intenso amor que tenía a su hijo. Por eso los evangelistas no se detuvieron a mencionar la aparición o apariciones que, naturalmente, se daban por supuestas. Quien se apresuró a consolar con su presencia a otros no iba a dejar a su propia Madre sin ese consuelo. ¡Precisamente a su Madre, la persona que más que ninguna otra había sufrido con la muerte de Jesús, y la que más y antes que ninguna merecía recibir la visita del Resucitado! Así opina San Ambrosio, que en el libro tercero “Sobre las vírgenes” se expresa de esta manera: «Vio la Madre al Señor resucitado. Ella fue quien primero lo vio y creyó en la realización del portento. Luego lo vio María Magdalena, si bien ésta, de momento, no lo reconoció».*

El poeta cristiano Sedulio escribió los siguientes versos acerca de la aparición de Cristo:

*« La siempre Virgen espera; y antes que a nadie, al amanecer el día  
el Señor se aparece ante sus ojos, para que la buena Madre,  
testigo de inmensos misterios y canal por el que vino al mundo,  
fuese la primera en saber que había regresado a la vida».*  
(Vorágine: Cap. LIV, pp.232-233 de la edic. española cit.).

Es claro que el artista ha pretendido seguir un orden cronológico de los hechos basándose en esta tradición, no sabemos si a través de la lectura de la “*Leyenda Dorada*” o, simplemente, siguiendo las indicaciones al uso de la época. En realidad, el orden de los bloques del retablo es, con todo, incorrecto, ya que la primera escena del bloque 1, el de la Resurrección de Cristo, debía ocupar el segundo lugar del retablo en el bloque 2, puesto que el hecho de la Resurrección aconteció “al tercer día”, es decir, el domingo de Resurrección,

mientras que el descenso a los infiernos aconteció antes de resucitar, es decir, el Sábado Santo. Tras la Resurrección, Cristo se presenta ante su madre, la Virgen María: “Ella fue quien primero lo vio”.

El tema de la aparición a la Virgen parece haberse originado, de nuevo, en Bizancio (Réau: 1957, 11, p.554) y empieza a divulgarse por la Iglesia occidental a partir de finales del siglo XIII, ya que hasta 1321 no lo vemos reflejado en una miniatura del “Libro de la Pasión” (“*Pasionál abatyše Kunhuty*”), de la abadesa Cunegunda, hija del rey Otakar II de Bohemia, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Praga (Fig. 43).



Fig. 43. Cristo ante María, miniatura del “Pasionario de Cunegunda”, 1321, Biblioteca de la Universidad de Praga.

Sin embargo, el tipo de representación en la que Cristo aparece acompañado de los Justos tras la liberación del Limbo, como la que vemos en el retablo de Laxe, parece ser una novedad de posible origen español, como afirma González Montañés, ya que es aquí donde existen representaciones anteriores a 1500 (González Montañés: 2002, 440).

Jan van der Meulen (Molanus) cita en su “*Tratado de las santas imágenes*” un Jesús resucitado presentándose ante su madre de Benedictus Chelidonius (“*Passio Effigiata*”), Colonia, 1526, en la que la Virgen María aparece arrodillada ante un atril en el que también hay un libro abierto, como en la representación de Laxe (Molanus: 1996, fig. 23).

Esta novedad iconográfica parece estar basada en la “*Vita Christi*” del autor eclesiástico del siglo XIV Ludolfo de Sajonia (llamado también Ludolfo el Cartujo), en la que se afirma que Cristo resucitado se presenta ante la Virgen María y le relata cómo ha redimido a los Justos, haciéndose acompañar por ellos para que den fe del hecho ante su madre.

En España vemos el tema difundido en los siglos XIV y XV, además de en el retablo de Laxe, en un tríptico de la Catedral de Granada, atribuido a Roger de la Pasture, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York (Réau: 1957, 11, p.556). Pero, con todo, no fue un tema tan prolíficamente tratado como los anteriores, seguramente debido a las dudas que el hecho suscitaba entre los más ortodoxos. Aunque es cierto que la “*Leyenda Dorada*”, escrita en latín hacia 1264, fue uno de los libros más copiados durante la Edad Media y aún en la actualidad existen más de un millar de ejemplares incunables, y con la invención de la imprenta tuvo, sobre todo a partir del siglo XV, numerosas ediciones impresas, su divulgación no debió llegar a todas partes por igual y, en todo caso, siempre tuvo enfrente la realidad evangélica, considerada como verdad axiomática por la Iglesia. Tal vez por eso, los artistas, que solían ser cuidadosos con los temas eclesiásticos, puesto que en ellos tenían una importante fuente de ingresos debido a los encargos de trabajo, prefirieron atenerse a lo estrictamente ortodoxo, marginando temas que pudieran plantear el mínimo problema.

Las obras de Sor Isabel de Villena (Elionor Manuel de Villena (1430-1490), hija bastarda de Don Enrique de Villena), sobre todo “*Meditationes Vitae Christi*” y “*Vita Christi*”, en donde también se recoge el hecho, debieron contribuir a su difusión y popularización en España.

Pero recientemente la Iglesia, a través de la voz de su máximo representante, el Papa Juan Pablo II, dejó clara su posición ante el hecho que comentamos.

*“Después de que Jesús es colocado en el sepulcro, María «es la única que mantiene viva la llama de la fe, preparándose para acoger el anuncio gozoso y sorprendente de la Resurrección» (Catequesis, del 3-IV-96). La espera que vive la Madre del Señor el Sábado Santo constituye uno de los momentos más altos de su fe: en la oscuridad que envuelve el universo, ella confía plenamente en el Dios de la vida y, recordando las palabras de su Hijo, espera la realización plena de las promesas divinas.*

*Es legítimo pensar que verosímelmente Jesús resucitado se apareció a su madre en primer lugar. La ausencia de María del grupo de las mujeres que al alba se*

*dirigieron al sepulcro (cf. Mc 16,1; Mt 28,1), ¿no podría constituir un indicio del hecho de que ella ya se había encontrado con Jesús? Esta deducción quedaría confirmada también por el dato de que las primeras testigos de la resurrección, por voluntad de Jesús, fueron las mujeres, las cuales permanecieron fieles al pie de la cruz y, por tanto, más firmes en la fe.” (Catequesis de Juan Pablo II, 21-V-1997).*

Viene a decir Juan Pablo II que, al contrario que otros que rodeaban a Jesús, María era la única que tenía la certidumbre de su Resurrección. Los evangelistas narran las apariciones a los Apóstoles y a las Santas Mujeres, que necesitaban pruebas de su Resurrección, como Tomás, que necesitó introducir sus dedos en la hendidura del costado (Jn, 20,3). María no es citada por los evangelistas, porque su proximidad a Cristo la invalidaba como testigo.

El tema de la aparición a la Virgen comenzó a representarse, ocasionalmente al principio, a partir de inicios del siglo XIV, alcanzando mayor difusión en los siglos XV y XVI, sobre todo en Italia y Francia y, en menor cuantía, en otros países. Mâle supuso que el tema no apareció hasta el siglo XVI (Mâle: 1919, 269 y 442), pero la realidad es que en 1321 ya es representado en el “Pasionario de Cunegunda” y, como poco, en el XV en Laxe. Por eso, la cronología de este bloque central del retablo de Laxe es de gran interés para establecer la cronología del conjunto, porque lo sitúa en una fecha, en todo caso, posterior al siglo XIV, ya que antes es muy raro verlo, al menos en Europa occidental. Es más, nos atreveríamos a decir que, dada la excepcionalidad temprana de esta representación, la del retablo de Laxe es una de las pocas que podemos documentar en piedra, lo que lo convierte en una pieza singular en el contexto de su época.

Una de las representaciones más notables y tempranas es la citada del cuadro de Roger van der Weyden (también conocido como Rogier de la Pasture), (1399-1464), que fue el pintor más notable e influyente de la escuela flamenca en el período gótico, destacando no sólo por sus cuadros de tema religioso, sino también por sus espléndidos retratos de personajes, utilizando un estilo que en sus inicios fue hierático y monumental, evolucionando posteriormente hacia líneas más sinuosas, dinámicas y fluidas (Fig. 44).

Van der Weyden pintó un tríptico por encargo del rey Juan II de Castilla para el monasterio cartujo de Miraflores de Burgos, denominado “Retablo de Miraflores”, hacia 1440, que hoy se conserva en el Staatliche Museum de Berlín. Existe acta documental del encargo “al maestro Rogier” del tríptico,



Fig. 44. Rogier van der Weyden, "Cristo ante María" (detalle), 1440, Museo Estatal de Berlín.

en el que se representan tres escenas de la vida de Jesús y María: en el lado de la izquierda del tríptico, la Virgen con el Niño en brazos y San José contemplándolos; en el centro, la Piedad, en la que María sostiene el cuerpo de Jesús recién descendido de la cruz; a la derecha, la escena que nos ocupa, Jesús resucitado se presenta ante su madre.

En esta tabla del pintor flamenco, Cristo, vestido con una amplia túnica roja, color de la pasión, que sólo deja al descubierto parte de su pecho con la herida de la lanza, se presenta ante María, que viste de azul, color de la fe y gloria, su cabeza con un velo blanco. Ambas figuras se representan con dinamismo: Jesús avanzando hacia su madre, con la pierna izquierda extendida y mostrándole las llagas de sus manos, y María, sentada, pero haciendo con sus manos un gesto de admiración y sorpresa. Ambos se hallan en una estancia gótica, con un amplio ventanal con arco ojival, a través del cual se ve el paisaje, al fondo, con el sepulcro del que acaba de salir Jesús. Como marco (evidentemente posterior a la tabla), un gran arco de medio punto, decorado con motivos góticos y estatuas sobre pequeñas columnas, que contrasta con la arquitectura gótica pintada en la tabla. Todo el retablo inspira cierto patetismo, como el resto de la obra del pintor, difundida ampliamente por toda Europa, excepto, tal vez, Italia.

Aunque algunos expertos han supuesto que la obra de la primera etapa del pintor, con un estilo marcadamente gótico, no pudo ser pintada antes de 1440 si el encargo lo hizo Juan II.

Hay también un óleo sobre tabla, que se atribuye a un discípulo del Maestro Rogier, con el tema de “Cristo apareciéndose a la Virgen María”, fechado hacia 1475 y conservado hoy en la Colección Andrew W. Mellon, en la National Gallery of Art (National Mall) of Washington.

Pero es, sobre todo, a partir del siglo XV y, mucho más, en el XVI cuando comienza a representarse, especialmente en obras pintadas, la aparición de Cristo resucitado ante su madre. Los ejemplos, sin embargo, no son muy abundantes y llama la atención que sea en España donde con más frecuencia se utilizó el tema.

En España el pintor manchego (nacido en Almedina, Ciudad Real) afincado en Valencia, Hernando (o Fernando) Yáñez de la Almedina (1475-1540), pintó el tema en dos ocasiones: la más conocida es la “Aparición de Jesús a la Virgen”, pintado hacia 1515, en el que Cristo, vestido con una túnica roja y portando el estandarte de la Resurrección, se presenta ante su madre, que le aguarda arrodillada en posición orante en una estancia amueblada y adornada con grandes cortinas rojas. Tiene también, en la Catedral de Valencia, una magnífico cuadro sobre “Cristo resucitado y las ánimas del Limbo apareciéndose a la Virgen”, en el que la escena se repite, con otros diez personajes detrás de Jesús. También es notable su “Resurrección” de la Catedral de Valencia, donde junto a Fernando Llanos, pintó las puertas del retablo mayor, entre 1507 y 1510 (Milicua: 1966, 447) (Fig. 45).



Fig. 45. Hernando Yáñez de la Almedina, “Aparición de Cristo a la Virgen”, h.1515.

Yáñez de la Almedina es un de los introductores de las técnicas renacentistas en España, tras su estancia en Florencia, donde las aprendió de la escuela de Leonardo, plasmándolas con un estilo severo y monumental, pero con tintes magistrales, a través del uso de las sombras y el “sfumato”.

De especial interés para el estudio de nuestro retablo es el cuadro del pintor valenciano Miguel Esteve (h.1510) “Cristo y los patriarcas redimidos apareciéndose a la Virgen María”, que se conserva en el Williams College Museum of Art, en Williamstown (Massachusetts, USA) (Fig. 46). Se trata de una escena semejante a la del bloque 3 del retablo de Laxe. En el cuadro de Esteve vemos a la Virgen María, representada frontalmente, arrodillada ante un altar sobre el que hay una corona de espinas, mientras Cristo, vestido aún con el sudario blanco y una túnica de color rojo sobre el hombro, señala a su madre con el dedo y vuelve levemente la mirada hacia Adán, postrado tras él, como diciéndole algo sobre su madre. Cristo porta en su mano izquierda el estandarte de la Resurrección y, tras él se sitúan Adán, Eva, y los justos del Limbo, diez personajes en total, más un ángel que sobrevuela la escena, al fondo.



Fig. 46. Miguel Esteve, *Cristo resucitado y las ánimas del Limbo apareciéndose a la Virgen*, h.1510.

Este cuadro de Esteve, de magnífica ejecución, encierra muchos paralelismos con la representación de Laxe, por lo que suponemos que responde conceptualmente a un modelo establecido a partir de la lectura de la “*Leyenda Dorada*”. La distribución de los personajes es la misma, aunque variando el número de ellos: ocho personajes en Laxe; once en el cuadro de Esteve. María, arrodillada ante un altar; todos los Justos arrodillados en Laxe; sólo tres en el cuadro de Esteve; Cristo, con el estandarte de la Resurrección,

señalando a María en ambas composiciones. La ordenación de las figuras es exactamente la misma: María a la derecha, Jesús en el centro, los justos a la izquierda. El lugar, un interior doméstico en ambos casos. Todo ello nos lleva a suponer que la composición parte de un esquema de trabajo preestablecido, al que los artistas se someten sin discusión.

Menos detallista es el óleo sobre tabla de la “Aparición de Cristo resucitado a la Virgen”, del toscano Filippino Lippi (1457-1504), que se conserva en la Alte Pinakothek, de Munich, pintado hacia 1493 (Fig. 47). En él, un Cristo cubierto con una túnica azul, se arrodilla ante su madre en medio de un cuidado paisaje en el que, al fondo, se ve a las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío y, en lo alto de las montañas, los edificios de Jerusalem.



Fig. 47. Filippino Lippi, “Aparición de Cristo resucitado a la Virgen”, 1493, Alte Pinakothek, Munich.

También Giovanni Francesco Barbieri, “Il Guercino” (1591-1666), uno de los más preclaros representantes del Barroco italiano durante el período de transición del clasicismo romano-boloñés al barroco pleno, pintó una “Presentación de Jesús resucitado a la Virgen María”, que se conserva en la Pinacoteca Cívica de Cento (Ferrara), en la que Jesús abraza a su madre mientras ésta le acaricia el costado herido por la lanza (Fig. 48). Una obra de extraordinaria belleza en la que, sin embargo, se rompe con la concepción anterior en la que Jesús aparece acompañado de los liberados del Limbo.



Fig. 48. Giovanni Francesco Barbieri, "Presentación de Jesús resucitado a la Virgen María", Pinacoteca Cívica di Cento, Ferrara.

También en Portugal el pintor de la corte de Manuel I, Jorge Afonso (1470-1540), pintó la escena en 1515 (Fig. 49), en la que un espléndido Cristo con túnica roja bendice a María, arrodillada ante Él, mientras detrás se sitúan Adán, Eva y los Justos. Toda la escena se desarrolla en un lujoso entorno palacial, con grandes arquería sobre las puertas y ornacinas con escudo.



Fig. 49. Jorge Afonso, "Cristo y los justos ante la Virgen María", h.1515. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

Hay una variante en la obra del boloñés Lorenzo Pasinelli (1629-1700), del Barroco tardío, en la que Jesús resucitado se presenta ante su madre acompañado por los padres de la Iglesia. El cuadro se conserva en Certosa di San Girolano (Bologna) y se fecha en 1657. Se trata de una obra muy clasicista, de gran colorido, en la que se aprecia una soberbia organización del espacio; cualidad, por otra parte, habitual en este pintor.

Otra representación del tema es la obra de Barthel Bruyn (1493-1555), un óleo sobre tabla pintado hacia 1515, que se conserva en el Museo Nacional de Varsovia.

Sin embargo, debemos destacar la escasa representación del tema de la aparición de Cristo Resucitado a la Virgen María en escultura en piedra. Los casos son raros en toda Europa, lo que convierte al retablo de Santa María de la Atalaya en un ejemplo excepcional en España y, creemos, que único en la Costa da Morte.

Debe considerarse, por fin, el hecho de que la mayor parte de las representaciones de Cristo y los Justos presentándose ante la Virgen María se elaborasen en talleres situados en zonas costeras peninsulares (A Coruña, Valencia, Lisboa...), siendo prácticamente desconocidas en talleres del interior, lo que podría responder a la difusión marítima del tema, a partir de los primeros modelos italianos.

BLOQUE 4.  
APARICIÓN DEL ÁNGEL A LAS SANTAS MUJERES EN  
EL SEPULCRO VACÍO



Fig. 50. Bloque 4 del retablo: Aparición del ángel a las Santas Mujeres en el sepulcro vacío.

En este bloque, situado en cuarto lugar en el retablo, las Santas Mujeres (las “Tres Marías”) están ante el sepulcro vacío en el que había sido enterrado. Llevan en las manos los unguentarios propios de las miróforas (“miron”, perfume, mirra; “fero”, llevar: “las que llevan el perfume”) con los que querían tratar los restos, pero un sonriente ángel, situado sobre la losa de cubierta del sarcófago, les advierte de que Jesús ya no está allí, porque ha resucitado.

El sarcófago, idéntico al que vimos en el bloque 1 del retablo, aparece ahora vacío y abierto, con la losa de cubierta colocada verticalmente en el lado izquierdo. Un sonriente ángel, vestido con ropajes medievales y con sus alas extendidas a ambos lados, formando un arco, gesticula con sus manos ante las mujeres. La mano izquierda del ángel aparece extendida, mientras que con la derecha parece señalar algo con su dedo índice. Las “Tres Marías” se sitúan detrás del sarcófago, las dos de los extremos con ungüentarios en sus manos, mientras que la del centro cruza las manos sobre el pecho. Todas visten amplias túnicas y toca o escarcela sobre sus cabezas. Las tres tienen sobre ellas el halo o nimbo de la santidad.

El sepulcro tiene en su lateral una decoración de cuatro arcos de medio punto, sostenidos por cinco columnas con capiteles, al estilo de los sepulcros paleocristianos, aunque bajo los arcos no hay decoración alguna. Sepulcros semejantes han sido ampliamente documentados por la arqueología clásica y paleocristiana y tuvieron cierta continuidad al ser imitados a lo largo de toda la Edad Media, sobre todo en los monumentos funerarios de la nobleza.

Toda la escena, al igual que las de los restantes bloques del retablo, está enmarcada en un escenario arquitectónico que tiene como fondo una arquería de cuatro arcos apuntados, con doble ojiva interior y flor de lis colgante, sostenidos por cinco columnas con capiteles historiados.

Caamaño, en su somera descripción del retablo (Caamaño: 1962, 252) afirma que la escena se desarrolla en una cueva sepulcral, “cuya boca se sugiere mediante una especie de arco semicircular”, pero creo que es una conclusión errónea, ya que el supuesto arco lo forman las alas del ángel que, por cierto, se superponen o cortan a las columnas que sirven de fondo, de manera que difícilmente pueden ser la entrada al recinto. Esta forma de representar las alas del ángel es, además, muy gótica. Por otra parte, la decoración arquitectónica de columnas y arcos no parece compatible con el interior de una cueva-sepulcro. Si así fuera, sería una composición única y excepcional en la iconografía cristiana, sin precedentes en otras producciones (Fig.51).

La composición de la escena está muy cuidada y el reparto y ordenación de las figuras es muy equilibrado y armonioso. El sepulcro parece ocupar un lugar principal, ya que se destaca en su totalidad, con la losa de cubierta cuidadosamente colocada en un extremo, en posición vertical y apoyada en el cuerpo del sarcófago. El resto de las figuras aparecen supeditadas al sepulcro,



Fig. 51. Bloque 4 del retablo, detalle del ángel con las alas extendidas.

con lo que éste adquiere todo el protagonismo de la composición, dejando ver con claridad que el cuerpo del Redentor ya no está allí, porque ha resucitado.

La escena se apoya en los relatos evangélicos, en los que este hecho es referido detalladamente. San Mateo dice que *“vino María Magdalena con la otra María (María Jacobi)”* (Mt 28, 9). San Marcos, sin embargo, cita tres mujeres: *“María Magdalena, María la de Santiago y Salomé”* (Mc 16, 1). San Lucas no cita número y se limita a decir que *“las mujeres que habían seguido a Jesús desde Galilea”*... *“fueron al sepulcro, llevando los aromas que tenían preparados, y encontraron apartada la piedra del sepulcro”* (Lc 20, 14 y 24, 1). San Juan no menciona el hecho y refiere que fue al sepulcro *“el primer día de la semana”* María Magdalena y, después, avisados por ella, Simón Pedro y *“aquel otro discípulo amado de Jesús”*, encontrándolo vacío (Jn 20, 1). Por otro lado, San Lucas y San Juan citan la presencia de dos ángeles; San Mateo sólo uno.

En el siglo VIII, el Doctor de la Iglesia sirio San Juan Damasceno, decía de las Santas Mujeres en su Canon del *“Matutino Pascual”*: *“Mujeres de sabiduría divina corrían tras de ti portando aromas; pero al que con lágrimas buscaban como a un mortal, lo adoraron llenas de gozo como a un Dios viviente y anunciaron, oh Cristo, a tus discípulos, la misma Pascua”*.

Como se ve, los evangelistas difieren en los detalles del hecho, aunque todos están de acuerdo en lo esencial; es decir: en que Jesús había resucita-

do. No obstante, los artistas de todas las épocas parecen haberse adaptado a la versión de San Mateo y, mayoritariamente, incluyen tres Santas Mujeres en la representación, prácticamente desde la iconografía más temprana de este hecho. Sin embargo, no faltan representaciones en las que aparecen dos mujeres y, en algún caso, cuatro, como vemos en el mural de la Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes (Barcelona), fechado en 1346. En las representaciones del cristianismo oriental bizantino se solían incluir dos mujeres, en el occidental, generalmente, tres.

La escena de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío tuvo una enorme popularidad, prácticamente desde el principio de su representación, ya que afecta a un dogma básico del cristianismo: la Resurrección de Cristo. De hecho, la iconografía más antigua que conocemos se fecha en una época muy temprana, a mediados del siglo III, y procede de la capilla paleocristiana de la ciudad macedónica-griega de Dura Europos (Siria), (Blázquez: 1981, 31), situada en pleno desierto a orillas del Éufrates, sobre un previo asentamiento de origen semita (Fig. 52). Fue descubierta en 1919 por miembros del Ejército británico y parcialmente restaurada en 1933, fecha en la que se descubrieron los frescos que la adornaban. Estos frescos, en los que hay representaciones de Adán y Eva, el Buen Pastor, la escena de la curación del paralítico, las Santas Mujeres, David y Goliat y la escena de la samaritana, se fechan hacia 230 d. de J.C. En la actualidad parte de lo recuperado en la capilla paleocristiana se encuentra en el Museo Nacional de Damasco, y las Santas Mujeres en la reconstrucción que se ha hecho del baptisterio en la Yale University Art Gallery, en New Haven, USA. En los restos auténticos que quedan se ve a dos de las mujeres y restos más fragmentarios de una tercera, situadas al lado de un sepulcro blanco, de trazo muy lineal y esquemático, que tiene una cubierta a dos aguas. En las mujeres, sin embargo, se aprecian diversos detalles de interés, pese a la sencillez de los



Fig. 52. Mirófora de Dura-Europos (Siria), detalle, s. III, Yale University Art Gallery.

trazos: portan los ungüentarios y van vestidas con sencillas túnicas, cubriendo sus cabezas con un velo o toca. Los trazos tienen la ingenuidad de todas las obras iniciales del arte pictórico paleocristiano oriental, pero, en su conjunto, resulta un documento iconográfico excepcional y está considerado hoy como la más antigua representación de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío.

Hacia 586, las volvemos a ver representadas a los pies de la cruz, en el momento de la crucifixión, en una miniatura de origen bizantino del “Evangelio de Rábula” (Siria) (Fig. 53), elaborado por el monje Rábula, del Monasterio de Zagba, que se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia (Plut. I, 56), con un marco decorativo de trazos en zigzags (Walther y Wolf: 2003, 65).



Fig. 53. Miniatura del Evangelio de Rábula (Siria), las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío, h.586, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florencia.

En Anatolia también las vemos representadas en la Karanlik Kilise (Iglesia Oscura) de Göreme (Capadocia), en un magnífico fresco de finales del siglo XI, en el que las Santas Mujeres llevan sus incensarios y ungüentarios (Velmans et al.: 1999, 86).

El tema de las “Santas Mujeres ante el sepulcro vacío” empieza a divulgarse por la Iglesia occidental también a partir del siglo XI, cuando lo vemos en el “Apocalipsis de San Juan y evangelio” de Bamberg, escrito entre 1000 y 1020 en Reichenau (Lago Constanza), seguramente por encargo de Otón III (Walther y Wolf: 2003, 121) (Fig. 54). En la actualidad se conserva en la Staatsbibliothek de Bamberg (Ms. Bibl. 140). La miniatura presenta a las “tres Marías”, portando ungüentarios y un incensario, ante el sepulcro vacío de Jesús. Las tres visten ropas de distintos colores y cubren con velos las cabezas. El sepulcro es un panteón con la puerta abierta, en cuyo interior se



Fig. 54. Miniatura del Evangelionario de Bamberg, las Santas Mujeres en el sepulcro, h.1020, Staatsbibliothek de Bamberg.

ve el sudario de Cristo en el suelo. En la puerta, sentado sobre un sepulcro de madera, un ángel advierte a las Santas Mujeres de que Jesús ya no está allí. Sobre el tejado del panteón, dos soldados duermen echados. Toda la escena está enmarcada con un trazo lineal y ancho de color rojo.

También procedente del *scriptorium* de Reichenau es el “*Libro de perícopas de Enrique II*”, que contiene lecturas de los Evangelios fijadas para leer en las fiestas litúrgicas. Este avangelionario, donado por Enrique II, se fecha entre 1007 y 1012 y su autoría se atribuye al monje Liuthard (Walther y Wolf: 2003, 122). Una de las ilustraciones más destacadas es la de las “tres Marías” ante el sepulcro, que se recoge a doble página (Fig. 55). En la primera página, a la izquierda, María Magdalena, María madre de Santiago y Salomé, aparecen portando ungüentarios y, Salomé, un incensario que mueve para avivar las ascuas. Las tres con vestidos de color azul claro y, por encima, túnicas rojas. No hay paisaje. El conjunto está enmarcado en el interior de un pórtico: dos columnas, con capiteles de hojas de acanto, que soportan un frontón con tímpano decorado con temas vegetales. La actitud de las mujeres es hierática y sus rostros inexpresivos. En la página opuesta, a la derecha, un mismo escenario, en el que sólo difiere la decoración del tímpano, de tema geométrico, contiene la figura del ángel, sentado sobre la losa de cierre del sepulcro. Viste de blanco, con una túnica amarilla que mueve el viento y amplias alas de color



Fig. 55. Miniatura del Libro de *Pertcopas* de Enrique II, las Tres Marías, h.1007, Biblioteca Estatal, Munich.

azul claro. La expresión de su rostro es serena, pero su mano derecha indica a las mujeres que Cristo ha resucitado, con un gesto vigoroso. Ambas escenas, resaltadas con márgenes de color rojo intenso, son de extraordinario realismo, destacando el carácter arcaizante del encuadre arquitectónico, que intentaría imitar un edificio de época romana.

Este evangelario de Enrique II se encuentra hoy en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, (Clm. 4452).

En la Europa oriental también se difundió el tema muy pronto y lo vemos en una de las iluminaciones del *Evangelario de Vysehrad* o *Codex Vysehradensis*, uno de los textos evangélicos más antiguos de la actual República Checa, fechado hacia 1061, ya que fue encargado por Vratislav II, Duque de Bohemia, para conmemorar su coronación (por eso también es denominado “Código de la Coronación”). Parece que pudo ser elaborado en el Monasterio de Brevnov (Bohemia) (Fig. 56). La iluminación de las Santas Mujeres en el sepulcro aparece enmarcada bajo un gran arco románico de gran colorido y las “tres Marías”, dos con incensarios y una con ungüentario, están junto a un ángel que, sentado sobre un sepulcro decorado con líneas onduladas, les anuncia la Resurrección de Cristo. Cinco pequeños soldados, armados con lanzas y escudos, duermen sobre el suelo o apoyados en el sepulcro, dentro del cual se ve el sudario vacío de Jesús.



Fig. 56.- Miniatura del Evangelionario de Vysehrad, las Santas Mujeres, h.1061, Biblioteca Nacional, Praga.

Las iluminaciones del Evangelionario de Vysehrad, que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Praga, marcan un hito en los orígenes de la pintura románica en Bohemia (Arago: 1993).

En el “*Misal de Stammheim*”, elaborado entre 1160 y 1180 en la abadía benedictina de St. Michael de Hildesheim por mano de Heinricus de Midel y el monje Gebhardus, la escena de las Santas Mujeres, a tinta sobre pergamino, con adornos de témpera y pan de oro, es una de las iluminaciones más bellas del conjunto, que hoy se conserva en el Paul Getty Museum, en Los Angeles (Walther y Wolf: 2005, 463).

Dentro de las representaciones pintadas como iluminaciones en libros sagrados, debemos destacar también la del Salterio de Ingeborg de Dinamarca (esposa de Felipe II de Francia), de entre 1190-1200, procedente de algún *scriptorium* del norte de Francia (tal vez escrito y pintado en el convento cisterciense de Fervaques, Saint Quentin)), que hoy se conserva en el Musée Condé, de Chantilly (Fig. 57). En esta representación las “Tres Marías”, con amplias vestiduras y portando unguentarios, se encuentran con el ángel que está sentado sobre el sepulcro vacío, a cuyos pies, tres soldados vestidos con cota de malla, duermen. Los soldados están contenidos en una forma geométrica trilobulada, como en una vidriera catedralicia. En el interior del sepulcro se aprecia el abandonado sudario de Cristo, cuyos espléndidos pliegues sobresalen por el lateral. Al fondo, una higuera florece en pequeñas



Fig. 57. Miniatura del Salterio de Ingeborg, las Santas Mujeres ante el sepulcro, h.1195, Museo Condé, Chantilly

hojas verdes. También la vara que porta el ángel en su mano izquierda florece con una hoja de higuera. El sereno rostro del ángel, de un intenso tono rojizo, parece resplandecer, en contraste con los rostros más tenues de las mujeres, que expresan la sorpresa del momento (Deucher: 1985, 78).

Este *Salterio de Ingeborg*, que presenta grandes innovaciones estilísticas respecto a la iconografía de los dos siglos anteriores del Románico en Europa, tuvo enorme influencia en la posterior iconografía gótica.

También en el este de Europa vemos la representación del tema en el “*Codex Pray*” (o “*Pray Kódex*”), (h.1150), el texto evangélico más antiguo en lengua magiar, escrito en la abadía húngara benedictina de San Juan de Boldva, bajo el reinado de Bela III de Hungría y estudiado por el jesuita György Pray (1723-1801), del que recibe el nombre. Una iluminación de este *Codex* (ilum. XXVIII) recoge el momento en el que es ungido el cuerpo de Cristo y, debajo, la llegada de las Santas Mujeres al sepulcro, donde el ángel les anuncia la Resurrección (Fig. 58). Las figuras no tienen la calidad y detallismo de otros códices, sino que están trazadas con linearidad simplista, aunque el conjunto resulta, a la postre, ingenuamente armonioso. El sudario de Cristo se presenta extendido sobre el sepulcro.

Esta iluminación del *Codex Pray* ha sido recientemente utilizada como una evidencia de la llegada del sudario de Cristo (la “*sydon*”) a la corte del Emperador Manuel II en Bizancio, donde éste lo mostró a los embajadores magiares, que lo mandaron reproducir en el *Codex* que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Budapest.

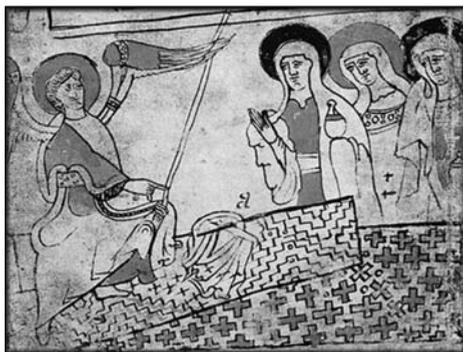


Fig. 58. Iluminación de las Santas Mujeres en el Codex Pray, h.1150, Biblioteca Nacional, Budapest

También en tierras del este, volvemos a ver a las Santas Mujeres representadas en un extraordinario fresco en la naos de la iglesia de la Ascensión del Monasterio de Milesêva (Serbia), pintado, seguramente por pintores griegos, hacia 1220, por encargo de Vladislav I (Velmans et al.: 1999, 185).

Estas representaciones que tanto éxito tuvieron en toda Europa desde el siglo X, debieron influir en la llegada a España del tema, puesto que ya vemos representadas a las “tres Marías”, en escultura en piedra, en las jambas románicas de la portada de Santa María la Real, de Sangüesa, Navarra, en el siglo XI, en pleno Camino de Santiago, por lo que su importación y difusión peninsular tal vez deba atribuirse a la influencia de las peregrinaciones jacobitas. También están representadas, a finales del XII, en la Puerta del Perdón de San Isidoro de León, en la segunda escena del tímpano, con un hermoso ángel en el extremo derecho, en posición forzada, con las alas extendidas hacia la izquierda, en un atrevido ejercicio de adaptación a los límites del tímpano (Fig. 59). Se repite la escena, con ciertas variantes formales, en un capitel de la iglesia de Santa María, en Bareyo (Cantabria), donde sólo figuran los rostros



Fig. 59. Las Santas Mujeres, tímpano de la Puerta del Perdón, San Isidoro de León, finales del s. XII.

de las Santas Mujeres y, aparte, los ungüentarios; las vemos en otro capitel de la iglesia de San Miguel, en Beleña (Cantabria); en otro de Santa Eufemia de Cozollos (Palencia); otro en la iglesia de San Gil de Luna (Zaragoza); otro en San Juan de Rabanera, en Soria; otro capitel de la iglesia de Vallespinoso (Palencia) y en otras iglesias más. Debemos destacar el relieve en piedra de la portada de la iglesia de San Miguel de Estella-Lizarra, del siglo XIII, en el que aparecen las “tres Marías” en una bella composición del siglo XIII.

La representación del tema en escultura pétreo es menos frecuente que en pintura, pero como se ve, no es tan rara como se suponía. Incluso hay también algunos pocos casos de representación del tema en alabastro, como el ya mencionado de las “tres Marías” del Museo Nacional de Varsovia, fechado en 1430.

Debe destacarse la escena de las Santas Mujeres ante el sepulcro en una iluminación del Breviario mozárabe (más bien, anfictionario visigótico-mozárabe) de 1066, conservado en el Archivo de la Catedral de León (Fig. 60). Este breviario, que redactó el monje Totmundo para el Monasterio de Santiago de León, tuvo su última copia en 1066 sobre un modelo de 672 (Robles: 2004) y en una de sus iluminaciones las Santas Mujeres, dos solamente en este caso, aparecen detrás del sepulcro, acompañadas por el ángel. El sepulcro aparece representado de perfil, pero en su interior se ve el sudario, como en una visión de rayos x. La representación es de trazo sencillo e ingenuo, pero no exenta de armonía, colorido y belleza.



Fig. 60. Las Tres Marías en una iluminación del Breviario mozárabe de León, h.1066, Archivo Catedral de León.



Fig. 61. Las Santas Mujeres en una miniatura de la Biblia de Ripoll, s. XI, Biblioteca Vaticana.

También vemos esta misma escena en una miniatura de la *“Biblia de Ripoll”*, del primer cuarto del siglo XI, elaborada en el scriptorium del Monasterio de Ripoll (Tarragona), que hoy se conserva en la Biblioteca Vaticana, así como en otro ejemplar de San Pere de Rodes (Girona), que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (Fig. 61).

Más tarde, afianzado el tema en nuestro ámbito, Jaume Ferrer Bassa (1285-1348), pinta a las “tres Marías” ante el sepulcro en los frescos del Monasterio de Pedralbes, de Barcelona, hacia 1346, en una magnífica escena en la que las Santas Mujeres (tres) se asoman al sepulcro vacío y oyen la explicación de un ángel de blancas vestiduras, que permanece sentado sobre el extremo derecho del sepulcro. El fondo es la boca del hipogeo y, en el extremo izquierdo, un único árbol florecido (Fig. 62).



Fig. 62. Ferrer Bassa, *las Santas Mujeres*, h.1346, *Monasterio de Pedralbes, Baelcelona*.

En este fresco de Ferrer Bassa, de estilo italo-gótico, se advierte la influencia de la escuela de Giotto, del que parece tomar el concepto de perspectiva lineal, pero ignoramos si lo conoció o si esa influencia pudo llegarle a través de la escuela francesa de Avignon, con la que estaba relacionado. Aunque, en realidad, como afirma Arnold Hauser “todo el Trecento está bajo el signo del naturalismo de Giotto” (Hauser: 1965, lám. 93). Sin embargo, el florentino parece que no abordó el tema de las Santas Mujeres ante el sepulcro y sólo las pintó al pie de la cruz, en su fresco de la “Crucifixión” de la Capilla de

los Scrovegni, hacia 1302, en el que las mujeres, a la izquierda de la composición, asisten a la Virgen María en su desvanecimiento (Previtali: 1974, 80).

Desde el siglo XI la representación del tema ya era habitual en el ámbito bizantino y en el siglo XII, como expansión del tema, lo vemos introducido en territorios muy alejados de sus posibles orígenes, como la representación en el fresco de la Iglesia de la Tranfiguración, de Pskov (noroeste de Rusia).

Estas representaciones artísticas de las Santas Mujeres a lo largo de la Edad Media europea no son más que el reflejo de la popularidad que fue adquiriendo el tema, a través de la liturgia. La Iglesia potenció la liturgia de la Pascua, mediante el drama litúrgico de la "Visitatio sepulchri", más conocido por la expresión "Quem quaeritis?" ("¿A quién buscáis?"), introducido como ceremonia a partir del siglo X.

La representación era un diálogo entre el ángel que estaba junto a un sepulcro tapado con un velo y las Santas Mujeres que iban a ungrir el cuerpo de Jesús.

*"Interrogat angelus et dicat ad discipulos:*

*Quem quaeritis in sepulchro hoc, o christicolae?*

*Respondent discipuli et dicant:*

*Jesus Nazarenum crucifixum, o celicolae.*

*Iterum respondet angelus:*

*Non est hic. Surrexit, sicut loquutus est. Ite, nuntiate quia surrexit Dominus.*

*Antiphona: Surrexit.*

*Te Deum laudamus."*

*Pregunta el ángel y dice a los discípulos:*

*¿A quién buscáis en este sepulcro, seguidores de Cristo?*

*Contestan los discípulos y dicen:*

*A Jesús de Nazaret crucificado, habitantes del cielo.*

*A su vez contesta el ángel:*

*No está aquí. Ha resucitado tal y como había dicho. Id y anunciad que el Señor ha resucitado.*

*Antífona: Ha resucitado.*

*Te Deum lauda amus."*

El texto citado corresponde al “*Anfictionario del monasterio de Santo Domingo de Silos*”, cuyo manuscrito copiado en el siglo XI se conserva hoy en la Biblioteca Británica de Londres (Castro: 1997, 162-163).

Tras el diálogo inicial, el ángel (o el sacerdote) tiraban del velo que cubría el sepulcro, mostrándolo vacío, y el coro de fieles cantaba Aleluyas.

Este drama litúrgico fue introducido en el tercer responsio del oficio de maitines de Pascua y hay constancia documental de su representación en Cataluña desde inicios del siglo XII, con la “*Visitatio*” de Vic. Los actores eran frecuentemente los mismos sacerdotes disfrazados de mujeres, como queda reflejado en un relieve en piedra del siglo X, en el que las “*Santas Mujeres*” aparecen con barba.

La expresión “¿A quién buscáis?” (“*Quem quaeritis?*”) no aparece en los evangelios canónicos. Lo más aproximado lo leemos en San Lucas (24, 5 y 6) que pone en boca del ángel estas palabras: “*Para qué andáis buscando entre los muertos al que está vivo? Jesús no está aquí, sino que resucitó...etc.*”

Sin embargo, sí aparece en Evangelio apócrifo de Simón Pedro, que fue escrito en la primera mitad del siglo II. En este evangelio se dice, en su pasaje XIII:

*“Y, habiendo llegado al sepulcro, lo encontraron abierto. Y aproximándose, y bajándose a mirar, vieron, sentado en medio del sepulcro, un mancebo hermoso y vestido con una ropa muy brillante, que les dijo:*

*2. ¿Por qué habéis venido? ¿A quién buscáis? ¿Al crucificado? Resucitó, y se fue. Y, si no lo creéis, mirad, y ved que no está ya en el lugar en que se lo puso. Porque se ha levantado de entre los muertos, y se ha ido a la mansión de donde se lo había enviado.*

*3. Entonces las mujeres, espantadas, huyeron”.*

Este pasaje tuvo amplia repercusión en el cristianismo medieval, originando diversos textos dramáticos de carácter litúrgico: en España los tropos y textos como el citado “*Anfictionario*” de Silos; en Inglaterra los “*Miracle plays*” y “*Mystery plays*”; en Francia los textos de Saint-Ethelwold de la “*Regularis concordia*”, (965-975) etcétera.

En Italia el tema alcanzó también gran popularidad y se pintó en diversas ocasiones y lugares, como en el fresco de la abadía benedictina de Subiaco,

del XIII, en el que las Santas Mujeres están ante un sepulcro vacío cuyos laterales están decorados con cuadrados de ajedrezado pintados, con el ángel a la derecha, sentado sobre el sepulcro. Pero una de las más logradas representaciones pictóricas la vemos en el conocido retablo de témpera sobre tabla de Duccio di Buoninsegna (h.1255-1319) de *La Maestà*, en el que la secuencia de las Santas Mujeres ante el sepulcro adquiere enorme protagonismo, puesto que señala el momento en el que la Pasión de Cristo llega a su culminación con la Resurrección (Fig. 63). La escena que pinta Buoninsegna parece estar tomada desde la distancia, reflejando al fondo un paisaje de montañas que empequeñece las figuras, sin menoscabarlas. El ángel de blancas vestiduras, sentado sobre el gran sepulcro abandonado, señala el sudario de Cristo, plegado sobre el borde del sarcófago. Las Santas Mujeres, con gesto de sorpresa, parecen hacer un movimiento corporal hacia atrás al recibir la noticia de la Resurrección. Hay en la escena un intento de dramatización que recuerda a Giotto y, por otro lado, las vestiduras de los personajes y la distribución espacial, parecen entroncar con la tradición bizantina del pasado, aunque incorporando detalles que parecen recoger las innovaciones europeas, como las marcadas formas de las figuras humanas, la sinuosidad de sus vestiduras, que caen en pliegues muy marcados y el protagonismo del paisaje. El retablo se realizó entre 1308 y 1311.

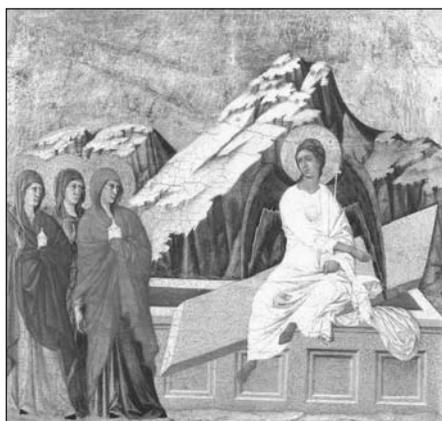


Fig. 63. Duccio di Buoninsegna, *La Maestà*, las Santas Mujeres ante el sepulcro y el ángel, h.1308-1311.

La expansión del tema por Francia está documentada desde el siglo XII, cuando lo vemos en el fresco de la basílica de Saint Senin, de Toulouse. En escultura la vemos también en el pórtico central de la fachada occidental

de la Catedral de Estrasburgo, del siglo XIII y en el relieve pétreo pintado en el destruido cierre del coro de Notre Dame de París (Duchet-Sedaux y Pastoureau: 1996, 281).

Desde finales del XIII el tema de las Santas Mujeres fue relacionado con la Resurrección. Así lo vemos en el retablo del Maestro del Ciclo de Vyssy Brod, Monasterio cisterciense en la República Checa (llamado también Maestro de Hohenfurth), pintado por encargo de Pedro I Rosenberg. Hoy se conserva en la Národní Galeri de Praga, y en él se ve a las mujeres, que están presentes en el hecho de la Resurrección, justo en el momento en que Cristo sale del sepulcro, con un ángel sobre Él y tres soldados, vestidos con indumentaria medieval, dormidos a los pies de la tumba (Fig. 64). En el Maestro de Vyssi Brod las novedosas técnicas pictóricas de origen italiano se fusionan con las tradiciones germánicas y las costumbres gráficas provenientes del gótico (Sterling: 1966, 333). Pero desde el siglo XV y, sobre todo en el XVI, se regresa a la representación tradicional del sepulcro vacío y el ángel anunciando la Resurrección.

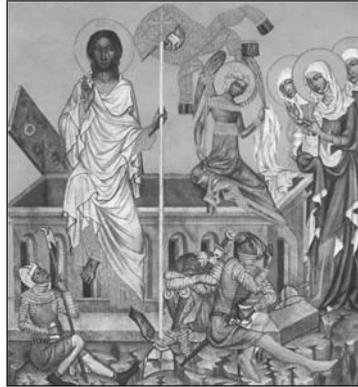


Fig. 64. Maestro de Vyssy Brod, *las Santas Mujeres testigos de la Resurrección de Cristo*, h.1350, Narodni Galeri, Praga.

Una variante del tema nos la ofrece Andrea Orcagna di Arcangelo (Florencia, 1315-1368), pintor de estilo italo-gótico, que representa a las Santas Mujeres, son sus ungüentarios, ante un sepulcro custodiado por dos ángeles, uno de ellos sostiene la losa de cierre, mientras el otro, sentado sobre el sepulcro, anuncia la Resurrección a las mujeres. Al fondo, un paisaje de colinas con árboles. El cuadro, un óleo sobre tabla, se fecha hacia 1360 y se conserva en la National Gallery de Londres.

Esta variante de pintar dos ángeles en vez de uno, como se venía haciendo desde el siglo III, inicia una moda pictórica que se incrementará en el siglo XVI y, sobre todo, en el XVII y XVIII y llega hasta el XIX, como vemos en el óleo de Le Baciccio, de 1685, de la National Gallery de Londres y, por fin, en el de Edward Burne-Jons, de 1886, de la Tate Gallery, también en Londres.

También Fra Angélico (1390-1455) pintó a las “tres Marías” (aunque en este caso fueron cuatro) ante el sepulcro, en el momento de la Resurrección, entre 1440 y 1442, en un fresco de la celda 8 del Convento de San Marcos de Florencia. Más tarde, en 1450, volvió a pintar el tema, con temple sobre tabla, con algunas variantes (Fig. 65).



Fig. 65. Fra Angelico, *Las Santas Mujeres*, h.1440-1442, Convento de San Marcos, Florencia.

En el fresco del Convento de San Marcos de Florencia, las Santas mujeres están ante el sepulcro vacío y una cuarta se acerca hasta el sepulcro y contempla su interior, asombrada, llevando su mano a la frente, en un gesto de estupor. Sobre la escena, flota el cuerpo resucitado de Cristo, envuelto en una mandorla luminosa. Agachado o arrodillado en el extremo izquierdo de la tumba, Santo Domingo parece ser el único del grupo que ve a Cristo en medio de la luz.

Aunque la composición es claramente de Fra Angélico, las mujeres pueden ser obra de Benozzo Gozzoli, discípulo suyo, que trabajó con él en la decoración del convento de San Marcos (Milicua: 1993, 170).

En la obra se aprecia la elegancia de la tradición gótica heredada, pero matizada por las teorías que sobre la perspectiva aprendió de León Battista,

que se observa en los planos de profundidad obtenidos con la perspectiva lineal, en este caso a partir de la delimitación del sepulcro.

La iconografía de las Santas Mujeres ante el sepulcro, de enorme valor simbólico, encierra para la cristiandad el mensaje del premio a su abnegación sin límites. Ellas fueron, después de la Virgen María, las primeras en tener noticias de la Resurrección de Jesús, mediante las palabras del ángel que las esperaba en el sepulcro. Las tres habían recorrido con Jesús el camino desde Galilea y habían estado a su servicio sin condiciones. Las tres lo acompañaron hasta el Calvario, en su terrible ascenso por la Vía Dolorosa, y, tras su muerte, se ocuparon con otros de darle sepultura y de consolar a la Virgen María. Ellas fueron las mensajeras del milagro de la Resurrección cerca de los Apóstoles. Son también, junto a María, la presencia femenina en la Pasión de Cristo, presencia de enorme valor popular en el cristianismo de todos los tiempos. De ahí que la iconografía medieval tuviera tanto empeño en reflejar su papel, satisfaciendo el anhelo de millones de mujeres de todo el mundo, que querían verse reflejadas en ellas.

BLOQUE 5  
APARICIÓN DE CRISTO A MARÍA MAGDALENA



Fig. 66. Bloque 5 del retablo: Aparición de Cristo a María Magdalena.

En el quinto y último bloque del retablo, Cristo, con la cruz de la Resurrección en la mano izquierda, se aparece a María Magdalena, que está arrodillada ante Él. Entre ambos hay una palmera del huerto en el que se encuentran, el de José de Arimatea, donde también se encontraba el sepulcro en el que

habían depositado el cuerpo de Jesús. Es la escenificación del clásico “Noli me tangere”, cuando Cristo dice a la Magdalena, que se arrojaba a sus pies para abrazarlos: “*No me toques, porque aún no he subido al Padre*” (Jn 20, 17)

La escena del retablo de Laxe es, probablemente, la peor conservada de todas, ya que la parte superior de Cristo, el fondo entre columnas y la zona a espaldas de María Magdalena, se muestran deterioradas y resulta difícil percibir cómo fue su estado original.

Cristo aparece de pie, a la derecha de la escena, portando en su mano izquierda la cruz con oriflama de la Resurrección. Viste una túnica cuyos flecos parece sujetar con la misma mano con la que sujeta el astil de la cruz de la victoria sobre la muerte. El estandarte parece ondear hacia la izquierda, por encima de su cabeza. Con la mano derecha, completamente abierta y ligeramente extendida hacia la mujer, parece hacerle un gesto para que se detenga. El rostro de Jesús apenas se distingue, ya que está bastante erosionado, tan sólo se define una forma ovalada sobre un cuello ciertamente esbelto.

A la izquierda y arrodillada frente a Cristo, María Magdalena, vestida con amplia túnica y velo sobre la cabeza, aparece postrada, con las manos unidas en señal de oración. Sobre su cabeza se distingue aún el halo de la santidad. Su rostro aparece mucho más perceptible que el de Jesús y toda la cabeza parece elevarse ligeramente, como dirigiendo la mirada al rostro del Maestro. Sus manos orantes son de un tamaño semejante al de toda la cabeza, siguiendo la misma tónica de desproporción que en resto de las figuras del retablo, tal vez pretendiendo, al menos en esta ocasión, un juego de perspectiva para lograr que el espectador las vea en primer plano.

Entre los dos personajes se eleva una palmera, cuyo tronco separa claramente los dos cuerpos y cuyas palmas caen a ambos lados. Coincidiendo con la vertical del tronco de la palmera parece distinguirse el ungüentario de la mirófora. También detrás de los personajes, sobre todo de la mujer, parece haber más elementos vegetales, en todo caso no muy nítidos, que pretenden evidenciar que la escena se desarrolla en el huerto de José de Arimatea. Con todo, el artista no ha prescindido del fondo arquitectónico que ha esculpido en todos los bloques anteriores: tres arcos, apoyados en cuatro columnas, semejantes a las de las otras escenas del retablo.

El resultado conseguido es de nuevo, bastante armonioso, ya que las figuras de Cristo y la Magdalena quedan sobradamente resaltadas en el centro de

la composición, siendo esta escena el colofón de la historia narrada en todo el conjunto del retablo.

Esta composición, como sabemos, está basada en los textos evangélicos. San Marcos dice: *“Jesús, habiendo resucitado de mañana, el domingo, o primer día de la semana, se apareció primeramente a María Magdalena, de la cual había lanzado siete demonios”* (Mc 16, 9). San Mateo no cita el encuentro, sino que informa de la visita de *“María Magdalena con la otra María a visitar el sepulcro”*, la noche del sábado (Mt 28,1). San Lucas incluye a la Magdalena entre el grupo de mujeres que habían ido al sepulcro y, después, comunican a los Apóstoles la Resurrección: *“Las que refirieron esto a los Apóstoles eran María Magdalena y Juana y María, madre de Santiago, y las otras compañeras”* (Lc 24, 10). Siendo, pues, San Juan el más explícito en el hecho, que lo refiere con detalle, ya que informa de la llegada de María Magdalena al sepulcro, el primer día de la semana al amanecer, y cuando vio que estaba vacío, se asustó y corrió a informar a Simón Pedro y a otro discípulo. Mientras estos inspeccionaban el sepulcro, ella se quedó fuera llorando cuando se le apareció Jesús, al que inicialmente no reconoció, desarrollándose el siguiente diálogo entre ellos: *“Dícele Jesús: Mujer, ¿por qué lloras?, ¿A quién buscas? Ella, suponiendo que sería el hortelano, le dice: Señor, si tú le has quitado, dime dónde le pusiste, y yo me lo llevaré. Dícele Jesús: María. Volvióse ella al instante y le dijo: Rabino (que quiere decir Maestro mío). Le dice Jesús “No me toques, porque aún no he subido a mi Padre; más anda, ve a mis hermanos y diles de mi parte: Subo a mi Padre, y vuestro Padre; a mi Dios, y vuestro Dios”.* (Jn 20 15-17).

La escena del retablo recoge, precisamente, esta última escena de la cita evangélica, la del diálogo entre Jesús y María Magdalena.

El tema del “Noli me tangere” tiene antecedentes en Oriente y Occidente, pero es evidente, a la vista del número de representaciones conservadas, que fue en el cristianismo occidental donde más prosperó.

En el ámbito europeo lo vemos frecuentemente representado en miniaturas de salterios y evangeliarios, desde el siglo XI, sobre todo. Una de las más antiguas representaciones en Europa es la del “*Exultet*” del siglo XI de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Barb. Lat. 592, sez.3), (Verdon: 2006, 203) (Fig. 67). En este pregón pascual (“*praeconium paschale*”) considerado como el más antiguo de la liturgia romana, ya que se conocen versiones del siglo IV, aparecen Jesús y María Magdalena en el huerto en el que se desarrolla la



Fig. 67. “Noli me tangere” en una iluminación del “Exultet”,  
Biblioteca Apostólica Vaticana, S. XI.

escena, representado por varios árboles y plantas. Jesús parece elevarse, con un gesto de retención hacia la Magdalena, que aparece arrodillada, intentando tocarle. Pese a la sencillez de los trazos, la iluminación resulta muy armoniosa.

En el “*Salterio de Blanca de Castilla*” (h.1220), en un medallón del folio 26, se recoge la aparición pascual en su modalidad más habitual: Cristo con vestimenta roja de la Pasión y túnica azul, con el estandarte de la “Victoria mortis”, hace un gesto de contención a María Magdalena, postrada delante de él (Fig. 68). Tras ellos, unos árboles y adornos florales evidencian que la escena se desarrolla en el huerto en el que se situaba el sepulcro. Este salterio, que se conserva en la Bibliothèque de l’Arsenal de París, pudo ser propiedad de Blanca de Castilla, madre del rey San Luis de Francia, según Walther y Wolf (2003, 162).

También en el “*Salterio de Ramsey*” (Gran Bretaña) (h.1275) la escena aparece en el folio 3 verso, junto a otras iluminaciones sobre el tema de la Resurrección y la Ascensión, que se conserva, junto a otras iluminaciones del salterio, en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (mientras que el texto se conserva en St. Paul de Lavanttal –Austria–) (Walther y Wolf: 2003, 465) (Fig. 69). También aquí es la composición clásica, aunque enmarcada en motivos góticos rectilíneos, que se rematan con un arco apuntado coronado con una flor de lis: Jesús, con túnica roja, rechaza a María Magdalena que viste de rojo, con una túnica azul sobre el vestido.



Fig. 68. Iluminación del "Salterio de Blanca de Castilla", h.1220, Bibliothèque de l'Arsenal, París.



Fig. 69. Iluminación del "Salterio de Ramsey", h.1275, Pierpont Morgan Library, New York.

Ambas composiciones, la del Salterio de Blanca de Castilla y la de Ramsey, son muy parecidas en cuanto a su distribución espacial, a la del retablo de Laxe, incluida la decoración vegetal del huerto.

Y en el "*Libro de Horas*" de Jeanne d'Evreux (1325-1328), que Carlos IV el Hermoso regaló a su esposa Jeanne, la escena del "Noli me tangere", en este caso de clara inspiración italiana (tal vez de la obra de Duccio di Buoninsegna), ocupa un lugar preeminente. Este devocionario fue iluminado por Jean Pucelle, que trabajó en París entre 1319 y 1335 y se conserva en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York (Acc. 54).

Hay también una representación del tema en la "*Biblia gótica*", de hacia 1372, conservada en el Meermano Museum, de La Haya.

La escena también fue incluida por Jean le Bouteiller en un altorrelieve del coro de Notre-Dame de París, con figuras policromadas, en 1351 (Guiard: 2008, 77) y la vemos en otros centro franceses, con bastante frecuencia. Este "Noli me tangere" del coro de Notre-Dame (Fig. 70), en el que Cristo se presenta ante María Magdalena portando una pala, ha sido considerada por Émile Mâle como la primera representación en Francia de Cristo hortelano (Mâle: 1949, 77). El estudioso francés supone que este tipo iconográfico, que se hará más frecuente a lo largo del siglo XV, pudo ser consecuencia de la influencia de las representaciones teatrales de la Pasión en Francia, pero en realidad, según hemos podido comprobar, parece haberse originado



Fig. 70. “Noli me tangere” del coro de la Catedral de Notre Dame, París, h.1351.

en Italia, donde hay representaciones anteriores a 1350 y, desde luego, en el ámbito bizantino, cuya influencia llega hasta los iconos coptos de Egipto, como vemos en la iglesia de Santa Bárbara, de El Cairo, con un magnífico icono de influencia bizantina en el que se representa a un Cristo hortelano, con laya, fechado a mediados del XIV.

El hecho de que el tema fuera tan popular en Francia en la época tardomedieval, sobre todo, se debe a la tradición de la Iglesia ortodoxa oriental que dice que, tras la muerte, resurrección y ascensión de Cristo, María Magdalena marchó con la Virgen María y San Juan a Éfeso, donde murió, siendo luego trasladados sus restos a Bizancio. Sin embargo, la tradición en la Iglesia occidental fue muy diferente, ya que dice que, desde Éfeso, viajó por diversos países y llegó a Marsella, dedicándose a predicar el Evangelio por tierras de Francia. Con ello se pretendía justificar la presencia de sus reliquias en la abadía benedictina de Vézelay (Borgoña), en la que su culto se extendió muy pronto hacia Provenza, donde también se dice que se conservan sus reliquias en St.-Maximin-la-Sainte-Baume. Allí surgió, a partir del siglo XI, la denominada “Leyenda Provenzal”, en torno a su vida. Sin embargo, existe también en la Iglesia occidental una leyenda denigratoria, basada en la confusión de María Magdalena con la pecadora citada por San Lucas (Lc. 7, 36-50), que la convierte en una mujer lasciva y dedicada a la prostitución, que sólo después de conocer a Jesús, arrepentida y perdonada, se consagró al Maestro. En la Iglesia oriental, sin embargo, esta versión negativa de la Magdalena no se conoció.

Su figura se engrandeció, puesto que había sido seguidora de Jesús, estando junto a Él en los momentos más destacados de la Pasión: última cena, crucifixión, sepultura, Resurrección. Los textos de Gregorio de Nisa y Agustín de Hipona, que destacaron el hecho de que María Magdalena había sido la primera en conocer la gloria de la Resurrección de Cristo, contribuyeron a ensalzarla entre la cristiandad. Su nombre alcanza enorme popularidad en toda Francia, que muy pronto se extiende por el resto de Europa, sobre todo por Italia y España, siendo su figura, asociada a la Resurrección de Cristo, un tema recurrente en la iconografía de la Iglesia occidental, inspirando la obra de los artistas. Poco después, desde el siglo XIII, la "*Leyenda Dorada*" se encargó de ampliar y divulgar la tradición.

Desde la perspectiva del simbolismo, una homilía de San Gregorio Magno, en 591, la convirtió en la imagen del arrepentimiento, y desde entonces su figura representa la contrición de la mujer pecadora y su entrega a Cristo. Ella era, pues, la encarnación del sacramento de la confesión, del arrepentimiento de los pecados y la penitencia, siendo considerada como una segunda Eva. Pero, al mismo tiempo, su condición femenina la hace destacar de entre las mujeres evangélicas, después de la Virgen María, como el personaje femenino más importante entre los que rodeaban a Jesús, en el grupo de apóstoles y seguidores. Esa era una posición de liderazgo, potenciada desde el "*Evangelio de María*", del siglo II, en el que se la reconoce como una mujer respetada por los apóstoles, ya que la consideraban portadora de confidencias y secretos del Maestro. Su vida llegó a ser tan popular en la Edad Media que se representaba en los dramas litúrgicos, en Francia, como el de "La Pasión Didot" y en otros países.

Sin embargo, las recientes propuestas, basadas en fuentes poco fiables, que pretenden poner de manifiesto relaciones más íntimas entre la Magdalena y Jesús, comentadas recientemente por J. A. Pagola (2008, 233), no tienen ninguna credibilidad, puesto que carecen de cualquier fundamento y obedecen, más bien, a un absurdo afán de protagonismo de sus autores.

Esta extraordinaria popularidad de María Magdalena hizo que en muchas ocasiones los artistas la representaran sola, con el recipiente de los ungüentos entre las manos, enfatizando, sobre todo, los rasgos faciales, como vemos en la magnífica obra de Carlo Dolci, de 1665, en la Galería de los Uffizi, en Florencia (Schauber y Schindler: 2001, 474).

Una variante de la iconografía aparece a partir del siglo XV, cuando, sobre todo los pintores, representan a Cristo acentuando el gesto de alejamiento de María Magdalena y, ya con mucha frecuencia, portando en la mano una pala o una laya de hortelano, incluso en algunas ocasiones, con sombrero de paja (“in similitudine hortulani”). Esta variante hace alusión al texto evangélico en el que se dice: (María Magdalena) “*volviéndose hacia atrás, vio a Jesús en pie; más no conocía que fuese Jesús. Dícele Jesús: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, suponiendo que sería el hortelano (el que cuidaba el huerto en el que se encontraba el sepulcro de Jesús), le dice: Señor, si tú te lo has llevado, dime dónde le pusiste, y yo me lo llevaré*” (Jn 20, 14). De esta forma, con aperos de hortelano, lo pintaría Fra Angélico, en el convento de San Marcos, de Florencia; Tiziano, en el “Noli me tangere” de la National Gallery, de Londres, o Correggio, en el lienzo del Museo del Prado de Madrid. Pero no es el caso del retablo de Laxe, en el que Jesús se representa con la imagen clásica, más antigua, sin aperos de labranza, aún cuando el ambiente en el que sitúa la escena es, evidentemente, el de un huerto o jardín.

A partir de finales del siglo XV y, sobre todo, en el XVI y XVII, se irá imponiendo en esta escena la representación de Cristo con hazada o laya de hortelano. Así lo representaron, entre otros, Fra Angelico (1437), El Peruginio (1506), Fra Bartolomeo (1506), Durero (1511), Jacobo Cornelisz (1507), Bronzino (1561), Lavinia Fontana (1581), Brueghel el Joven (1630), Alonso Cano (1640) etcétera.

En Francia son frecuentes las representaciones del tema, desde el siglo XIII: Evangeliario de la Santa Capilla de París (1230-39); Vidriera de Serquigny (Haute Normandie); en el paramento de la catedral de Narvona (hoy en el Louvre), pintado entre 1364 y 1377 por Jean d’Orleans, pintor de Carlos V de Francia (Mâle: 1949, 12); en un capitel en la basílica de St-Andoche (Saulieu, Côte-d’Or), del siglo XIII; así como en diversos lugares de Borgoña y Provenza (Anderson: 1963, pl. 2b), como vemos en la Basílica de Saint-Maximin-la-Sainté-Baume (Var), en un fresco pintado por André Abellon, en el siglo XV.

Es probable que la devoción a María Magdalena pasara desde Francia a Cataluña, primero, y al resto de la Península, después, probablemente a partir de finales del XII. Eso explicaría la proliferación de representaciones plásticas en tierras de Cataluña y Aragón, primero, y en tierras castellanas, después, muy especialmente en las rutas jacobeanas, sobre todo desde finales del siglo XII y durante el XIII, donde proliferan retablos y capiteles dedicados a ella.

En Santa María de Lebanza (Palencia) un capitel, conservado hoy en el Fogg Art Museum de Harvard, de entre 1185-90, recuerda el papel de María Magdalena en la Resurrección de Cristo. Otro capitel de Santa María la Real, de Aguilar de Campoo (Palencia), conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (n.º de inventario 50201 01), de entre 1100-1200, repite el tema. En el convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid), hay un fresco representando la escena del “Noli me tangere”, que se atribuye a Alfonso de Stevan, pintor de Sancho IV, hacia 1294. Y también en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva un óleo sobre tabla de origen desconocido, (n.º de inventario 51701), de entre 1401-1500, atribuido a Sebastián Martínez, en el que Cristo toca con sus dedos la frente de María Magdalena. En el claustro de la Catedral de Oviedo, el tercer capitel del ángulo NE, contiene la escena del “Noli me tangere”, del siglo XIII.

En Italia, La *Maestà* de Duccio di Buoninsegna (pintada entre 1308-1311) marca una pauta en la reproducción de la escena, que se sitúa en el extremo derecho de la segunda fila de las escenas de la Pasión (Fig. 71). En la escena, desarrollada en un paisaje agreste, con rocas y dos árboles, muy realista, Jesús apenas se vuelve a mirar a María Magdalena, que, con amplia túnica roja, aparece arrodillada, extendiendo sus manos hacia el Maestro. En la composición aún se aprecia una cierta dependencia hacia los esquemas compositivos bizantinos, pero matizada por el gusto hacia el detalle, sobre



Fig. 71. Duccio di Buoninsegna, “Noli me tangere” en *La Maestà* (1308-1311).

todo en el atuendo de los personajes y el paisaje. La calidad de los detalles recuerda a los mosaicos de Bizancio, pero con mayor intensidad emocional.

Giotto di Bondone (1267?-1337) pintó la escena, al menos, en dos ocasiones: una, en la Capella degli Scrovegni, en Padua (1302-1305); otra en la Basílica inferior de San Francisco, en la Capella della Magdalena, en Asís (aunque aún hoy persisten dudas sobre su autoría). En ambos casos, la escena está directamente asociada al hecho de la Resurrección, como si se desarrollara inmediatamente después, ya que al fondo se ve la tumba vacía y a los ángeles sentados sobre ella.

En el fresco de la Capella degli Scrovegni (1305) (Fig. 72), que tradicionalmente se ha considerado la obra de plenitud del maestro (y es el único atribuido a él con absoluta certeza), Cristo aparece frente a la Magdalena en la escena clásica, posiblemente de inspiración bizantina, pero superando el majestuoso hieratismo oriental con imágenes más naturalistas, definidas con una linearidad muy marcada. En la escena se han incluido cinco soldados dormitando junto a la tumba. Todos adoptan posturas más dinámicas y tanto Cristo como la Magdalena asumen expresiones corporales que enfatizan el diálogo. Cristo lleva en su mano izquierda el estandarte de la victoria sobre la muerte y el paisaje, muy naturalista, sirve de fondo, con una colina ondulada y vegetación floral en primer plano, aunque al fondo se ven dos troncos de árboles devastados.

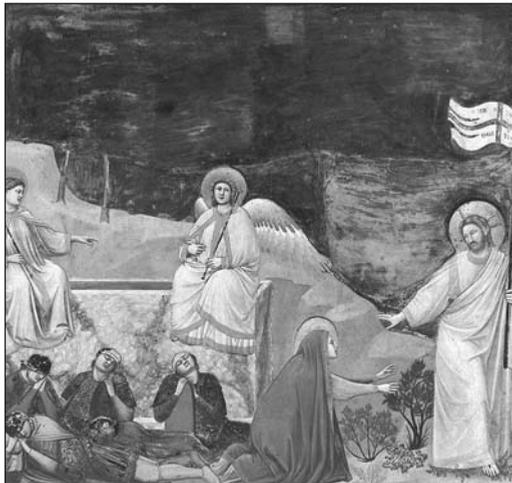


Fig. 72. Giotto, "Noli me tangere", Capella degli Scrovegni, Padua, 1302-1305.

En el fresco de Asís (1302-1306), la composición es distinta, aunque, en términos generales, siga un esquema de distribución semejante. Probablemente aquí hayan colaborado otros pintores del taller del maestro. En este fresco hay menos personajes y un Cristo resplandeciente, con aureola dorada, haciendo un gesto de contención a la Magdalena, que anhela tocarlo con las manos extendidas y un evidente movimiento corporal hacia Él. Al fondo, en medio de un paisaje rocoso y agreste, muy naturalista, en el que crecen algunos arbustos, dos ángeles permanecen sentados sobre el sepulcro, uno de ellos señalando a María. Por encima de la escena, en un cielo azul intenso, vuelan otros dos ángeles que parecen dialogar. Cristo no lleva ni estandarte ni ningún otro objeto en las manos. La escena es dinámica, con personajes vitales y en movimiento, muy lejos del estatismo medieval precedente, pero con modelados dulces e intensos de color, entre los que destacan los azules suaves y los rojos intensos, muy del estilo de Giotto. Sin embargo, la aureola dorada, tan efectista, con la que se quiere resaltar a Jesús, no parece apropiada a los recursos del maestro (aunque tal vez sí de Palmerino di Guido, cuya intervención en la obra parece documentada).

Es claro que Giotto es un innovador, al dotar a los personajes de vida propia, rompiendo los esquemas medievales y bizantinos. Muy especialmente desde que desarrolló las “historias franciscanas” en los frescos de Padua, donde alcanzó la plenitud de su arte, completó un proceso creativo que resultó decisivo para la orientación de todo el arte occidental, ya que se inicia con él una etapa en la que la pintura religiosa europea, tan dependiente durante toda la Edad Media de la impronta oriental, empieza a ser concebida de otra forma, dándole a las figuras un tratamiento más cercano, dotándolas de gestos más realistas con la condición humana. Esto puede observarse en la Capella degli Scrovegni de Padua, donde la verdadera protagonista es la figura humana, con sus gestos y su vitalidad realista, aunque sin prescindir de la espiritualidad gótica ni de la filosofía emanada de la escolástica. Se puede afirmar que Giotto inició entonces un nuevo camino para el arte europeo.

Por la misma época (1306), Gerardino di Bologna pinta otro “Noli me tangere” en el Anfictionario del Duomo de Padua, que nos hace ver la popularidad del tema en Italia, en los albores del siglo XIV.

Hacia 1440 Fra Angelico pinta la escena en un fresco del Convento de San Marcos, de Florencia (Fig. 73). Cristo, alejándose de María Magdalena,



Fig. 73. Fra Angelico, "Noli me tangere" en San Marcos de Florencia, h.1440.

en una inverosímil postura en la que parece flotar sobre la hierba, mientras la santa mujer trata de tocarlo con ambas manos. La escena parece estar dividida en dos mitades o planos, separados por el árbol central: en primer plano, los personajes, pisando un huero florido de intenso verdor. Jesús, totalmente vestido de blanco, color de la pureza, lleva al hombro la azada de hortelano; la Magdalena, con su cabellera rubia cayéndole sobre los hombros, viste una túnica rosácea. En segundo plano, un paisaje frondoso en el que destacan los árboles más representativos del paisaje palestino: palmera, olivo, ciprés, cedro del Líbano. Limitando el espacio, una amarillenta cerca de cañizos. Tras la cerca, un frondoso bosque. A la izquierda, tras María Magdalena, una cueva sepulcral de textura marmórea, donde había sido depositado el cuerpo de Cristo. No hay ángeles. Tan solo los dos personajes en los que se centra toda la tensión dramática de la escena, con un Cristo tan lleno de vitalidad, que parece desbordar los límites del espacio y flotar sobre lo terrenal.

La espléndida composición de Fra Angelico, en la que no hay que descartar la intervención de su discípulo Benozzo Gozzoli, es una de las más notables del tema.

La representación de la escena se hace más frecuente a partir del siglo XV y, sobre todo, del XVI, hasta prácticamente nuestros días. De las muchas

representaciones conocidas, podemos considerar dos de las más populares: en primer lugar, la composición de Correggio (Antonio Allegri, 1493-1534), conservada en el Museo del Prado de Madrid (Fig. 74). La obra se pintó al óleo sobre tabla (pasado a lienzo en el siglo XIX), (Sánchez Cantón: 1962, 114), y ya fue descrito con entusiasmo por Vassari, cuando estaba en poder de Arcolani en Bolonia, y por Francisco de los Santos, cuando el Duque de Medina de las Torres se lo regaló a Felipe IV de España y lo pasó a El Escorial: "*Cristo resucitado en el huerto, muy hermoso; la Magdalena, bellísima, arrodillada a sus pies con tiernísimo afecto; el país en el que se finge un amanecer, tan natural que engaña a la vista y la alegría igualmente; es de lindo gusto*". En efecto, el cuadro es uno de los mejores exponentes del estilo de Correggio, magistral en el tratamiento de la luz, en plasmar la textura de las telas y en expresar el sentimiento de los rostros.



Fig. 74. Correggio, "Noli me tangere", Museo del Prado, Madrid, 1534.

Cristo aparece con una túnica azul que deja al descubierto su torso. Con una mano señala al cielo ("*aún no he subido al Padre*"), con la otra contiene la emoción de la Magdalena. A los pies de Jesús, la azada y otros aperos de hortelano. María Magdalena, arrodillada, viste un precioso ropaje de estilo flamenco, sobre el que sobreviene una capa roja que sujeta con su mano

izquierda. La expresión de su rostro es de intensa emoción, acentuada por su expresión corporal. Tres ellos, un exuberante paisaje vegetal es tenuemente iluminado por la luz del alba. Toda la composición es perfecta, en equilibrio y solemnidad, con un excepcional tratamiento de la luz, poco común entre sus contemporáneos. *“La delicadeza, casi podría decirse la sutileza en la manera de tratar el tema, parece que anticipa modalidades que dos siglos después habrían de estar vigentes; la sensibilidad, la profecía seiscentista y hasta setecentista de Correggio ha sido advertida por muchos críticos”* (Sánchez Cantón: 1962, 114).

Por fin, hay que recordar el “Noli me tangere” de Tiziano (1490-1576) (Fig. 75), un óleo sobre lienzo pintado entre 1511-12 y conservado en la National Gallery de Londres, antes atribuido a Giorgione, del que sin duda se aprecian notables influencias. En esta magnífica obra del maestro veneciano, María Magdalena, con vestido blanco y túnica roja, aparece arrodillada ante Cristo, agarrando con su mano izquierda el unguentario, mientras alarga la derecha hacia Cristo. Su dorada cabellera le cae sobre el pecho, mientras todo su cuerpo parece abalanzarse hacia el Maestro. Cristo, apenas cubierto por una túnica blanca, símbolo de la pureza, hace un gesto para evitar el contacto de la mujer, apartando también su túnica, mientras se apoya en la azada que sostiene con la mano izquierda.

La escena se desarrolla en un paisaje rural, con abundante vegetación, mientras al fondo y a la derecha se ven los edificios de Jerusalem y un horizonte iluminado por la luz del alba, que se filtra por entre las nubes.



Fig. 75. Tiziano, “Noli me tangere”, National Gallery, Londres, 1511.

La obra, calificada como “*más lineal e influenciada por la pintura del Quattrocento*” (Panofsky: 2003, 2229 y lám. 48), parece, en efecto, captar las experiencias pictóricas que por entonces se producían en Roma y en Florencia. De hecho, la postura de Cristo parece inspirarse en la Leda de Leonardo y los edificios del fondo, el camino a la ciudad, con personaje incluido, tienen la impronta de Giorgione. Sin embargo, la luz del fondo, el colorido de los ropajes de María Magdalena y la extraordinaria belleza de los rostros, llevan el sello de Tiziano.

La composición, siendo clásica en su concepción, presenta innovaciones técnicas que marcarán una forma de pintar esta escena evangélica en el futuro.

Entre los siglos XV y la actualidad el tema del “Noli me tangere” ha sido redundante entre los artistas, con ligeras variaciones. Baste recordar algunas de las obras más conocidas: «Escena de Historias de la vida de la Magdalena». (h.1475), tabla. Taller de los Serra. Museo del Prado, Madrid (España). «Noli me tangere», tabla. El Bagnacavallo (Bagnacavallo, 1484-Bolonia, 1542). Catedral de Bolonia (Italia). «Noli me tangere» (h.1510), óleo sobre tabla. Andrea del Sarto (1486-1531). Museo del Cenáculo de San Salvi, Florencia (Italia). «Noli me tangere». Bronzino (Agnolo Tari). «Noli me tangere (h.1640), óleo sobre tabla. Alonso Cano (Granada, 1601-Granada, 1667). Museo de Bellas Artes, Budapest (Hungría). «La aparición de Cristo a María Magdalena». Francisco Antolínez Ochoa de Meruelo y Sarabia (Sevilla, 1645-44?-Madrid, 1700). Museo de Bellas Artes de Agen (Francia). «Noli me tângere», grabado Bartholomeus Spranger (Amberes, 1546-Praga, 1611). «Noli me tangere», óleo sobre lienzo. Anónimo (siglo XVII). Museo Parroquial. Iglesia de Santa María. Carrión de los Condes, Palencia (España). «Noli me tangere» (escultura barroca), mármol. Antoni Raggi (Vico Monte, Ticino, 1624-Roma, 1686). Santi Domenico e Sisto, Roma (Italia). «Cristo se aparece a María Magdalena». William Holman Hunt (Londres, 1827-Londres, 1910), etcetera.

La insistencia de estas representaciones tiene que ver, primero, con la popularidad del tema desde la Edad Media, y, segundo, con el significado evangélico del mismo. Las palabras de Cristo a María Magdalena, “noli me tangere”, son una traducción latina del original griego “*μη μου απτου*”, “no me toques” o, más bien, “no me retengas”, (“*porque aún no he subido a mi Padre*”). La frase es, más bien, una promesa de eternidad: parece decirle a María Magdalena que no se entretenga más y que vaya a anunciar a los Apóstoles que “*Subo a mi padre, y a vuestro Padre; a mi Dios, y vuestro Dios*”.

Es decir, no me retengas, no te conformes con lo que ves, porque hay otro mundo que aún no conoces, en el que estaremos juntos al lado del Padre.

El “Noli me tangere” del bloque 5 del retablo de Laxe contiene, pues, ese mismo mensaje evangélico, como colofón de todos los hechos narrados en él, en los que la Resurrección de Cristo es el acontecimiento fundamental.

### 3.2. Cronología del retablo

Con los datos manejados a través de la evolución de la iconografía cristiana en el occidente europeo, así como con la fragmentaria información documental que hace referencia a las obras en la iglesia, en el testamento de Doña Urraca de Moscoso, podemos deducir que el retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya de Laxe pudo haberse elaborado y emplazado entre inicios y mediados del XV, pese a que su estilo, la tecnología de su elaboración, su concepción iconográfica y el marcado arcaísmo de sus figuras y composiciones de escenas pudieran parecer algo anteriores. Sin embargo, la composición del bloque 1, de la Resurrección de Cristo, no parece anterior al último tercio del siglo XIV; la representación de Cristo descendiendo al Limbo, que en oriente tiene antecedentes muy antiguos, también se generaliza en occidente a partir del siglo XIV y la escena de Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen María no puede ser muy anterior a mediados del siglo XIV en el extremo occidental europeo. También los elementos decorativos del retablo (columnas y arcos, orla de ángeles superior e inferior) apuntan a esa cronología, así como la más que posible influencia de los alabastros ingleses, que no podemos remontar más allá de 1400, seguramente a través de los escultores y canteros de Santiago de Compostela, tal vez influidos por el conocimiento de las obras inglesas que llegaban a través del comercio y las peregrinaciones.

Hay, sin embargo, algunos aspectos que podrían inducirnos a sospechar una cronología algo anterior, como es la escena del bloque 2: “Jesús desciende al Limbo y libera a los justos”, que está representada en el retablo siguiendo las pautas del estilo más antiguo, el “estilo narrativo”, para el que Weitzmann propone una cronología entre los siglos VII al XIV (Weitzmann: 1960, 103). Sin embargo, la escena del bloque 3: “Cristo resucitado, seguido por Adán, Eva y los justos, se presenta a su madre, la Virgen María”, es muy excepcional antes del siglo XIV y parece que no pudo generalizarse en el occidente cris-

tiano hasta el siglo XV, incluso teniendo en cuenta su posible origen hispano, propuesto por Montañés, discutible en todo caso (Montañés:2002, 440).

Tampoco el estilo arcaizante del todo el retablo debe inducirnos a error, ya que perduró en el noroeste gallego hasta bien avanzado el siglo XV, como podemos ver en otras obras repartidas por la Costa da Morte.

Por otra parte, la construcción de la iglesia debió iniciarse en el último tercio del siglo XIV, para finalizarse a finales del siglo XVI, seguramente con la construcción de la torre, que parece el final de la obra, aunque no podemos descartar la existencia de una primitiva iglesia en el XIII, sobre una “atalaya” fortificada. La sacristía es añadida en época moderna. No parece correcta la cronología propuesta por Yzquierdo Perrín (2006, 104) de que la iglesia fuese construida en 1498. Esa sería, en todo caso, la fecha del testamento de Urraca de Moscoso, en el que se constata que la iglesia ya existía, aunque estuviera en obras de ampliación. De hecho, se siguieron añadiendo estructuras hasta bien avanzado el siglo XVI.

La parte más antigua de la iglesia que hoy se conserva parece ser la capilla mayor, que debió construirse a finales del siglo XIV, probablemente sobre una capilla anterior, del siglo XIII, que solo los trabajos arqueológicos podrían documentar, ya que no se conservan, que sepamos, documentos que lo acrediten.

Si tenemos en cuenta la documentación existente, especialmente el testamento de ológrafo de Doña Urraca de Moscoso, redactado el 28 de octubre 1498, dos días antes de su muerte, en el que se estipula que se empleen determinadas sumas de dinero para finalizar las obras iniciadas por su madre, Doña Juana de Castro Lara y Guzmán, esposa de Ruy Sánchez, en el edificio de “*la iglesia de sta. María del atalaya que se llama de la esperança que es en mi puerto de laje*”, podemos concluir que en vida de su madre, fallecida hacia 1458, la iglesia existía y estaba en obras, que no concluirían hasta después de la muerte de Doña Urraca de Moscoso, es decir, ya en el siglo XVI. De esta manera, podemos aventurar que el retablo pudo empotrarse en el muro de la iglesia en algún momento de esas obras, en la primera mitad del XV. Parece poco probable que el retablo hubiera sido colocado en vida de su madre, al iniciar las obras, es decir, a principios del siglo XV. En todo caso, tendría que haber sido después de haber recibido la propiedad de Laxe, que recibió de su primo Don Federico, Duque de Arjona y Conde de Trastámara, el 15 de septiembre de 1425. La propia Doña Urraca ordena que la construcción de la iglesia se termine “*como mi señora madre mandó en su testamento*”

(Galicia Histórica, Colección diplomática I, 438). Pero ya hemos apuntado la posibilidad de la existencia de una capilla anterior, tal vez del siglo XIII, que sería la base de la iglesia del siglo XIV y XV. Por lo tanto, es muy posible que la elaboración y colocación del retablo hubieran sido propiciadas por la propia señora de Moscoso, durante las obras de conclusión de la iglesia, como colofón de la cabecera de la nave principal. En todo caso, estimamos que la colocación del retablo se sitúa entre 1425 o algo después, fecha en la que Laxe pasa a ser propiedad de los Moscoso, y 1498, fecha de la muerte de Doña Urraca, cuando se concluye la construcción de la cabecera de la iglesia.

Tras la observación de los bloques que componen el retablo, podemos deducir que es obra de un único artesano, con un único equipo de ayudantes. Diversos detalles parecen insinuarlo: idéntico tratamiento de las figuras en todos los bloques; los mismos recursos técnicos; idénticas desproporciones en las extremidades de las figuras. No parece posible que todo el aire arcaizante de las composiciones pueda corresponder a diversos artesanos, sino más bien a una única persona, capaz de dar el mismo tratamiento a todos los bloques y de utilizar los mismos recursos técnicos en todos ellos. Puede que la desproporción observada en el tratamiento de manos, pies y brazos de las figuras no sea más que un intento de ofrecer una cierta perspectiva al observador, pero resulta, a la postre, un recurso bastante ingenuo, que incrementa el tono arcaizante del conjunto. Parece como si el artesano estuviera acostumbrado a repetir los mismos cánones aprendidos en antiguos talleres de cantería, en los que se venía trabajando desde tiempo atrás, sin cambiar el modo de tratar la piedra. Si no fuera por los detalles señalados en el estudio iconográfico, por el marco arquitectónico en el que se encuadran las escenas y por la orla de ángeles que enmarca el conjunto, podríamos pensar, a primera vista, que estamos ante una obra mucho más antigua de lo que es en realidad, ya que la totalidad rememora las anteriores composiciones románicas, cargadas frecuentemente de simplicidad compositiva y de ingenuidad en las expresiones de las figuras humanas, sobre todo en los ambientes rurales. Sin embargo, no es así, ya que la cronología del conjunto nos lleva a una época en la que la escultura gótica alcanza notables cotas de calidad, con la realización de obras de extraordinaria belleza plástica. No es el caso del retablo de Laxe, en el que se ha sacrificado la perfección técnica del detalle por la armonía del conjunto. Y es, efectivamente, el conjunto de la obra el que resulta armónico en su totalidad, ofreciendo al

espectador una visión global del más importante momento de la Pasión, que es la Resurrección de Cristo.

Cabe resaltar, por otra parte, que la parroquia de Santa María de la Atalaya, tanto su atrio como el interior, sirvió en el pasado como necrópolis, por lo que es posible que la dedicación del retablo a la Resurrección de Cristo, tema reiterado en el retablo exterior del lado oeste, tenga que ver con esta circunstancia.

La costumbre de sepultar en el interior y atrio de las iglesias en Galicia se generaliza no antes del siglo XV, y no sin reticencias por parte de los preladados. En realidad, los únicos que solían hacerlo antes de estas fechas eran ciertos miembros de las familias nobles, que solían ofrecer importantes donativos para acceder a este privilegio. Sin embargo, debido a la influencia de las órdenes mendicantes, desde el siglo XV se permitirá el acceso a miembros de familias destacadas, aunque no fueran de origen noble, sobre todo si a lo largo de su vida habían mantenido una relación estable con la iglesia, traducida en generosos donativos para su conservación y el culto.

Por otra parte, se observa también que, desde el siglo XIV, existe entre la nobleza regional y la naciente burguesía una mentalidad diferente ante la muerte, que rompe, en cierto modo, con el fatalismo de siglos anteriores. Ahora los pecadores (y entre las clases mencionadas los había en abundancia, en una época tan convulsa) podían compensar sus errores en vida con donaciones testamentarias a la iglesia o con el encargo de numerosas misas por la salvación de sus almas (debidamente pagadas con anterioridad a la parroquia), incluso asegurarse la presencia de un sacerdote en el momento del óbito, tal y como recomendaba el libro *“Ars Moriendi”* (“El arte de morir”) (*Tractatus artis bene moriendi*), de 1415, con lo que era posible que el castigo por sus pecados se limitara a una breve estadía en el Purgatorio, para después subir a gozar de la presencia de Dios en el cielo.

La imagen de la Resurrección es, no sólo la victoria de Cristo sobre la muerte, a través de la cual Dios eleva a Jesús a su gloria, sentándolo a la derecha de su trono celestial, sino que es también la promesa de la resurrección de la humanidad, siendo así Jesús el *“primogénito de entre los muertos”*, promesa que se reitera en la epístola de San Pablo a los corintios: *“Pues así como Dios resucitó al Señor, nos resucitará también a nosotros por su virtud”* (1 Corintios 6, 14). De esta forma, el retablo de la Resurrección cobra mayor

sentido, como metáfora pétreo de la promesa de vida eterna, en un entorno eclesial y funerario.

Sin llegar a ser la Resurrección una verdadera advocación para esta parroquia, adquiere, no obstante, verdadera importancia, al convertir al templo en una morada provisional para los difuntos, a la espera de la Resurrección final, promesa fundamental en la fe católica y pilar básico del cristianismo.

También es cierto que la imagen central del retablo no es la Resurrección, sino la presentación de Cristo, seguido de los justos del Limbo, ante la Virgen María. Esto puede que tenga que ver con la advocación de la iglesia a Santa María (de la Atalaya, en este caso), lo que, en cierto modo, obligaría a situar la escena, en la que la Virgen se convierte en principal protagonista, en el centro del relato iconográfico. De esa forma, se resalta la importancia de la Virgen en la Pasión de Cristo, convirtiéndola en el centro de la devoción de los fieles, sin merma de la figura principal de Jesús.

En este sentido, el retablo de la Resurrección se presenta ante los fieles como una incitación a la reflexión cristiana, ya que responde a la necesidad, muy enraizada en el siglo XV, de identificar a los creyentes con la Pasión de Cristo, llena de acontecimientos fundamentales para la fe cristiana. Ya en el anónimo “Zardino de Oración”, escrito hacia 1454 y publicado en Venecia en 1494, se incita a los fieles a llegar a una visión interior de la Pasión a través de las imágenes. En esta obra se dice: *“Id lentamente de un episodio a otro, medita sobre cada uno de ellos y deteneos sobre cada etapa y cada momento de la historia. Y si llegais a experimentar una sensación de piedad, parad: no sigáis en tanto dure este dulce sentimiento de devoción”*.

Por último, debemos destacar la vinculación del retablo a la ruta jacobea, en un período en el que las peregrinaciones a Santiago de Compostela alcanzaron elevadas cotas de popularidad en toda Europa.

Ya desde el siglo XI se tiene constancia documental de la llegada de peregrinos por mar a las costas gallegas, procedentes, sobre todo, de las Islas Británicas, pero también de otros lugares de Europa septentrional, sobre todo Flandes, Dinamarca y norte de Alemania. Es conocida la expedición desde el puerto de Dartmouth de una escuadra con peregrinos mandada por el Conde de Flandes, o la llegada de navíos daneses con peregrinos al puerto de La Coruña. Otras escuadras transportando peregrinos a Santiago se documentan en 1147, 1189 y 1217 desde Flandes e Inglaterra. En 1235 se emitió la primera licencia para transportar peregrinos desde Inglaterra a

Galicia, a nombre de una tal señora Storrs. Aunque el apogeo de estos viajes de peregrinación se fecha entre finales del siglo XIV y a lo largo del XV, ya que se tienen noticias de la llegada de tres mil peregrinos procedentes de Inglaterra en el año santo de 1434.

Los viajes de peregrinación se regularon por la Corona inglesa desde 1360, tras el Tratado de Brétigny.

Estos peregrinos, que solían embarcar en Londres, Bristol, Southampton, Plymouth o Dartmouth, llegaban a A Coruña, Ferrol, Muros y Noia. De A Coruña y Ferrol partían los dos itinerarios principales del denominado “Camino inglés”.

Había otras rutas, como la denominada “ruta de Lübeck”, desde el Norte de Alemania, iniciada en el siglo XIII, que heredaría la flota hanseática, pero normalmente solía enlazar con los puertos ingleses.

Sin embargo, la posibilidad de que las naves llegasen a otros puntos de la costa coruñesa eran muchas, según las condiciones de la mar y la pericia de los navegantes, de manera que el tramo de costa comprendido entre Ferrol y Finisterre fue, con frecuencia, zona de arribada de estas navegaciones. El llamado “Camino de Finisterre”, desde la población epónima o desde Muxía y otros puntos de la costa, era también un enlace con Santiago de Compostela.

Esta situación pudo haber contribuido a la difusión de la iconografía plasmada en los retablos ingleses, de los que obtenemos buena muestra en la misma catedral de Santiago, a la que un clérigo británico llamado John Goodyear, párroco de Chal (Isla de Wight), peregrino en Santiago, donó a la catedral un retablo portátil de alabastro, con escenas de la vida del Apóstol, en 1456. Su procedencia pudo ser Southampton o Bristol.

Laxe, igual que Muxía, Camariñas y Malpica, se situaba en el tramo de costa entre A Coruña y Finisterre, en el que, a causa del estado de la mar o por la imprecisión de los navegantes, eran frecuentes las arribadas de barcos procedentes de las Islas Británicas o de otros lugares de la Europa septentrional, de manera que no era extraña la presencia de peregrinos foráneos. Eso justificaría la presencia de un hospital, situado en las cercanías de la actual parroquia de Santa María de la Atalaya, en el interior fortificado de la primitiva villa medieval, cuyo punto de referencia era, precisamente, la atalaya o promontorio en el que se sitúa la iglesia, con bastiones que caían sobre las rocas batidas por el mar, aún cuando hoy las obras portuarias hayan ganado terreno a las aguas. De este hospital del siglo XV se hace mención

también en el testamento de Doña Urraca de Moscoso, ya que en él deja ordenada la donación “*al ospital de laje para la obra e reparo de su edificio*” de “*la meytad de las heredades que compré a maría dos santos en el mismo sitio*”. La ubicación del dicho hospital es hoy desconocida, aunque se especula que estuviera situado en las proximidades de la actual “Casa do Arco”.

Este punto de partida hacia Compostela tenía su primera escala en la iglesia de Santiago de Traba, donde se situaba la casa noble de los Trastámara y donde, según la tradición local, se alojó durante su juventud el rey Alfonso V. Desde allí, siguiendo el camino hasta Baio, se enlazaba con el camino procedente de Vimianzo, cuyo castillo ya estaba erigido en el siglo XIII como sede, primero, de los Mariño de Lobería, y después de los Moscoso, señores de Altamira y después Condes, para continuar desde allí hacia Santiago de Compostela.

Es evidente que la perfección técnica de los retablos de origen inglés no la vemos en este tipo de retablos pétreos, como el de Laxe. La diferente materia prima lo hace prácticamente imposible, ya que el alabastro es un material fácilmente manipulable con el instrumental oportuno y eso lo hace adecuado para esculpir en él figuras en las que es posible plasmar detalles con extraordinaria precisión. El tratamiento de la piedra es distinto y ofrece mayores dificultades. Sin embargo, el ordenamiento y distribución de los bloques, así como la temática, sí que pudieron ejercer una influencia notable entre los artesanos locales, que trataron de plasmar una estética semejante en sus composiciones pétreas. Incluso el acabado de los retablos de alabastro, en los que vemos un tratamiento con pintura que daba al conjunto un aspecto sumamente atractivo para los gustos estéticos de la época, pudo haber sido imitado en este tipo de relieves en piedra.

Aún nos queda la duda acerca de si el retablo de la Resurrección de Laxe pudo haber estado policromado en el pasado. Algunas figuras parecen tener restos de pintura (el Cristo resucitado del bloque 1; partes del fondo del bloque 2; el manto de la Virgen del bloque 3; una zona del sepulcro del bloque 4), pero esas pocas evidencias, que bien podrían deberse a otras causas, son insuficientes para valorar el conjunto. Curiosamente, el bloque 5, que es el peor conservado, no tiene ningún trazo. Recuérdese que no era infrecuente policromar las figuras esculpidas en los pórticos eclesiásticos, como se puede apreciar en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.

Es bien cierto que la pintura de los retablos de alabastro no era siempre total. A veces, como vemos en el retablo de alabastro de Hondarribia, sola-

mente se pintaban algunos detalles, como el cielo áureo, las alas de los ángeles de verde o rojo, los rostros humanos únicamente con las cejas perfiladas o los labios (Martiarena: 2012, 40-41) y, en muchos casos, esa pintura se desprendió con el paso del tiempo, como también se desprendió la policromía de los pórticos eclesiásticos. En el caso del retablo de Laxe, si es que tuvo en el pasado algunos trazos de policromía, nada queda en la actualidad que pueda darnos una imagen de cómo fue en su estado original.

La conclusión final a la que podemos llegar es que el retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya, de Laxe, es una singular obra de arte, que debe cuidarse, adoptando las adecuadas medidas de protección, ya que se trata de uno de los retablos más originales de su época en el entorno de la Costa da Morte y, sin duda, el de mayor belleza compositiva en su ámbito.

Entre las medidas de protección adquieren mayor importancia las que deben adoptarse para preservarlo de las incidencias ambientales, especialmente de la humedad, que puede llegar a provocar filtraciones perjudiciales para su conservación. Es también necesaria una revisión de la actual iluminación, ya que, siendo la obra de arte más destacada de la parroquia, la iluminación actual no lo hace sobresalir de forma adecuada, presidiendo la cabecera del templo.

Tenemos la esperanza de que este estudio que hemos realizado sirva para valorarlo de forma adecuada, como una de las obras de arte más significativas y de mayor contenido doctrinal y simbólico de la Villa de Laxe.



# Bibliografía

- ABBATE, F. (1966): "Il romanico in Francia, Inghilterra e Spagna", en Fabbri, D. (Dir) "*Storia universale dell'Arte*", tº. 10, Milano.
- ALBERRO, M. (1999): "Los pueblos celtas del Noroeste de la Península Ibérica"; *Anuario Brigantino*, 22; pp.49-70. Betanzos.
- ALFARO GINER, C. y TEBAR MEGÍAS, E. (eds.), (2005): "*Portai Gynaikes: Mujeres próximas al poder en la antigüedad*"; SEMA V-VI. Valencia.
- APONTE, VASCO DE (1986): *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*; Edic. de Díaz y Díaz, M. y otros. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- ARAGO GONZÁLEZ, M.P. (1993): "Aproximación a la miniatura checoslovaca en el período románico y gótico"; *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tº. VI-11.
- AVRIL, F. (1978): "*L'enluminure à la cour de France, 1310-1380*"; Chêne.
- BALLESTEROS ARRANZ, E. (1982): "*Hans Memling*", San Sebastián de los Reyes.
- BARROS, C. (1990): "*Mentalidad justiciera de los irmandiños, siglo XV*", Siglo XXI. Madrid.
- BENLLOCH DEL RÍO, J. E. (2010): "Muxía, apuntamentos para a súa historia. Séculos XII-XVI"; *Nalgures*, tº VI, pp.9-95.
- BIALOSTOCKI, J. y MORAN TURINA, J. M. (1998): "*El arte del siglo XV: de Parler a Durero*"; Akal, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. Mª. (1962): *Religiones primitivas de Hispania*, C.S.I.C. Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. Mª. (1977): *Imagen y Mito: Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*; Ediciones Cristiandad. Madrid.
- BRANDON, S. G. F. (1975): "Descenso al Hades"; *Diccionario de religiones comparadas*, tº. I, pp.495-496. Madrid.
- BROWN, M. P. (2009): "*El Libro anglosajón*"; British Library, London. (También en: <http://www.librosybibliotecas-anglosajones.blogspot.com.es>).
- CABROL, F. (1920): "Descense du Christ aux enfers d'après la liturgie"; *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Letouzey et Ané; t. IV. 1, cols. 682-693. París.

- CALDERÓN, C. (2007): “Doña Urraca de Moscoso: de la crónica a su testamento. Perfil de una noble gallega de la segunda mitad del siglo XV”. *La Aljaba*, V, 11, C.E.C y M; versión on line; 2007.
- CARLI, E. (1966): “El renacimiento del realismo en la Edad Media italiana”, en Huyghe, R. (Dir.)- *“El Arte y el Hombre”*, II, p.335. Barcelona.
- CASTRO, E. (1997): *Teatro medieval, 1: El Drama Litúrgico*; Crítica. Barcelona.
- CHAMOSO LAMAS, M. (1976): “Excavaciones arqueológicas en San Julián de Moraima (Mugía, La Coruña)”; *Noticiario Arqueológico Hispánico*, IV, Madrid.
- CÓMEZ, R. (1993): “Un alabastro de Nottingham en Jerez de la Frontera”; *Atrio*, nº. 6, pp.89-91.
- CHEETHAM, F. (1984): *English Medieval Alabaster*, Edit. Phaidon. Christie’s. Oxford.
- CHELLI, M. (2005): *Manuale dei simboli nell’Arte: Il Medioevo*; EDUP. Roma.
- DEUCHER, F. (1985): *Ingeborg Psalter*; Edic. facsímil; 2 vols. Graz.
- DOMINGUEZ DEL VAL, U. (1990): *San Martín de Braga: Obra completa*, F. U. Española; Madrid.
- DUCHET-SUCHAUX, G. & PASTOUREAU, M. (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*; Alianza Editorial, (versión española de César Vidal). Madrid.
- EIROA GARCÍA, J. J. (1989): “El retablo de la Resurrección de Laxe (La Coruña)”. *Estudios románicos*, Vol. 6º, Homenaje al profesor Luís Rubio, III, pp.1593-1600. Universidad de Murcia.
- EIROA GARCÍA, J. J. (2009): “Sobre la cultura céltica en la Península Ibérica: El caso de Galicia”; *Homenaje al académico Julio Mas*; Real Academia Alfonso X el Sabio; pp.123-152. Murcia.
- EIROA GARCÍA, J. J. (2012): Voces: “Artabri” (p.84); “Gallaeci” (p.588); en Sievers, S.; Urban, O. H.; y Ramsel, P. C. (Edit.): *“Lexikon zur Keltischen Archäologie”*; Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Wien, 2012.
- FOURNA, D. DE, (1909): *Manuel d’iconographie chrétienne*; A. Papadopoulos-Kerameus, ed., San Petersburgo.
- FRANCO, A. (2006): “La recepción de obras de arte extranjero en la Galicia del siglo XV”; en *Os Capítulos da Irmandade: Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*; Xunta de Galicia, pp.214-231.

- FRANCO MASIDE, R. M<sup>a</sup>. (2001): “La vía Per Loca Marítima: Un estudio sobre las vías romanas en la mitad noroccidental de Galicia”, En *Gallaecia*, 20, pp.217-248. Santiago de Compostela.
- FRANCO MATA, M. A. (2001): “El retablo de alabastro inglés de Santa María la Vieja de Cartagena y los retablos marianos en España”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Vol 38, pp.109-172.
- FUSSIER, R. (2007): *Ces gens du Moyen Age*, Fayard. Paris.
- GALICIA HISTÓRICA (1901): “Testamento de Da. Urraca de Moscoso, madre del segundo conde de Altamira D Rodrigo Osorio de Moscoso, otorgado por ante Jacome Yanes. Notario apostólico y civil excusador del Sr. D. Alonso de Fonseca, Notario público de Santiago (Año 1498), Colección Diplomática I, Doc. C. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, pp.437-448.
- GARCÍA GARCÍA, F. DE A. (2011): “La Anástasis: Descenso a los infiernos”; *Revista Digital de Iconografía Medieval*; Vol. III, n<sup>o</sup>. 6, pp.1-17.
- GRABAR, A. (2008): *Las vías de la creación en la iconografía Cristiana*; Alianza Forma; 6<sup>a</sup> reimp., Madrid.
- GARCÍA ORO, J. (1981): *La nobleza gallega en la Baja Edad Media: Las casas nobles y sus relaciones estamentales*, Santiago de Compostela.
- GARDNER, A. (1912): *An account of medieval figure sculpture in England*; Cambridge.
- GARDNER, A. (1973): *English medieval sculpture*; Hacker Art Books, New York.
- GONZÁLEZ LOPO, D. L. (2006): “La religiosidad popular gallega. La evidencia del más allá en la Galicia del siglo XV”, en *Os Capítulos da Irmandade: Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*; Xunta de Galicia, pp.42-53.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular* (Tesis doctoral), UNED. Madrid.
- GUIARD GRENIER, E. (2008): *Luz en el gótico francés. Sus catedrales*. Durken. Buenos Aires.
- HUSER, A. (1962): *Historia social de la literatura y el arte*, II tomos. Madrid.
- LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup> (1993): *A arte relixiosa na terra de Soneira*, T<sup>o</sup>. III, Lugo.
- MÂLE, E. (1949): *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*; Amand Colin. París.

- MARÍN MOCHALES, C. (2005): “Restauración del relieve en alabastro procedente del asilo de San José, Jerez de la Frontera”, *Revista de Historia de Jerez*, 2005-2006, pp.197-219, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- MARKS, R. Y MORGAN, N. (1981): *The Golden Age of English Manuscript painting, 1200-1500*; Chatto and Windus. Prestel.
- MARTIARENA LASA, X. (2012): “Los alabastros ingleses en Guipúzcoa. El retablo de Santa Catalina de Hondarribia”; *Bilduma Ars*, nº. 2, pp.35-47.
- MILICUA, J. (Dir.) (1993): *Historia Universal del Arte*; Barcelona.
- MOLANUS (Jan van der Meulen) (1996): *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingdstadt, 1594)* 2 vols. Facsimil. París.
- MONREAL, L. (1975): *Grandes Museos*; Vol. V, Planeta, Barcelona.
- MONREAL, L. (2000): *Iconografía del Cristianismo*; Barcelona.
- MASSIP, F. (1998): “El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”, *Universitat Rovira i Vilgili*, pp.240-265. Tarragona.
- OLIVARES PEDREÑO, J. C. (2002): *Los dioses de la España céltica*, Real Academia de la Historia y Universidad de Alicante, p.67. Alicante.
- PAGOLA, J. A. (2008): *Jesús: Aproximación histórica*, Edit. P.P.C.; Madrid.
- PANOFSKY, E. (2003): *Tiziano: Problemas de iconografía*; Akal; Madrid.
- PREVITALE, G. (1974): *Giotto e la sua bottega*, Milano.
- PRIOR, E. S. y GARDNER, A. (1912): *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*; University Press, Cambridge.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*; tº. 1, vol. 1. Edc. Serbal. Barcelona.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*; tº. 1, vol. 2. Edc. Serbal. Barcelona.
- RÉAU, L. (2000): *Iconografía del Arte Cristiano*, Edc. Serbal. Barcelona.
- RECUERO ASTRAY, M.; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.; ROMERO PORTILLA, P. (1998): *Documentos medievales del Reino de Galicia: Alfonso VII (1116-1157)*; Xunta de Galicia. La Coruña.
- ROBLES GARCÍA, C. (2004): *Breviarium gothicum: La liturgia mozárabe*, Universidad de León.
- RODRÍGUEZ ENNES, L. (2004): *Gallaecia: Romanización y ordenación del territorio*; Edit. Dykimson. Madrid.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1962): *Tesoros de la pintura en El Prado*. Madrid.
- SCHWARTZ, E. C. (1972-73): "A New Source for the Byzantine Anastasis"; *Marsyas*, 16; pp.29-34.
- SHEINGORN, P. (1992): "Who Can Open the Doors of His Face? The Iconography of Hell Mouth", en Davidson, C. & Seiler, H. (eds): "*The Iconography of Hell*"; Michigan University, pp.1-19, Kalamazoo.
- SCHAUBER, V. y SCHINDLER, H. M. (2001): *Diccionario ilustrado de los santos*; Grijalbo. Barcelona.
- SCHILLER, G. (1972): *Iconography of Christian Art*; 2 vols. Lund Humphries London.
- STERLING, CH. (1966): "El estilo cortesano internacional", en Huyghe, R. (Dir.): *El Arte y el Hombre*, II, p.333. Barcelona.
- STONE, L. (1955): *Sculpture in Britain*, The Pelican History of Art. The Penguin Books.
- SUREDA, J. (1985): *La Edad Media: Románico y Gótico*, H.U.A., vol. IV. Barcelona.
- SUREDA, J. (1988): *El Renacimiento (I) El Quattrocento italiano, la pintura flamenca*, Barcelona.
- SUREDA, J. (1995): *La pintura románica en España*; Alianza Forma, Madrid.
- VELMANS, T.; KORAC, V. Y SUPUT, M. (1999): *Bizancio: El esplendor del arte monumental*; Lunweg Edcs. Barcelona.
- VERDON, T. (2006): *Cristo nell'Arte europea*; Electa. Milano.
- VORÁGINE, SANTIAGO DE LA (1995): *La Leyenda Dorada*, Alianza Forma, 2 vols. Madrid.
- WALTHER, I. F. y WOLF, N. (2003): *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1400*, Taschen. Madrid.
- WEITZMANN, K., (1960): "Aristocratic Psalter and Lectionary"; *Record of the Art Museum*, 19; pp.98-107; Princeton University.
- YENIPINAR, H. y SAHIN, S. (1998): *Paintings of the Dark Church*. Estambul.
- YERASIMOS, E. (2000): *Constantinopla: La herencia histórica de Estambul*; Ullmann-Könemann. París.
- YZQUIERDO PERRÍN, R. (2006): "Arquitectura religiosa y civil gallega durante el siglo XV"; en *Os Capítulos da Irmandade: Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*; Xunta de Galicia, pp.102-115.
- ZIBAWI, M. (1998): *Iconos: Sentido e historia*, Madrid.

ISBN 978-84-941363-1-3



9 788494 136313

