



Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmiento

S. FRANCISCO DE GUIMARÃES: ANÁLISIS DE SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO A LA LUZ DE LOS TEXTOS DE S. BUENAVENTURA.

FRAGA SAMPEDRO, Maria Dolores

Ano: 1994 | Número: 104

Como citar este documento:

FRAGA SAMPEDRO, Maria Dolores, S. Francisco de Guimarães: análisis de su programa iconográfico a la luz de los textos de S. Buenaventura. *Revista de Guimarães*, 104 Jan.-Dez. 1994, p. 141-211.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmiento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmiento.uminho.pt
URL: www.csarmiento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

S. Francisco de Guimarães: análisis de su programa iconográfico a la luz de los textos de S. Buenaventura *

Maria Dolores Fraga Sampedro

Revista de Guimarães, n.º 104, 1994, pp. 141-211

I – INTRODUCCIÓN

II – ANALISIS DE SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO A LA LUZ DE LOS TEXTOS DE S. BUENAVENTURA:

- * La figura yacente de Dña. Constança de Noronha.
- * La representación de los pecados capitales en el ábside.
- * Iconografía de la portada occidental.
- * La sala capitular.

I – INTRODUCCIÓN

La iglesia medieval de S. Francisco de Guimarães se vio sometida a distintas alteraciones a lo largo de su historia. Del primitivo

* Agradezco al Dr. D. Manuel Nuñez Rodríguez, Catedrático de G^a del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, por sus importantes orientaciones y sugerencias en la realización de este trabajo. A él debo el descubrimiento de dos realidades fascinantes: el Franciscanismo y Portugal. Mi gratitud también al Sr. Ministro da Venerável O. T. de S. Francisco de Guimarães, D. Augusto José Mendes Ferreira da Cunha, por facilitarme datos bibliográficos, permitirme acceder a la Sala capitular – y al resto de las dependencias medievales del convento – y realizar la labor fotográfica; así como a las bibliotecarias de la Fundación Calouste Gulbenkian en Guimarães, por sus indicaciones y el envío de material bibliográfico. Asimismo al Sr. D. Joaquin Santamaria, Director de la “Revista de Guimarães” por haberme facilitado la publicación de este trabajo.

edificio medieval tan sólo se conserva el ábside – cuyo interior se haya alterado con el retablo barroco y los azulejos que, en parte, lo recubren –, la fachada principal con la torre así como las paredes exteriores del transepto y excepcionalmente el testimonio medieval de la sala capitular en su claustro reedificado en el S. XVI.

En el interior del templo (fig. I), las transformaciones de época barroca le han conferido el carácter de iglesia contrarreformista. Las tres naves que conformaban el cuerpo de la iglesia desaparecen en 1746, tras la construcción del arco de medio punto, que da paso al crucero, y se unifican en una sola nave muy amplia – 1746-1749 –; aspecto confirmado durante el arreglo de la bóveda actual de la nave ¹. Las capillas laterales permanecen inscritas en el interior del muro y no destacan en planta. Anteriormente, en 1501, se llevó a cabo la construcción del coro alto ².

La nave principal se cubre con bóveda de cañon, al igual que el crucero – éste último espacio se decora con casetones de decoración floral –.

Otra reforma importante se llevó a cabo en los ventanales góticos que iluminaban las naves laterales y que se suprimen, con la remodelación del templo, abriéndose entonces cuatro ventanas cuadrangulares, de derrame interno, por lado, que iluminan las tribunas del piso superior. Según Antonio Lino, los ventanales góticos serían semejantes a los del ábside en sus paños rectos ³.

En el S. XVIII, crucero y ábside se recubren con azulejos que narran la vida y milagros de S. Antonio. Como complemento a esta decoración y característica común a las iglesias barrocas de Entre-Douro-e-Minho, los arcos de ingreso a las capillas de la nave y a los

¹ P. FERREIRA CALDAS: *Apontamentos para a Historia do Concelho de Guimarães*. Porto, 1881. Vol. I, p. 100.

Antonio Lino apunta algún dato referente a la antigua cubierta que seguramente era de madera, como se pudo comprobar con las obras de arreglo de la bóveda actual. Las naves laterales alcanzaban una altura similar a la de la nave principal, dato, que según este autor, puede ser cotejado en la fachada del templo, donde se observa que las calles laterales rematan muy arriba. V. Antonio LINO: *Monografía de Guimarães e seu termo*. Lisboa, 1984.

² A. LINO: *Monografía... op. cit.*

³ *Ibidem*.

Talvez el vano superior de la fachada occidental sufrió una transformación que lo convirtió en un óculo, aspecto que trataremos posteriormente.

absidiolos, se decoran con talla dorada, forrados con doseles, que se complementan con decoración de volutas y contravolutas, figuras de ángeles de proporciones naturales, de valor estatuario – según la influencia italianizante del segundo cuarto del S. XVIII – y frontones partidos, etc. Llama la atención especialmente la decoración del ábside conformado por un arco mixtilíneo, del que pende un dosel, coronado por el escudo franciscano y las armas reales, flanqueados por dos ángeles. Asimismo es destacable el altar mayor, época joanina – realizado entorno a 1743 – ⁴ que guarda semejanzas con el de S. Francisco de Porto. En él, ante columnas salomónicas que flanquean el sagrario, se representan los cuatro Santos principales de la Orden franciscana – S. Francisco, S. Gualterio, Sto. Antonio y S. Buenaventura –, y se recubre con un doselete ⁵.



1. S. Francisco de Guimarães (Interior). (Foto Venerável O. T. de S. Francisco).

⁴ Acerca de retablos portugueses de talla barroca en el segundo cuarto del S. XVIII, v. PAIS DA SILVA: “A noção de espaço na arquitectura monástica nacional (S. XIII-XIV)” in *Páginas de história da Arte*. Lisboa, 1986. Vol. II (Estudos e ensaios), pp. 53-65, especialmente p. 245.

El segundo ciclo de retablos portugueses de talla barroca, que abarca aproximadamente el segundo cuarto del S. XVIII, difiere sensiblemente del anterior sobre todo en el aspecto decorativo. “Saído embora do tipo ‘estilo nacional’, a cuja composição geral obedece, o retábulo joanino apresenta de novo, porém, associação de um vocabulário ornamental italianizante, de elementos mais exuberantes do que os usados precedentemente. Também a estrutura é menos austera mas de carácter arquitectónico mais acentuado”.

⁵ *Ibidem*.

En S. Francisco de Guimarães, como también en S. Francisco de Porto, se confirma el cambio sufrido por estas iglesias de las Ordenes mendicantes en época contrarreformista y barroca, para adaptarlas a la nueva espiritualidad, aspecto al que franciscanos y dominicos ya se aproximaban en la Edad Media, especialmente por sus planteamientos de predicación, confesión y potenciación de la Eucaristía ⁶. Sin embargo, a semejanza de otras iglesias franciscanas también remodeladas en época contrarreformista – S. Francisco de Alenquer, S. Francisco de Lamego, S. Francisco de Portalegre – el efecto conseguido en la franciscana de Guimarães es mayor que en S. Francisco de Porto, a causa de la transformación de las tres naves medievales en una única nave amplia y muy adecuada para la predicación y el culto. En este punto, debemos hacer alusión a la introducción de este tipo de planta – de una sola nave principal con capillas laterales, aunque éstas se destacaban más en planta que las de S. Francisco de Guimarães – en Portugal, a finales de la edad Media, quizás procedente de modelos europeos meridionales – Sta. Clara de Pedralbes –, en S. Francisco de Évora – época de D. João II y Manuel I –, como ya expresaba M. Chicó: “Embora terminada una época manuelina, a igreja de Sao Francisco de Évora pertence a un tipo de monumentos meridionales de que não há outro exemplo no país e que é muito anterior... a pesar de isolada na época a que pertence e distante dos outros monumentos, em que a noção do espaço é semelhante, esta bela igreja vai ter considerável importancia no Renascimento e na época barroca” ⁷.

* RESTOS CONSERVADOS DEL EDIFICIO MEDIEVAL

Como anteriormente anticipamos, de la iglesia medieval tan sólo nos resta el ábside, paramento exterior del transepto y la fachada occidental con la torre. Los absidiolos no pertenecían originariamente a S. Francisco de Guimarães, sino que formaban parte del templo de Ns. Senhora da Oliveira de la misma ciudad, trasladados en época de Pedro II – 1668-1706 –, cuando el monarca financia las obras en la capilla mayor de la Colegiata. Ambos absidialos pasan a formar parte de S. Francisco con sus respectivos enterramientos bajo arco solio.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M.T. CHICÓ: *Arquitectura gótica en Portugal*. Lisboa, 1981; p.190, nota 2.

Con ello quedan tapiados, en parte los ventanales del primer paño recto del ábside. En época de João V – primer tercio del S. XVIII – el ábside se decora con los azulejos ya mencionados.

Este ábside, junto con la portada occidental del templo y la entrada de la sala capitular, es el espacio más rico en decoración. Dicha riqueza ornamental se concentra en capiteles y claves de la bóveda.

Pero antes de considerar este aspecto hemos de constatar otro punto diferenciador, en las ventanas del ábside, que marca dos etapas constructivas en este recinto absidial (fig. 26). Los tres paños del hemihexágono que conforman el ábside se iluminan con un sencillo ventanal cada uno: dos pisos de luces separados por un mainel y coronados por un óculo trilobulado. Se cobija bajo arco apuntado decorado con bocel, escocia y filete. Ventana muy similar a la que aparece en las capillas radiales de la cabecera de la catedral de Lisboa, edificada en época de D. Afonso IV – comenzada en 1345 – ⁸, con la diferencia que un solo piso de luces supone, pero se aproxima a S. Francisco de Guimarães hasta en la continuidad del alféizar que se une con el rebaje del contrafuerte. Todas estas características quizás nos remitan a una época anterior, a los primeros pasos en la construcción del templo vimaranense, si las comparamos con los cuatro ventanales de los paños rectos absidiales y con las ventanas del transepto. En éstas, la fábrica es más compleja, con dos pisos de cuatro luces que en la parte superior forman un arquillo trilobulado. A su vez se engloban en dos arcos ojivales coronados por sendos trilóbulos, y en la juntura otro trilóbulo. Todo el conjunto se inscribe en un gran arco ojival moldurado con bocel, escocia, bocel, escocia y filete. En el mainel principal, el capitel se decora con las figuras de las sirenas de cuerpo escamoso ⁹.

Si el ábside es el espacio más estimado por los mendicantes en la construcción de un templo, sería de esperar que sus ventanales fuesen los más cuidados y esmerados. La diferencia existente entre ellas, la atribuimos a una segunda etapa constructiva – seguramente

⁸ RINCÓN GARCÍA: "Arte medieval", in *Arte português*. SUMMA ARTIS. Madrid, 1986. T. XXX, pp. 11-238, especialmente p. 95, fig. 107 y 110.

⁹ Ventanas semejantes aparecen, actualmente tapiadas, en la fachada occidental de S. Francisco de Évora, puesto que seguramente se estaba construyendo el templo en este momento. Más tarde sufre una remodelación en época de D. João II y Manuel I.

de época joanina y bajo el patronazgo de los Duques de Bragança –, en la que probablemente el presupuesto para las obras no alcanzase para una modificación de la parte ya construida – tras el traslado del edificio desde la muralla de la villa, ordenado por D. Dinis y comenzando las obras ca. 1322 –. Otra hipótesis se basa en la existencia de pintura al fresco en el fondo del ábside – se conservan restos actualmente, en el absidiolo del Evangelio, que aluden a una escena de la vida de S. Francisco – hecho que les lleva a respetar el muro oriental con sus respectivas ventanas.

El ábside se cubre con “voûte-plate” como la denomina Chicó ¹⁰, característica común a la mayor parte de las iglesias mendicantes portuguesas durante la Edad Media, salvo la excepción de S. Francisco de Porto. De este modo, en Guimarães, advertimos la profundidad típica de estas cabeceras mendicantes portuguesas, mayor que las gallegas ¹¹. Así el templo vimaranense de S. Francisco presenta su ábside conformado por dos tramos. El primer tramo es recto, el segundo hemihexagonal precedido de otro tramo recto ¹². El primero se cubre con bóveda cuatropartita en cuya clave aparece el escudo de Portugal rodeado de una orla de flores. Un arco transversal separa los dos tramos y su clave se decora con una sencilla flor rodeada por el motivo del cordón franciscano. El último tramo se cubre con bóveda de crucería, a través de dos arcos que voltean de lado a lado y otros dos, que saliendo del paño central del hemihexágono, mueren en la clave. Ésta se decora con el blasón de los Bragança, franqueado por dos ángeles tenantes. Las tres claves se unen por medio de un segmento longitudinal que traslada presiones hasta el arco de ingreso. Los nervios son sencillos cuadrangulares y adornados con bocel, filete, bocel. Se apean en los haces de tres columnillas entregas que no llegan al suelo – a semejanza de los cul-à-lamp empleados por el Císter – y en cuyos capiteles se recoge la mayor riqueza decorativa de toda la iglesia, que en época medieval se complementaba con el monumento funerario de Dña. Constaça de Noronha – primera duquesa de Bragança –

¹⁰ M. T. CHICÓ: *Arquitectura... op. cit.*

¹¹ Manso Porto considera la excepcionalidad de Sto. Domingo de Bonaval, con una mayor profundidad de su ábside si se compara con las restantes iglesias mendicantes gallegas, debido a una posible influencia portuguesa. V. MANSO PORTO, C: “La arquitectura medieval de la Orden de predicadores en Galicia” in *Archivo Dominicano XI*, 1990, pp. 5-67, especialmente p. 36.

¹² Similar disposición presenta la catedral de Guarda. V. RINCÓN GARCIA: *Arte medieval... op. cit.*, p. 118, fig. 134.

ocupando la parte del crucero próxima al arco triunfal, frente al ábside; puesto preferente, como corresponde a la benefactora de este conjunto conventual.



2. S. Francisco de Guimarães (Interior del ábside).

II – ANÁLISIS DE SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO A LA LUZ DE LOS TEXTOS DE S. BUENAVENTURA

* LA FIGURA YACENTE DE DÑA. CONSTANÇA DE NORONHA

En el túmulo, una inscripción actualmente desaparecida – así como también la parte inferior de la yacija – la identificaba:

ALFONSI CONJUX DUCIS HOC CONSTANÇA
NORONHA REGIA PROGENIES
CONDITUR IN TUMULO ¹³.

La parte superior de la yacija, donde se representa la imagen yacente de la Duquesa, vestida con el hábito de clarisa y portadora de un libro sobre especie de atril, se puede apreciar en el Museo Alberto

¹³ GOMES ALVES: "A primeira Duquesa de Bragança, franciscana vimaranense", in *S. Francisco de Assis. Revista Católica*, 2, 1985, p. 7-14.
Idem: "A primeira Duquesa de Bragança, franciscana vimaranense", in *Património artístico e cultural de Guimarães, II*, Guimarães, 1984, p. 97-104.

Sampaio de esta ciudad (fig. 3), razón por la cual se aísla del programa iconográfico que le servía de complemento y que todavía hoy se localiza en el ábside del templo Franciscano.



3. Dña. Constança de Noronha.

Conforme a una tradición frecuente en la época, la dama se inhuma con el hábito de clarisa o de terciaria, mientras que los miembros varones lo hacen con el franciscano o dominico, debido al privilegio, que se suponía inherente a estas Órdenes, como buenas conductoras o guías en el camino al más allá, ya fuese en esta vida terrena, asimilando sus predicaciones y directrices cristianas, o bien, una vez en el lecho de muerte, con la confesión y arrepentimiento de sus culpas y la mediación de estas Órdenes mendicantes para el perdón de sus pecados; no en vano actúan entonces como confesores, intercesores en misas y oraciones, y facilitan “la mediación apotropaica del hábito como ideal de humildad”, según palabras de Manuel Núñez¹⁴. Así lo hacen numerosos monarcas y nobles castellanos y portugueses. En el caso de Portugal, podría destacarse, por vía de ejemplo, la reina Sta. Isabel de Portugal, cuya imagen yacente porta un hábito de clarisa, en Sta. Clara-A-Velha, de Coimbra.

¹⁴ NUÑEZ RODRIGUES, M.: “La indumentaria como símbolo en la iconografía funenaria”, in *Fragmentos. Revista de Arte*, 10, 1987, pp. 73-84, especialmente p. 73.

La elección del hábito es una decisión personal, en la que el individuo en un acto de humildad, renuncia a una representación ostentosa de su condición social, y si bien en algunos, el matiz de arrepentimiento, tras una vida desordenada, es mayor, como el caso de Sancho IV de Castilla al vestirse con hábito franciscano; en otros, como es el de Sta. Isabel de Portugal, según palabras de Manuel Núñez, “las razones de la elección parecen el resultado de un comportamiento ético observado en vida, ingresará en la Orden Tercera de S. Francisco y compartirá la vida monacal con las clarisas de Coimbra, solicitando que allí sea soterrado su cuerpo con el hábito franciscano y el bordón de peregrino. Y es aquí donde hay una coincidencia con el ejemplo de Sancho IV. Más que representar la idea de monarquía interesa centrarse en el monarca como ser humano” ¹⁵.



4. Dña. Constança de Noronha (detalle).

¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

Quizás la Duquesa de Bragança conociese el caso de la reina portuguesa y siguiese su ejemplo como modelo a imitar, sin descartar que, aún desconociendo el ejemplo de la reina portuguesa, su práctica no hace más que incidir sobre una costumbre generalizada en la época, cuando tan frecuente eran las exposiciones prolongadas con el hábito penitencial. Por lo demás, tenemos noticias de la simpatía dispensada por los Duques de Bragança hacia los frailes menores y de su posible financiación del ábside de S. Francisco de Guimarães por iniciativa del duque D. Afonso, antes de su muerte, acaecida en 1461¹⁶. De ahí que ostente la primera clave del ábside, el escudo de la casa Bragança sustentado por dos ángeles a los que se les confía la misión, similar a la que desempeñan los ángeles tenantes en los sepulcros, de mostrar a los hombres el honor y la fama de su casa nobiliar, pero también como portadores cara al más allá de la nobleza del comitente¹⁷.

Esa simpatía hacia la Orden franciscana continúa en la casa de los Bragança, una vez muerto el Duque, en la persona de Dña. Constança cuyo primer signo es la asimilación del espíritu franciscano en sus ideales de pobreza, humildad y castidad, hasta el extremo de aislarse de la convivencia social, dedicada a la oración y a tareas de asistencia a pobres y mendigos¹⁸. Su espíritu de entrega y sacrificio le llevan a tomar el hábito de S. Francisco en calidad de terciaria, acto en el que quizás haya influido el consejo de fr. João Chaves, franciscano protegido por los Bragança que llega a ser elegido superior del convento franciscano de Guimarães y más tarde Provincial de la Orden

¹⁶ GOMES ALVES: *Património... op. cit.*, p. 101.

¹⁷ NUÑEZ RODRIGUES, M.: *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería funenaria del caballero (S. XIV-XV))*. Orense, 1985, especialmente p. 100.

¹⁸ GOMES ALVES: *Património... op. cit.*, p. 101.

El ejercicio de la oración y la caridad en la Orden franciscana no son simplemente actividades propias de un religioso sino que son fruto de una profunda reflexión. Las recomendaciones que S. Francisco legó a sus hermanos, son meditadas por los padres franciscanos y así S. Buenaventura, en su obra *De perfectione vitae ad sorores*, expone, acerca del ejercicio de la oración: "Este es el remedio para el que se abrasa en los incentivos de los vicios – cuantas veces sea uno tocado de algún vicio, otras tantas se ponga en oración, pues la oración frecuente apaga el ardor de los vicios". Esto mismo lo dice el Señor en el Evangelio: Velad y orad para que no entreis en tentación (De perfec. V, 1)... La caridad es la forma de las virtudes, la única virtud que lleva al hombre a la perfección, es la vida de las virtudes y la muerte de la tentación (De perfec. VII, 1).

¹⁹. Como Sta. Isabel, su vida comprometida con los pobres desemboca en la idea de convertir su palacio en un albergue de acogida a desvalidos y enfermos para su curación y cuidados, en los que ella misma participaba gracias al conocimiento que poseía de plantas curativas y de Medicina ²⁰. Estas cualidades y afinidades tan estrechas con el espíritu franciscano le impulsan a escoger en el momento de su representación funeraria el hábito, que ya había tomado en vida, como lo hizo en su momento Sta. Isabel, pero si ésta aceptaba la representación de su corona como atributo real y su bordón de peregrina en recuerdo de su peregrinación a Santiago – alegoría de la vida como camino hacia la Jerusalén Celeste –, Dña. Constança no hace mención en su efígie a símbolo o atributo de identificación nobiliar. Su cuerpo vestido como clarisa, sostiene tan sólo un libro que se apoya en un sencillo atril. Es un planteamiento similar al que, por las mismas fechas – finales S. XV –, guiaba la concepción del yacente con hábito de dominica de Dña. Constanza de Castilla, en Sto. Domingo el Real de Madrid – salvando las diferencias técnicas que existen entre ambas obras, con un trabajo más refinado y acabado para el caso castellano mientras que la Duquesa presenta cierto grafismo y esquematización en la cabeza y busto, grafismo que es abandonado en los pliegues del hábito donde acanaladuras y movimiento se consiguen gracias a un importante y descado juego de claro-oscuro. Esta característica impulsó a Amaral Teixeira a relacionar la escultura de la Duquesa con el grupo del descendimiento representado en el llamado cruceiro de Nossa Senhora da Guia, perteneciente a la capilla de la misma advocación – edificada en el S. XV –, y hoy situado

¹⁹ GOMES ALVES: *Património... op. cit.*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*, p. 102.

Hemos de considerar el modelo que Sta. Isabel representó para las damas nobles portuguesas. Muchas de ellas se esforzaron en seguir sus pasos en una vida dedicada a la devoción y a las obras de caridad. Entre estas era frecuente la fundación de conventos u oratorios para religiosas. Dña. Constança, además de la ayuda a los frailes menores, se dedica a otras tareas como es la fundación del oratorio de la Sta. Vera Cruz, cerca de Guimarães, según Sousa Viterbo “um recolhimento semelhante ao das beatas de Valença e Leiria... Fora fundação da Duquesa de Bragança, tia de D. Afonso V, e este, a pedido dela, em carta de 22 de Maio de 1946, ordenou às suas justiças e autoridades que não contragessem com nenhuns encargos reais ou do concelho, as seis ou sete mulheres (pobres e a que ela dava tudo o que cumprira) recolhidas daquele oratorio”. Por cita in EDUARDO DE ALMEIDA: “A memória de Sousa Viterbo”, in *Revista de Guimarães*, LVI, 1946, fasc. 3-4, p. 273.

en el ángulo de intersección entre el claustro de N^a. Senhora da Oliveira y la capela de S. Brás del Museo Alberto Sampaio. En el grupos se refleja una cierta influencia flamenca latente en la actitud de S. Juan y en los pliegues del ropaje de la Virgen, alternando con ciertos toques de grafismo ²¹. (figs. 3 y 4).

Nuestro interés hacia el túmulo de Dña. Constança gira entorno a la relación de la obra de arte y el público en cuanto que pretendía transmitir un mensaje en conexión con las representaciones figuradas que aparecían en los capiteles del ábside. Es un ejemplo más de esa interrelación de los objetivos entre mendicantes y protectores para llevar a cabo una labor de instrucción y a adiestramiento cristiano de los fieles presentando un ejemplo real, el propio comitente o protector de los frailes, que ha sabido encaminar su vida, con la ayuda de los frailes, hacia la *virtus* y que en su último momento decide inhumarse en un templo mendicante como un homenaje a la Orden que lo ha guiado en vida y lo ayudará en el más allá. Son ejemplos de ello, Fernán Pérez de Andrade en S. Francisco de Betanzos, en donde también el sepulcro se relaciona con los relieves del ábside y su blasón aparece en la bóveda del templo ²², y la citada Dña. Constança de Castilla, en cuya yacija se desarrolla un programa sobre las virtudes de una buena monja, virtudes en cuyo ejercicio ella misma ha destacado. Su sepulcro es un ejemplo para las monjas de la comunidad, un reclamo de un modo de vida a seguir, actuaba así, según Manuel Núñez, a modo de exemplum: “para estímulo de la imaginación, los predicadores consideraban eficaz la asociación de los *exempla* con una imagen a manera de comparación rápida que, por medio de la percepción óptica, crea un choque emotivo susceptible de establecer relaciones entre el lenguaje figurativo y el lenguaje verbal. Se trataba de un problema de interacción en el que cristaliza la ilustración al sermón (...) Ubicado en las proximidades del coro, resulta evidente su efecto de demostración visual, su poder de panegírico estimulante, para dar una visión global, a través de su mensaje, de la grandeza de

²¹ M^a E. AMARAL TEIXEIRA: “O Túmulo de Afonso Vieira do Museu Alberto Sampaio, e o cruceiro dito de Nossa Senhora da Guia”, in *Revista de Guimarães*, LXIX, 1959, fasc. 1-2, pp. 67-78 (pp. 73-74).

²² NÚÑEZ RODRIGUES: “El sepulcro de Dña. Constança de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”, in *Archivo Español de Arte*, 245, 1989, pp. 47-59 (p. 54).

la vocación religiosa. Se pretendería conmover la conciencia, suscitar la meditación e incitar a las virtudes”²³.

Llama la atención, en la figura de la Duquesa, el libro que muestra abierto entre sus manos (fig. 4) *. Una primera mirada llevaría a pensar en un libro de Horas o en un devocionario, tan difundidos entre la nobleza en la Edad Media, y que la Duquesa presentaría como afirmación de su devoción y espíritu cristiano, fortalecido por la práctica de lecturas piadosas. Sin embargo la representación del libro en la Edad Media frecuentemente posee otro significado profundo diferente al de una práctica religiosa de lectura y meditación como una realidad cotidiana y al igual que Cuesta Ribagorda considera para el caso de los libros representados en pintura de los primitivos flamencos, podemos afirmar en nuestro caso, que “el libro queda transcendido más allá del libro como objeto real”²⁴. Una de nuestras hipótesis posibles, para el caso de la Duquesa, es un posible acercamiento al significado que el mismo atributo parecía tener en el momento de Dña. Constanza de Castilla. Para desentrañar dicha significación, Manuel Núñez considera entre otras interpretaciones, la concepción del “sepulcro ligado con la idea de inmortalidad celeste – pero también de inmortalidad terrestre –; es decir, con la recompensa de la resurrección”. Cita el texto del Apocalipsis en que se alude al juicio de los muertos y a la apertura del libro de la Vida:

Y ví a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la Vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras.

Apocalipsis XX, 12

²³ Otras imágenes de mujeres cuyas yacentes portan libro en la segunda mitad del S. XIV: Dña. M^a de Vila Lobos, esposa de Lope Fernandes Pacheco, en la Sé de Lisboa; la imagen yacente atribuida a la infanta Dña. Beatriz, en la Sé de Lisboa; yacente atribuida a Dña. Margarida Albornoz, en la capela da Misericórdia de la Sé de Lisboa; con un libro cerrado y un báculo de abadesa aparece el grabado del túmulo de dña. Urraca Pais, abadesa de Odivelas. V. AARÃO LACERDA: *H^a da Arte em Portugal*. Porto, 1942. Vol. I, pp. 459, 462.

* (23) *Bis*.

²⁴ Lourdes CUESTA RIBAGORDA: “Usos mundanos y escatológicos del libro en la pintura flamenca”, in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, 1989. T. II, pp. 68-72 (p. 72).

En esos libros se hallan escritas las buenas y malas acciones de todos los muertos y serán condenados todos aquellos que no aparezcan en el libro de la Vida. Los demás serán llamados a entrar en la Jerusalén Celestial, puesto que han luchado contra el mal ²⁵.

En este sentido podría inscribirse la presencia de un libro, en el regazo de Dña. Constança de Noronha, como el libro de la Vida, como un convencimiento profundo de que esta mujer entraría en la Jerusalén Celestial, porque asumió, tras el esfuerzo en este mundo, las virtudes franciscanas – humildad, pobreza y castidad –. Una vez más una imagen se presenta a modo de *exemplum* ante los fieles que se aproximen al altar, ya que ella es un modelo a seguir.

Otra posible interpretación del atributo del libro se enmarca dentro de la exégesis bonaventuriana. Las referencias al término “libro”, en S. Buenaventura, son constantes. El lexicón bonaventuriano explica la alusión de este autor franciscano al libro entorno a cinco significados: libro interior o escrito por dentro, que es el del arte y sabiduría eterna de Dios, que está abierto al recto juicio se la razón; el libro exterior o escrito por fuera es la creación, la obra divina representativa, en parte, de las divinas perfecciones, pero también es el mundo sensible en general ²⁶. En relación a estos dos libro S. Buenaventura señala una criatura representativa de cada libro: el ángel, que tiene el sentido para conocer el libro interior, y otra, cuyo sentido estaba fuera de él, como cualquier animal o bestia, el diablo ²⁷. Una criatura fue concebida para conocer el sentido de los dos libros, es Cristo, que se simboliza o refiere a través del término libro escrito por dentro y por fuera; y por último, los otros dos libros son el libro de la Vida donde se manifiesta la predestinación de los que se salvarán, y el libro de la conciencia donde se hallan escritos los méritos y caídas del hombre ²⁸.

Para S. Buenaventura la caída de los primeros padres se basa en el recurso al libro exterior en el momento de 1ª tentación del diablo a Eva. Ésta, en lugar de “leer” en el libro interior, recurre al exterior y por ello comienza a “interesarse por el bien exterior y su apetito comienza a inclinarse hacia el bien mudable. Deseó pues lo que el

²⁵ NUÑEZ RODRÍGUES: *El sepulcro de Dña. Constanza... op. cit.*, pp. 56-58.

²⁶ Lexicón bonaventuriano, in *S. Buenaventura. Obras completas, I*. Madrid, 1945.

²⁷ S. Buenaventura: Breviloquio III, in *S. Buenaventura. Obras completas, I*. Madrid, 1945, p. 281.

²⁸ *Lexicón bonaventuriano... op. cit.*

diablo le prometió y por eso consintió en hacer lo que le sugirió. Deseando, pues, aquella excelente ciencia (el árbol de la ciencia) se irguió con la soberbia. Por esto mismo fue inducida por la gula y por fin cayó en la desobediencia. Lo primero fue con la mente, lo segundo con la sensualidad, lo último en la obra”²⁹.

Dña. Constança se representa como mujer virtuosa que se guió por la lectura del libro interior. Por ello, es ejemplo para la comunidad vimaranense que se reúne en este templo. Nuestra hipótesis entorno a la idea del libro como símbolo que encierra un concepto superior se apoya en varios presupuestos. En primer lugar, el hecho de la canonización del franciscano S. Buenaventura entorno a 1476-1480 – confirmada el 14 de Abril de 1482, por el Papa Sixto IV –³⁰, seguramente era conocido en el convento de Guimarães, cuando se realiza el sepulcro de Dña. Constança, no en vano áquel ocupaba un puesto importante en la Orden – Ministro General en el tercer tercio del S. XIII³¹. No cabe dudar que sus obras serían conocidas por entonces o ya anteriormente, en Portugal, si bien es a partir del S. XV cuando se extienden considerablemente³²; de hecho su difusión se ve impulsada, según Vauchez, por la crisis de las grandes tesis teológicas y el impulso de los grandes místicos³³. Por otra parte, no sería muy extraño que la Duquesa, entre sus libros³⁴, poseyese algún ejemplar de las obras del Santo o en su defecto, fuera iniciada en sus enseñanzas a través de los sermones de los frailes menores, agentes difusores de la doctrina y obra bonaventuriana, en el momento que

²⁹ S. Buenaventura: *Breviloquio III...* op. cit., p. 295.

³⁰ VAUCHEZ: “Les canonisations de St^o Tomas et S. Buenaventure. Pourquoi deux écart?”, in *Religion et société dans l’Occident medieval*. Torino, 1980, pp. 214-227.

³¹ La época de su Generalato fue conflictiva puesto que comenzaban los enfrentamientos con los Espirituales. VAUCHEZ: *Les canonisations...* op. cit., pp. 218-220.

³² Sería interesante su búsqueda en los Catálogos de obras antiguas de las Bibliotecas portuguesas.

³³ VAUCHEZ: *Les canonisations...* op. cit., pp. 221.

³⁴ Quizás conociese especialmente la obra *Vida perfecta para religiosa* – De perfectione vitae sorores – donde S. Buenaventura propone las pautas a seguir por las monjas para alcanzar la vida perfecta en su estado religioso. Pero esas pautas no se limitan a la vida en el interior del convento sino que trascienden al cristiano que desee ejercitar su alma en el camino hacia Dios.

tenía lugar el proceso de canonización ³⁵; bien entendido que su guía espiritual, fr. Joao de Chaves, maestro de teología, pudo haber asumido una función importante en tal iniciación.

Decíamos, anteriormente, que la doctrina bonaventuriana considera como origen de todo pecado, el episodio de nuestros primeros padres. De este episodio surge la gama de pecados que posteriormente se “dispersan” por el mundo y su práctica continuada desemboca en los vicios. Esto surge a propósito de los relieves del ábside de la iglesia de S. Francisco de Guimarães y donde originariamente se dispuso el túmulo de Dña. Constança. Allí la ejemplificación de los pecados adquiere forma zoomórfica en los capiteles ³⁶.

³⁵ La exégesis bíblica basada en el libro como concepto simbólico para la vida cristiana, ya había sido desarrollada por los Padres de la Iglesia en la Alta Edad Media y recogida por otros autores, entre ellos S. Bernardo, Pierre de Blois, o Guilbert de Nogent. Sin restarle importancia, S. Buenaventura es un exponente más en esta tradición. Sin embargo nuestra hipótesis considera como probable el conocimiento de esta doctrina en el convento franciscano de Guimarães, a través de S. Buenaventura. v. Dom Jean LECLERO: “Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII^{ème} siècle”, in L’ HOMME DEVANT DIEU. MELANGES OFFERTS AU PERE HENRI DE LUBAC. T. I. Paris, 1963, pp. 63-72.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que en la misma época que Dña. Constança, otras mujeres se hacían representar con el mismo atributo. Ejemplos como los ya citados en la nota 23^{bis}, en el S. XIV, son una buena muestra de ello, así como las castellanas de Isabel La Católica en su sepulcro realizado por Gil de Siloé, en la cartuja de Miraflores –fines del S. XV – aunque en este caso la representación iconográfica no presenta hábito religioso y el libro se atribuye, como considera Brans, a un libro devocional. v. BRANS: *Isabel La Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid, 1952.

Aunque otra posible interpretación del libro de esta reina castellana podría relacionarse con un tipo de literatura lírica, tan apreciada por la reina y de la que guardaba gran cantidad de ejemplares en su biblioteca. Podría interpretarse entonces que Isabel La Católica intentaba dejar constancia de su cualidad de mujer culta; así como lo había ordenado Leonor de Aquitania, en la abadía de Fontevrault – S. XII –. v. M. NÚÑEZ: *El sepulcro de Dña. Constanza... op. cit.*, p. 56.

Junto a esta última posible interpretación podría sugerirse la idea de modernidad que supondría la representación del yacente con un libro entre sus manos, en el momento en que la difusión de los libros en la Península comienza a ser importante cuantitativamente gracias a la introducción de la imprenta.

³⁶ Durante la Edad Media se difundió la literatura moralizante con el fin de corregir vicios de laicos pero también del clero. Entre otros libros, con este objetivo, aparecieron los Bestiarios, en el S. XII, influidos por textos que ya eran conocidos desde el S. II a través del Fisiólogo – en él se estudiaban animales, plantas y piedras

Si hacemos una lectura global, la figura de Dña. Constança representaría el camino, el ejemplo a seguir, porque ella fue capaz de leer en el libro interior, elevarse y desligarse de las pasiones y vicios a los que arrastra el mundo sensible, si tan sólo se “lee” el libro exterior. Su esfuerzo en esta vida terrena se orientó hacia las virtudes franciscanas – pobreza, humildad y castidad – en un constante ejercicio de la oración y la caridad ³⁷. Como contrapunto, estarían las representaciones de los pecados que aparecen en el ábside.

* LA REPRESENTACIÓN DE LOS PECADOS CAPITALES EN EL ÁBSIDE.

Imagen yacente de Dña. Constança y relieves del ábside conforman así un conjunto, un referente visual para los sermones y las prácticas de *exempla*, que son, por lo demás, tan frecuentes, y donde el creyente necesita la didascalia para así ver reforzados los argumentos del predicador. Tal vez, sirviendo de nexo entre el mundo de la virtud ejemplificado por Dña. Constança, y el del pecado, podríamos citar un capitel del lado de la Epístola donde se puede observar la cabeza de un personaje con mirada atenta y grandes orejas, flanqueada por dos leones también vigilantes (fig. 5). Nos recuerda las palabras de S. Pedro:

Estad alerta y velad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quien devorar.

(I Pedro 5, 8)

empleadas como soportes simbólicos de una educación doctrinal y moral –. Durante la Alta Edad Media se difunde este texto con ciertas modificaciones – a las fuentes bíblicas y de tradición naturalista – Plinio –, se añaden animales fantásticos y comentarios de las Etimologías de S. Isidoro –. Posteriormente, en el S. XII, surgen los Bestiarios como descripción de animales con fines claramente morales, retomando gran parte de las ideas recogidas por el Fisiólogo.

Así los Bestiarios como Physiologus latin de Philippe de Thaon – 1121-1135 –, Bestiario de pierre de Beauvais – anterior a 1217 – y las adaptaciones versificadas de Guillaume Le Clerc – 1210 ó 1211 – y de Gervaise – primera mitad del S. XIII –. v. *Bestiaires du Moyen Age*. Paris, 1980.

³⁷ Anteriormente explicábamos la meditación bonaventuriana acerca de la oración y la caridad como imprescindibles en la lucha contra los vicios. v. nota 18.

En realidad se pueden citar muchos texto ³⁸, pero parece más acertado volver a citar a S. Buenaventura cuando en su Soliloquio (1, 15) hace una llamada de atención al cristiano para que no se deje arrastrar por los vicios:

Las engañosas voces de las criaturas sedujeron mi oído y no entendí cuán dulces son al corazón de tus elegidos tus palabras, cuán relegados en los oídos de tus amigos tus consejos, cuán suaves a tus santos tus mandamientos... hazme, a lo menos ahora oír tu voz, suene tu voz en mis oídos...

(Soliloquio 1, 15) ³⁹

La representación del león, en este capitel, puede seguir cualquiera de sus dos acepciones, en las que si bien se le atribuye a veces un matiz diabólico de acecho constante de las fuerzas de mal (Salmo 90, 13; I Pedro 5, 3), también entre sus virtudes concurren la vigilia – cuando el león duerme sus ojos están abiertos: Salmo 121, 3-4, Génesis 49, 9 – y el coraje ⁴⁰. En este sentido, el león es un ejemplo a seguir por el fiel cristiano. Cualquiera de las dos acepciones que se adopte para el capitel vimaranense, ya sea como encarnación del maligno, ya como representación de vigilia y coraje, no modifica el significado del conjunto. Se trata de una llamada de atención al cristiano que debe estar atento para no caer en los vicios que se contemplan en el resto de los capiteles.

³⁸ Otros textos hacen alusión a la “vista” como conocimiento de la Verdad: Mt. 13, 16 y 17; Prov. 23, 12; Dt. 19, 1-2; Isaías 6, 8; Mc. 4, 12; Lc. 8, 10; Mc. 21, 34-38; Mt. 26, 41; Mc. 14, 38.

³⁹ S. Buenaventura: “Soliloquio”, in *S. Buenaventura. Obras completas*. IV. Madrid, 1949, pp. 167-325, (p. 195).

Como otras muchas obras de S. Buenaventura, Soliloquio tiene un carácter moralizante. Es un constante diálogo del alma con el hombre cuyo fin, en realidad, es un profundo examen de conciencia para el lector, una reflexión acerca de los pecados, de los vicios y una invitación a huir de la gloria mundana para acceder a la gloria de Dios mediante la purificación del alma.

⁴⁰ REAU: *Iconographie de l'art chrétien*. IV vols. Paris, 1955-59. (vol. I, p. 92).



5. Capiteles del arco de ingreso al ábside. Lado de la Epístola. S. Francisco de Guimarães.

Los capiteles menores que franquean el anterior, muestran otras figuras. En el capitel exterior – hacia la nave – (fig. 6), probablemente intente representar un grifo, dada su caracterización con cabeza de ave, cuerpo de cuadrúpedo alado y actitud estática. Este animal fabuloso, que para los persas tenía la misión de vigilante o guardián en las puertas de sus palacios, pasa a la Antigüedad grecoromana como guardián de las tumbas y tesoros. Aunque para los cristianos se convierte, a veces, en símbolo de Cristo, y otras en Satán ⁴¹, ¿Podría pensarse en esta última acepción?

En la cara interna de este mismo capitel (fig. 6), el rostro del grifo se modifica para configurar un rostro femenino, el cuerpo es ahora, de ave ⁴² y remata en cola de escorpión. Se trata del ser fantástico representado

⁴¹ Una representación semejante la hallamos en un capitel de la portada occidental de la Colegiata de Guimarães. Para su simbología, v. Rêau: *op. cit.*, vol. I, p. 116.

⁴² La representación de la sirena-ave ya aparecía en época antigua, momento en que la sirena ya se desdoblaba como sirena-pezuña – o marina – y sirena-ave. La simbología es similar para ambas. Representa una dualidad positiva y negativa. El principio positivo se basaba en la función que estos seres realizaban como portadores del alma del difunto a través de las esferas celestes al más allá. El principio negativo se percibía a través de su voz dulce y melodiosa pero también maligna y engañosa, configurándolas como seres diabólicos, que conducían al hombre con sus artimañas a la perdición. Los Bestiarios medievales suelen

frecuentemente en la Edad Media, como motivo decorativo o simbólico y denominado sirena-ave. El matiz negativo de este personaje, para el caso a estudiar, se delata a través de la cola de escorpión o langosta sustituyendo a la cola de ave, que en realidad debería llevar. Esta sirena-ave, al igual que el escorpión es un animal engañoso y, como el ser enfermo de envidia, pica con la cola, no con la boca, puesto que es inofensivo por delante pero mata fulminantemente por detrás con su cola venenosa. Y así “todo lo bueno lo convierte en malo (...) se entristece en la prosperidad ajena, se alegra en la adversidad y se muestra insensible en su prosperidad”, dice S. Buenaventura ⁴³.

El último capitel de este haz de tres columnillas – hacia el interior del ábside – recoge el busto de un personaje en el que se destaca considerablemente su brazo izquierdo, portador de un cirio encendido, y su rostro ceñudo (fig.5). La idea a la que nos llevaría el cirio encendido como atributo de una virtud – la Fe – ⁴⁴, es descartada por la expresión adusta del rostro y por la inexistencia del resto de los atributos que acompañan a la Fe ⁴⁵.

incluirla en esta Segunda acepción. La mayoría de ellos hace alusión preferentemente a las sirenas marinas y tan sólo nombra a las sirena-ave.

v. Isabel MATEO GÓMEZ y Ana QUIÑONES COSTA: “Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica”, in FRAGMENTOS 10 (1987) 39-47. En este artículo se expone además como ejemplo, entre otras variantes de sirena-ave, la representación de un capitel románico en el claustro del monasterio de Sto. Domingo de Silos (p. 45).

Asimismo para las acepciones de la sirena, v. *Bestiaires du Moyen...* *op. cit.*

⁴³ S. Buenaventura: “Las tres vías o incendio de amor”, in *S. Buenaventura. Obras completas. IV*. Madrid, 1947, p. 119.

⁴⁴ En estatuas de alabastro de la tumba de Juan II – 1493 – realizadas por Gil de Siloé en la cartuja de Miraflores, la Fe lleva el libro de las Escrituras y un cirio encendido. v. REAU: *op. cit.*, vol. I, pp. 182-183.

⁴⁵ *Ibidem*.



6. Capiteles del arco de ingreso al ábside. Lado Epístola. S. Francisco de Guimarães.

En cuanto al posible vicio representado, pensamos que podría tratarse de la avaricia cuya imagen también aparece con este atributo en el *Hortus Deliciarum* de la abadesa Herrad de Lansberg – 1167-1195 –, donde además del cirio, porta una pequeña bolsa de monedas⁴⁶. Por otra parte, S. Buenaventura liga al vicio de la avaricia, el de la curiosidad, la cual “apetece averiguar cosas ocultas, ver cosas hermosas y poseer cosas costosas”⁴⁷. Tal vez el atributo del cirio se relacione con este matiz ansioso de lo desconocido, de lo escondido.

Continuando el paramento de la Epístola, el siguiente haz de tres capiteles se decora con la cabeza de un perro en uno de ellos, mientras que en los otros dos capiteles se pueden ver dos cabezas de cuyas bocas se extiende una rama hasta las orejas. – En una de ellas, la rama remata en una hoja de vid que sustituye a las orejas –. En el Bestiario de Pierre de Beauvais, el perro se liga a la gula, a la glotonería, porque es capaz de engullir su vómito; *le chien qui retourne à ce qu’il a vomi, ce sont ceux qui récidivent dans les péchés dont ils s’étaient auparavant confessés*. Es también el animal que deja caer la presa que lleva en su boca por codiciar la imagen que ve reflejada en el agua; por ello representa también a los ignorantes y los

⁴⁶ Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ: *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, p. 289.

⁴⁷ S. Buenaventura: *Las tres vías... op. cit.*, p. 119.

hombres desprovistos de razón que, por atracción de lo que no conocen, abandonan lo que les es propio, de manera *qu'ils ne parviennent pas à obtenir ce qu'ils convoitent, et perdent entièrement ce qu'ils abandonnent* ⁴⁸.



7. Carro de la Avaricia. *Hortus Deliciarum*, fol. 203 v. (Según Santiago Sebastián).

Tradicionalmente, el perro es además, según Réau, representación de la fidelidad. Sin embargo éste es un matiz que hemos desechado para nuestro caso, por hallarse inmerso en el conjunto de los vicios. De hecho, este autor alude a un origen oriental en la consideración del perro como animal impuro ⁴⁹. Así en el libro de los Proverbios se alude a su peculiaridad de retornar a los vómitos como símbolo de los pecadores que caen de nuevo en los mismos pecados, idea que es recogida posteriormente por S. Pedro – II Epístola 2, 20 y II Epístola 2, 22.

Junto a este capitel, en el mismo haz se hallan dos representaciones de rostros que antes citamos. – Frente a este haz aparece, en el mismo ábside, otro grupo de tres capitales con representaciones de rostros, que siguen las mismas características (fig. 8).

⁴⁸ *Bestiaires du Moyen...* *op. cit.*, pp. 65-66.

⁴⁹ REAU: *op. cit.*, vol., p. 109.

En este haz, ya del lado del Evangelio, el rostro exagera las orejas, en los capiteles laterales; en el central, es la boca el elemento que se destaca con el freno vegetal, mientras que sus orejas se conforman con hojas de vid. Isabel Mateo constata la existencia de este tipo de representaciones en las sillerías de coro góticas, bien con un sentido meramente decorativo, o bien como asimilación del hombre salvaje que participa de dos naturalezas, la humana y la vegetal ⁵⁰. En época románica se desarrolló y empleó este tema con fines didáctico-morales, relacionado por una parte con el árbol del Bien y del Mal, y por otra, con la lucha del hombre contra poblaciones monstruosas de hombres silvestres que era fruto de la imaginación literaria ⁵¹. Así aparecía en un capitel de la Galería Porticada de Canales de la Sierra en la Rioja – segunda mitad del S. XII –, en La arquivolta interior de la portada meridional de la iglesia de Sta. M^a de Azoque en Benavente – Zamora –, del S. XIII, o en un capitel del claustro de Sta. M^a la Real de Nieva en Segovia, del S. XIV ⁵².

⁵⁰ En este sentido la representación de cabezas entre follaje es evolución de las cabezas de follaje grecorromanas que tuvieron cierta conexión, por su analogía, con los ciclos de las estaciones del reino natural, principalmente con la Primavera por su renovación de hojas. En época gótica se recoge en cierto modo el pensamiento antiguo con la recuperación de Silvanus – divinidad agreste y floral – que vemos representada en las sillerías de coro de las catedrales de Nájera, Plasencia y Zamora, según I. Mateo. v. I. MATEO: *Temas profanos de la escultura gótica española*. Madrid, 1979, p. 196.

⁵¹ Juliana SÁNCHEZ AMORES: “Psicomaquia medieval: El hombre salvaje”, in FRAGMENTOS10 (1987) 61-71.

⁵² M^a de los Ángeles de las HERAS Y NÚÑEZ: “La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca”, in Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del I Coloquio de iconografía. 3 (1989) T. II, pp. 87-91.



8. Capiteles del ábside. Lado del Evangelio. S. Francisco de Guimarães.

Se trata pues, de la representación del hombre que se deja arrastrar por las pasiones y bajos instintos, apegado al mundo sensible “sus primitivos instintos provocan su aparición como ser violento y agresivo. Su brutalidad expresada en una combatividad natural contra las bestias (...) Es un ser irracional (...) los autores medievales lo califican como “infiel”, al que hay que evangelizar, pero también es verdad que en numerosas ocasiones es disculpada su infidelidad por la ignorancia que tiene de Dios”, explica Sánchez Amores ⁵³.

Por todas estas características consideramos que su representación en S. Francisco de Guimarães podría apuntar hacia la Ira, vicio en que el hombre se deja arrastrar por sus instintos más bajos y animalescos, por una brutalidad desenfrenada que “reside en el ánimo, en los gestos y en las palabras; o en el corazón, en el rostro y en las voces; o, por fin, en el afecto, en la conversación y en las obras”. (S. Buenaventura) ⁵⁴.

Este matiz salvaje y pecaminoso se recalca en Guimarães a través de las orejas, con su tamaño “vegetal” desmesurado, quizás para hacer alusión al hombre que se deja arrastrar por esas tentaciones, y

⁵³ SÁNCHEZ AMORES: *op. cit.*, pp. 64-65.

⁵⁴ S. Buenaventura: *Las tres vías...* *op. cit.*, p. 119.

en la boca, por donde salen las palabras que alientan y contagian a otros hombres a seguir su falso ejemplo⁵⁵. El último haz de capiteles que aparece visible en el ábside es el del arco de entrada en el lado del Evangelio. El capitel interior presenta una sirena, alada, con el cuerpo y la cola de pez (fig. 9). La idea de la sirena como representación de la lujuria es común desde la cultura grecorromana – en la Odisea aparecen como seres malignos con la misión de tentar a Ulises con sus cantos –. Este matiz lujurioso se transmite a la Edad Media, donde se halla representada en la literatura y arte. En sus sermones, los predicadores previenten a los fieles contra sus artimañas. Sus atributos son considerados como elementos de voluptuosidad. Su larca caballero flotante se compara con un hilo afrodisíaco, así como su cola de pez que retumba en su espalda desnuda y sobre todo insisten en su dulce voz, con la que atraen a los hombres a los placeres mundanos para después matarlos. Sus alas, según Pierre de Beauvais, son como el amor de la mujer que siempre está preparada para dar pero también para arrebatarlo ⁵⁶. De este modo se representa en numerosos templos y claustros: S. Cugat, donde aparecen dos sirenas abrazándose como referencia a la lujuria ⁵⁷; también en la catedral de Santiago de Compostela aparece el motivo de la sirena con este matiz ⁵⁸; y sin ir más lejos, en el mismo Guimarães, aparece la sirena asociada al centaro en la portada occidental de la Colegiata ⁵⁹.

⁵⁵ Así aparecerá simbolizada la tentación en el castigo de la lujuria, obra del taller del Maestro Mateo (ca. 1200) en la antigua fachada exterior del Pórtico de la Gloria. Para aludir a la tentación en la que cae Adán, éste presenta enormes orejas en donde susurra una serpiente mientras que Eva, incitadora del mal es torturada por otra serpiente que le muerde la lengua. v. *O PÓRTICO DA GLORIA DA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DO VIII CENTENARIO DA COLOCAÇÃO DOS DINTAIS DO PÓRTICO DA GLORIA DA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA*. Santiago, 1988, p. 112.

⁵⁶ REAU: *op. cit.*, vol., p. 121.

Pierre de BEAUVAIS: "Bestiaire", in *Bestiaires du Moyen...* *op. cit.*, p. 36.

Guillaume LE CLERC: "Bestiaire divin", in *Bestiaire du Moyen...* *op. cit.*, p. 85.

Brunetto LATTINI: "Livre du Trésor", in *Bestiaire du Moyen...* *op. cit.*, p. 179.

⁵⁷ S. SEBASTIÁN: *Iconografía...* *op. cit.*, p. 302.

⁵⁸ M. VILA DA VILA: "Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense", in *CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA. Actas del I coloquio de iconografía 3 (1989) T. II*, pp. 166-173, p. 167.

⁵⁹ Para el estudio de esta asociación: *Ibidem*.



9. Capiteles del arco de ingreso al ábside. Lado del Evangelio. S. Francisco de Guimarães.

En el capitel central de este haz del Evangelio, hallamos las figuras de dos monos que franquean una franja central de decoración vegetal. Aparecen reflejando cierto temor, como si tratasen de esconderse, mirando fijamente al capitel de enfrente. La mayoría de los Bestiarios medievales – Pierre de Beauvais a principios del S. XIII, Guillaume Le Clerc de Normandie, en el S. XIII; Brunet Latini, ca. 1263-1264 ⁶⁰, coinciden en considerar al mono como representante de los bajos instintos y pasiones y en general, según Revilla, de todo lo que el hombre conserva de infrahumano: lascivia, gula, egoísmo apego a la materia, al mundo sensible ⁶¹ (fig. 9). Rëau considera tres vicios atribuibles al mono la vanidad, la idolatría y la pereza ⁶². Esta última, la pereza o acidia, es el que consideramos más apropiado para interpretar su representación en S. Francisco de Guimarães, hipótesis que se apoya en el carácter indolente que los Bestiarios le atribuyen a este animal: su carácter se haya ligado a los cambios de la luna y se muestra melancólico o vital según esta evolución del astro ⁶³.

⁶⁰ *Bestiaires du Moyen...* *op. cit.*, pp. 44, 102, 236.

⁶¹ F. REVILLA: *Diccionario de iconografía*. Madrid, 1990, p. 261.

⁶² RÈAU: *op. cit.*, pp. 112 y 182.

⁶³ *Bestiaires du Moyen...* *op. cit.*, pp. 102 y 237.

Algunos autores consideran también la apreciación del mono como símbolo del Diablo mientras que otros lo consideran representación de un ídolo, tal y como aparece en el Ms. 6185 B.N. Paris: Valerius Maximus; *Fraits et dits memorables* translated by Simon



10. Capiteles del arco de ingreso al ábside. Lado del Evangelio. S. Francisco de Guimarães.

Y ya el último capitel de este haz, del lado del Evangelio, nos presenta la figura de dos monjes que portan un libro entre ambos. Sus bocas aparecen abiertas, como si se hallasen cantando (fig. 10). Nuestra hipótesis apunta hacia una posible representación del vicio de la Soberbia. Este vicio era frecuentemente denunciado ya en obras románicas, momento en el que aparecía bien como un caballero o una mujer que cae de su caballo, siguiendo así el texto de la *Psicomaquia* de Prudencio ⁶⁴, o bien como un rey o como un monje. – Con esta última modalidad aparece en ábside de Sto. Domingo de la Calzada –.

Entre los libros litúrgicos, los libros de canto estaban reservados al coro. Tenían una categoría especial y contenían la parte cantada de la misa. Se les llama *graduel* – el libro que contiene los responsos salmodiados, es el empleado por el solista – y el *antifonario*

de Hesdin fol. 243 v. Realizado ca. 1375. V. Michael Camille: *The gothic idol*. Cambridge, 1989, pp. 48-49.

⁶⁴ Una imagen de esta interpretación de la Soberbia, la hallamos en el *Hortus Deliciarum* de Herrad de Lansberg – ca. 1167-1195 – fol. 199 v. Por cita in: S. SEBASTIÁN: *Iconografía... op. cit.*, pp. 287-291.

– el que recoge el estribillo del coro ⁶⁵. Por ello consideramos que, en este capitel de Guimarães (fig. 10), dada la actitud de los monjes, puede tratarse de un antifonario.

Para explicar nuestra hipótesis en esta representación debemos hacer un inciso, para considerar las recriminaciones, muy corrientes en la época, hacia el clero. Un ejemplo nos lo facilita Pedro de Cuéllar, en su catecismo escrito entorno a 1325, donde dedicaba especial atención a los pecados cometidos por los clérigos. Entre las faltas que les atribuía, criticaba duramente sus ansias de poder, de ascensión en la jerarquía eclesiástica para alcanzar los cargos más importantes dentro de la Iglesia. Era pues la Soberbia el gran vicio, la “madre de todos los pecados” – junto con la avaricia “raíz de todos los males – y se acompañaba de su séquito de faltas menores: atrevimiento, desobediencia, gran pompa, falta de tolerancia; y de ella derivaban la vanagloria, los halagos la hipocresía y la vanidad ⁶⁶. El mismo S. Buenaventura observaba ese pecado entre los religiosos, y así lo denunciaba en su obra VIDA PERFECTA PARA RELIGIOSAS ⁶⁷.

Por otra parte, si incluimos la significación de este capitel en la consideración de los vicios, lo más apropiado sería alguna falta atribuida al clero encargado de los libros litúrgicos y que, de nuevo, en el catecismo de Pedro de Cuéllar, se especificaba para el chantre que ignoraba cuanto se refiere al canto y, sin embargo, se deja nombrar para el cargo y permite, en su desempeño la presencia en el coro de personas no autorizadas⁶⁸:

⁶⁵ REAU: *op. cit.*, vol. I, p. 232.

⁶⁶ J. L. MARTIN y A. LINAGE: *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca, 1987, p. 162.

También lo reconoce así S. Buenaventura en distintos apartados de su obra “Vida perfecta para religiosas”, in *S. Buenaventura. Obras completas. IV*. Madrid, 1949, p. 14. Así como en su obra *Breviloquio...* *op. cit.*, cap. III, 9, 1, pp. 317-318.

⁶⁷ “Veo con mucho sentimiento que algunos, después de haber despreciado la pompa del siglo, más bien aprenden la soberbia en la escuela de la humildad, y que debajo de las alas del manso y humilde maestro se insolentan más gravemente y se hacen más impacientes que si estuvieran en el siglo” ... *Vida perfecta para religiosas*, in *S. Buenaventura. Obras completas. IV*. Madrid, 1949, p. 425.

⁶⁸ Pedro de Cuéllar consideraba este vicio de la soberbia como frecuente entre arciprestes, tesoreros y maestrescuelas y demás canónigos. V. J. L. MARTIN y A. LINAGE: *op. cit.*, p. 167.

E el chantre peca que non sabe del canto nada, nin del ofiço e déxase fazer chantre; e peca recibiendo los que non convienen en coro... ⁶⁹

Nuestra hipótesis orientada a englobar las representaciones del ábside dentro de un posible programa sobre los vicios, se relaciona con las gárgolas situadas en lo alto de cada uno de los estribos exteriores del ábside. Allí, desde el lado del Evangelio, hallamos por orden , un perro, un monje, un lobo, una sirena y un jabalí (fig. 11) ⁷⁰.

Algunas de estas figuras son conocidas ya en el interior del templo – hablábamos antes del perro como representación de la gula, del monje soberbio, de la sirena lujuriosa –, otras sustituyen figuras, a modo de sinónimos, que serían muy difíciles de acoplar en este espacio y en esta función como gárgolas. Consideramos entonces que la figura, tratada anteriormente, con el cirio en su mano, personificación de la avaricia, se sustituye, en el exterior, por la cabeza de un lobo porque es un animal codicioso y no se agota en su búsqueda insaciable de víctimas – a veces también se le atribuye el vicio de la gula – ⁷¹, mientras que el jabalí aparece como representante de la Ira, en lugar del hombre salvaje.

⁶⁹ J. L. MARTIN y A. LINAGE: *op. cit.*, pp. 251-252.

⁷⁰ No es extraño hallar este tipo de representaciones en las gárgolas del ábside. Así aparecen también en Sto. Domingo de la Calzada con distintas representaciones de los pecados capitales.

⁷¹ RÈAU: *op. cit.*, vol. I, p. 130.



casadesarmento

centro de estudos do património



11. Gárgola del exterior del ábside. S. Francisco de Guimarães.

Asimismo consideramos que la inversión de las representaciones en el exterior, donde el monje, el lobo y la sirena ocupan la parte central, puede ser casual, pero también puede obedecer a la jerarquía de pecados en la que S. Buenaventura consideraba principales raíces de todo mal, la Soberbia, la avaricia y la lujuria:

... debe examinar el hombre si viven en él las tres diferencias de la concupiscencia, que son la concupiscencia del placer, la concupiscencia de la curiosidad y la concupiscencia de la vanidad, raíces de todo mal.

(LAS TRES VÍAS O INCENDIO DE AMOR I, 1, 5) ⁷²

Así nos transmite S. Buenaventura su actitud preocupante ante los pecados que atacaban al cristiano, temática que es frecuente en

⁷² S. Buenaventura. *Obras completas*. IV. Madrid, 1949, p. 119.

muchas de sus obras – BREVILOQUIO, DEL REINO DE DIOS, VIDA PERFECTA PARA RELIGIOSAS, SOLILOQUIO, LAS TRES VÍAS O INCENDIO DE AMOR –. En algunas de ellas, propone las tres virtudes franciscanas – Humildad, Pobreza, Castidad – como antídoto contra estos pecados:

... es preciso que en la penitencia, en cuya virtud se recupera el reino, exista también cierta pena aflictiva voluntaria, que consiste en que el hombre se haga violencia a sí mismo (...) y esta violencia se ejerce de tres maneras, en correspondencia con las tres raíces de donde pululan todos los males. Ejercítase, en primer lugar, suplantando la arrogancia del alma en virtud de profundísima humildad (...). Ejercítase, en segundo lugar, la violencia que es necesaria para alcanzar el reino de los cielos, refrenando la avaricia mundana en virtude de altísima pobreza (...). Y ejercítase, por fin, la violencia macerando la concupiscencia carnal en virtud de integérrima castidad.

(DEL REINO DE DIOS I, 19-22) ⁷³

Contrapunto de vicios y virtudes en el texto, contrapunto de imágenes – capiteles, gárgolas y yacente de Dña. Constança – en el templo de Guimarães. Ya sea debido a una coincidencia, ya sea porque realmente sirviese de textos inspiradores del programa, los franciscanos de Guimarães lograron a través de esta obra, transmitir el mensaje constante de la obra bonaventuriana, que en suma es el mensaje de S. Francisco.

S. Buenaventura seguía una corriente moralizadora en auge durante su época, que se refleja abundantemente en manuales de predicadores y confesores, catecismos e incluso obras fabuladas para laicos y hombres de iglesia, en donde se ensalza la virtud y se insiste en el abandono de los vicios. – Un ejemplo es el ya citado catecismo de Pedro de Cuéllar, en 1325. Para transmitir este mensaje, el empleo del mundo animal, como marco de comparación, era muy acertado. Como ya explicamos anteriormente ⁷⁴, esta era una práctica utilizada desde los primeros años del cristianismo, procedente a su vez de una tradición grecorromana – el Fisiólogo del S. II – y en la Edad Media se cristaliza bajo la forma de los llamados Bestiarios que desde el S. XII,

⁷³ También en: *Vida perfecta... op. cit.*, 417 y 433-434.

"Del Reino de Dios", in *S. Buenaventura... op. cit.*, vol. III, pp. 695-697.

⁷⁴ V. nota 36.

momento en que aparece el primer ejemplar por mano de Philippe de Thaon, se difunden considerablemente, divulgación que será aprovechada por la escultura y las artes de la iluminación para ilustrar sus obras a la vez. que sirven como llamada de atención al fiel creyente. Se constituyen así como “instrumentos pedagógicos”, según palabras de Gabriel Bianciotto ⁷⁵. Durante época románica hallamos esta caracteris-tica, atestiguada en Portugal, a través de la iglesia de S. Pedro de Rates, en la que, para Manuel Luís Real, el Bestiario ocupa un importante padel dentro del programa iconográfico ⁷⁶. En época gótica se recoge esta tradición, en el momento en que segun Umberto Ecco, “através das estátuas dos portais, dos desenhos dos seus vitrais, dos monstros e das gargouilles das suas cornijas que a catedral realiza uma verdadeira visao sintética do homem, da sua história, das suas relagoes com o todo (...). Para ordenar este discurso plástico, os autores das realizações figurativas dos mestres góticos recorriam ao mecanismo da alegoria, para garantir a legibilidade dos signos utilizados estava a capacidade medieval para apreender correspondencias, para reconhecer signo e emblemas na esteira da tradirao, para traduzir imagens no seu equivalente espiritual” ⁷⁷. Así la aparición de animales y figuras se hace frecuente en los siglos bajomedievales. Ejemplos de ello los encontramos, entre otras, en la cornisa de Sto. Domingo de Elvas – absidiolo de la Epístola –; en la iglesia de Cedofeita, en la Colegiata de Guimarães, Batalha, y en S. Francisco de Guimarães, en su ábside, pero también en la portada occidental del templo y en la sala capitular, en el claustro.

- ICONOGRAFÍA DE LA PORTADA OCCIDENTAL
-

⁷⁵ Gabriel BIANCIOTTO (ed.): *Bestiaires du Moyen... op. cit.*, p. 15.

⁷⁶ Manuel LUÍS REAL: “O Pórtico da Gloria e a escultura portuguesa do seu tempo”, in *Actas simposio internacional sobre: O Portico da Gloria e a arte do seu tempo*. Santiago, 1988, pp. 269-298.

⁷⁷ Umberto Eco: *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa, 1989. (p. 89).



12. Fachada ocidental de S. Francisco de Guimarães
(Foto Venerável O. T. de S. Francisco – Guimarães.)

Antes de analizar la iconografía que se concentra en los capiteles de la portada, hemos de hacer alusión a la fachada occidental donde se ubica (fig. 15). Como anticipamos en su momento, conserva las características consagradas en el Medievo durante el románico ⁷⁸. En su flanco meridional se eleva la torre-campanario, también medieval, salvo el cuerdo superior que engloba las campanas (por razones estilísticas lo consideramos posterior). La existencia de una torre en las iglesias franciscanas medievales es excepcional, a causa de la prohibición que se hacía en los estatutos de Narbona – año 1260 – al respecto, en aras de una austeridad constructiva ⁷⁹. Sin embargo estas torres-campanario continuarán apareciendo de forma discreta, como sencilla espadañas integradas en el paramento lateral de la iglesia – es el ejemplo de Sta. Clara de Coimbra – o como cuerpo independiente pero siempre ligado a la iglesia – es el caso que nos ocupa, así como Sta. Clara de Santarém, en Portugal, y S. Francisco de Betanzos en Galicia –, de aspecto sencillo, poco ostentoso, de forma que en el perfil de una iglesia mendicante normalmente es un

⁷⁸ V. Introducción (restos conservados del edificio medieval).

⁷⁹ YARZA LUACES (et al): *Arte medieval. II. Románico y gótico*. Fuentes y documentos para la historia del Arte. Barcelona, 1988. (p. 235).

elemento que se halla ausente. En S. Francisco de Guimarães presenta planta cuadrangular. Su primer cuerpo macizo, sin vanos, sube hasta el tejado de la calle lateral del templo, allí se ubica la cornisa decorada con modillones tipo proa – iguales a los modillones de la iglesia –. El cuerpo superior está conformado, en su primer piso, por el campanario con una campana por lado bajo arcos de medio punto, le sigue una cornisa donde se apoya el cuerpo superior de tipo aguja.

De nuevo en la fachada del templo (fig. 12), ésta se divide en tres calles separadas por dos contrafuertes esbeltos, alejados ya de la robustez del estribo románico. Las calles laterales alcanzan gran elevación, hecho que lleva a suponer a Antonio Lino, una altura de las naves laterales muy semejante a la nave central en la Edad Media, antes de la reforma del templo⁸⁰. La calle central presenta dos pisos. El superior sólo es ocupado por un óculo. Éste, por su posición demasiado elevada con respecto a la portada y por las huellas que se aprecian en la disposición irregular de los sillares en el muro interior – a la altura de la tribuna –, pensamos que el óculo bien pudo haber sufrido alguna transformación, o bien existía un piso intermedio entre óculo y portada, que era horadado por un ventanal, semejante a los del transepto o a los ventanales del ábside (fig. 26). En la mayoría de las iglesias mendicantes portuguesas y gallegas no es frecuente la aparición de éste tipo de ventanales. Sin embargo hay constancia de algunos casos como S. Francisco de Lugo en Galicia, y en Portugal, S. Francisco de Évora aunque ya posterior – de fines del S. XV –. Las miniaturas proporcionan también algún ejemplo, como es el caso del fol. 293 v. del LIVRO DE HORAS DE D. MANUEL – realizada entorno a 1495-1557 – en donde se representa el milagro de S. Antonio predicando a las aves, ante la fachada de una iglesia mendicante (fig. 13). En ella vemos dos calles laterales, sin vanos, separadas de la central por contrafuertes y ésta dividida a su vez, en tres pisos formados por el portal, la ventana – de dos luces separadas por un mainel y coronadas por un pequeño óculo – y en la cumbre del conjunto, el óculo ⁸¹. Por

⁸⁰ Mencionábamos esta posibilidad anteriormente. V. nota 3.

La colocación de una ventana en lugar de un óculo en este lugar del templo aparece atestiguada en Portugal ya en época Románica. Es el ejemplo de los templos de Algosinho y Miranda do Douro y de la Sé de Coimbra. v. FERREIRA DE ALMEIDA: *Arquitectura románica de Entre Douro e Minho*. Vol. II. Porto, 1978.

⁸¹ Dagoberto MARKL (edit.): *Livro de horas de D. Manuel*. Lisboa, 1983, fol. 293 v.

otra parte, tenemos, en la misma Guimarães, un ejemplo de ventanal sobre portada, en la fachada occidental de la Colegiata, hoy tapiada pero se puede observar claramente ⁸². Por ello se estima como probable la existencia de un ventanal intermedio entre el óculo y la portada de S. Francisco de Guimarães.



13. Milagros de Stº Antonio. Livro de Horas de D. Manuel. fol. 293v. (extraído de D. Markl, edit.: Livro de Horas de D. Manuel. Lisboa, 1983).

⁸² Parece ser que este ventanal de la Colegiata fue abierto en el momento de la reforma del antiguo templo románico, durante el S. XV en el reinado de João I, por el maestro toledano Juan García. V. J. GIL: *As mais belas igrejas de Portugal*. Lisboa, 1988, vol. I. Pp. 84-85.



14. S. Francisco de Guimarães (Portada occidental).



15. Colegiata de Guimarães (Portada occidental).

La portada es de especial importancia debido a la iconografía de sus capiteles (fig. 14). Se trata de un portal abocinado con arquivoltas ligeramente apuntadas, entre las cuales, la tercera – desde el interior – recibe ornamentación de rosetas de cuatro pétalos, y la cuarta arquivolta se decora con roleo. La similitud, en este tipo de

decoración, con la fachada occidental de la Colegiata de Guimarães. (fig. 15) es evidente, salvando la mayor profusión decorativa de esta última – aparecen tres arquivoltas decoradas con rosetas diferentes, de mayor número de pétalos –. En S. Francisco, como en la Colegiata, estas cuatro arquivoltas apean en sendas columnas por lado, de basa ática, capiteles decorados y ábaco destacado. De especial interés nos parecen los capiteles:

En el lado derecho – y desde el interior – los primeros capiteles presentan decoración vegetal (fig. 16). El primero recuerda la misma disposición en su vegetación, que un capitel del interior de S. Francisco de Estremoz (fig. 17) con un tallo que se divide en dos haces de hojas de tipo geométrico, muy pegadas al cesto en la parte superior. El segundo capitel por su parte (fig. 16), recuerda a otro de la sala capitular de Sta. Clara de Vila do Conde – datada en época de D. Dinis, primer tercio del S. XIV –, con el motivo de la flor de lis en bajo relieve. Meireles lo relaciona con un capitel del templo del monasterio de Leça do Bailio, pero es un motivo según esta autora, que aparece en Portugal ya en época románica y se atestigua en el claustro benedictino de Sto. Tirso, en la Sé de Porto, Sé de Lamego⁸³.

Los capiteles tercero y cuarto de este lado derecho o septentrional, nos interesan particularmente. En el tercero (fig. 16) aparece una cabeza humana, bajo la cual unas líneas a modo de follaje se bifurcan, en sus extremos, para llegar a la altura de las orejas del hombre. Recordemos que en el interior del templo, en la zona del ábside, también aparecían rostros humanos entre decoración vegetal (fig. 8), que interpretábamos como símbolo del hombre iracundo, salvaje, que se deja arrastrar por los altibajos de su naturaleza animal⁸⁴. El cuarto capitel nos presenta la figura de un franciscano, probablemente sea S. Francisco, alimentando o bendiciendo a dos aves y una oveja – sobre los pájaros aparecen dos racimos de uvas – (fig. 18).

83 M^a Adelaide D'Almeida de Azevedo Meireles: *A arquitectura gótica mendicante em Portugal*. Porto, 1971. (dissertação de licenciatura fotocopiada) (pp. 214 ss. Para la nota).

84 Se aproxima en su disposición y técnica a un capitel que aparece en la portada septentrional de Sta. Clara de Pontevedra.

v. M. CUADRADO: "La iglesia del convento de sta Clara de Pontevedra: Estudio artístico". REVISTA DEL MUSEO DE PONTEVEDRA. Separata. Pontevedra, 1985 (fig. 6).



16. Capiteles del lado septentrional. Portada occidental. S. Francisco de Guimarães.



17. Capitel interior de la nave de S. Francisco de Estremoz.



18. Capiteles del lado septentrional. Portada occidental. S. Francisco de Guimarães.

En este capitel, la disposición, por motivos de espacio, es bastante agobiante, y la técnica, somera y pobre, si lo comparamos con los capiteles del interior del ábside. Este capitel nos pone en relación, por su misma temática, con otro que aparece en la sala capítular de S. Francisco de Santiago, en Galicia, donde se representa a S. Francisco alimentando asimismo a las aves ⁸⁵. Ahí S. Francisco porta entre sus manos un panecillo que podría considerarse un alimento simbólico, como pan de Vida, las palabras del Santo son aimento de Vida. En Guimarães, esta imagen puede tratarse de la síntesis visual de dos hechos en la vida del Santo: por una parte la predicación a las golondrinas ⁸⁶, y por otra, una de las muchas ovejas

⁸⁵ CAAMAÑO MARTÍNEZ: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid, 1962, p. 316.

Este autor considera que se trata del pasaje de la predicación del Santo a los pájaros. Informa además acerca de un capitel con el mismo tema en la entrada al Capítulo de Sta. Catalina de Montefaro.

⁸⁶ Pasajes en relación con las aves se recogen en innumerables episodios de la vida del Santo:

– Celano. Vida Primera XXI, 58, p. 177.

XXI, 59, pp. 178-179.

– S. Buenaventura. Leyenda Mayor: 8, 9, p. 433.

" " : 12, 3 y 4, pp. 456-457.

Leyenda Menor: 5, 6, p. 519.

que el Santo recogió por la admiración que sentía hacia este animal dadas sus características de mansedumbre y sencillez ⁸⁷. Frecuentemente, hechos parecidos se atribuyen también a S. Antonio de Padua ⁸⁸, asimismo recogidos en el LIVRO DE HORAS DE D. MANUEL, como veíamos anteriormente (fig.17). Sea cualquiera de los dos santos, es importante destacar la contraposición entre ambos capiteles, tercero y cuarto como oposición del hombre salvaje y el hombre Santo, que doblaga su voluntad y su “poder” llega a ser tal que es capaz de dominar la Naturaleza. Con estas características era presentado S. Francisco, en la biografía realizada por S. Buenaventura:

la piedad de este bienaventurado varón, que estuvo revestida de tan admirable dulzura y poder, que amansó a las bestias feroces, domesticó a los animales salvajes, amaestró a los mansos y sometió a su obediencia la naturaleza de los brutos, rebeldes al hombre después de su caída en el pecado.

(Leyenda Mayor 8, 10) ⁸⁹

En lado opuesto, las arquivoltas se apean en dos capiteles vegetales – primero y tercero – (fig. 19) y otros figurados – segundo y cuarto – (fig. 20); los dos capiteles vegetales son iguales al primero del lado septentrional. En los figurados se observa, en el segundo capitel, dos centauros afrontados, con cara de mono, cuerpo de león (fig. 23). Según Rëau, este motivo que a veces es simplemente un ornamento, se puede asimilar a la figura de Satán ⁹⁰. Como tal se le apareció a S. Antonio en el desierto de la Tebaida. Suele presentar

– Leyenda de Perusa: 14, p. 608.

– Florecillas de S. Francisco y sus compañeros XXII, p. 841.

In *S. Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. B.A.C. Madrid, 1985.

⁸⁷ En relación con la oveja:

– S. Buenaventura. Leyenda Mayor 8, 6 y 7, pp. 431-432.

– Celano. Vida Primera XXVIII, 77 y 79, pp. 188-189.

In *S. Francisco de Asís. Escritos... op. cit.*

⁸⁸ S. Buenaventura. Leyenda Mayor 12, 3 y 4, in *S. Francisco de Asís. Escritos... op. cit.*, pp. 456-457.

D. MARKL (edit.): *Livro... op. cit.*, fol. 293 v. y 276.

⁸⁹ S. Buenaventura: Leyenda Mayor, 8, 10, in *S. Francisco de Asís. Escritos... op. cit.*, p. 435.

⁹⁰ RÈAU: *op. cit.*, pp. 118-119.

cuerpo de asno o de león – este último es nuestro caso – y la cabeza humana. En Guimarães, la cabeza es de mono que, según Rêau, simboliza idolatría, pereza, lujuria y vanidad ⁹¹; resume pues las actitudes negativas del hombre, “todo lo que este conserva de infrahumano”, dice Revilla, “lascivia, gula, egoísmo y en suma, apego a la materia” ⁹². En la Colegiata de Guimarães, el centauro aparece en un capitel de la portada, asociado con la figura de la sirena. Vila da Vila estudia tal asociación, en el caso de Ávila, como representación de la lujuria, ya que, según la autora, “centauro y sirena fueron concebidos como seres demoníacos y personificaciones de la lujuria, el desenfreno y las tentaciones, a las que fácilmente se ve arrastrado el cristiano” ⁹³. Sin embargo esta aceptación mas particularista para el caso de la Colegiata y de Ávila se engloba en la generalidad de los vicios y bajos instintos que representa el centauro en S. Francisco de Guimarães ⁹⁴.



19. Capiteles de la portada occidental. Lado meridional. S. Francisco de Guimarães.

En el último capitel de la izquierda o lado meridional (figs. 19 y 20) se puede observar de nuevo a un franciscano que parece estar ayudando a ponerse en pie a un enfermo, mientras que con la mano

⁹¹ RÊAU: *op. cit.*, pp. 112.

⁹² REVILLA: *op. cit.*, p. 261.

⁹³ M. VILA DA VILA: *op. cit.*, p. 168.

⁹⁴ Meireles apunta una representación de centauros afrontados de manera semejante a los de S. Francisco de Guimarães, en la iglesia de Cedofeita. v. MEIRELES: *op. cit.*, 214 ss.

izquierda lo bendice. El enfermo, que quizás sea un paralítico o epiléptico, ya que participan frecuentemente en las escenas de curaciones de S. Francisco, aparece con el rostro deformado y en actitud de incorporarse. Tras él aparecen una mujer sentada que extiende su brazo diestro hacia un niño, el cual se halla en su costado izquierdo. Entre la mujer y el enfermo, como fondo, se observa una rama de hojas bulbosas y un instrumento que parece un bastón. No podemos especificar a cual de los múltiples milagros que se narran de la vida de S. Francisco, se refiere en este capitel, seguramente se resumen en él varios milagros. Tal vez resulte útil recordar, a modo de orientación que los actos taumatúrgicos vinculados a la mujer son múltiples, desde la anciana en la que se obra el milagro para alimentar a su nieto, interpretación asimilable a la Caridad y que podría intuirse en el ejemplo presente hasta, milagros obrados con mujeres desesperadas ante las situaciones límite de sus hijos; tema muy socorrido en la pintura italiana de esta época y vinculada al deseo de subrayar la importancia de la *buena madre*, en oposición a la *madre cruel*. Se trata, en definitiva, de *exempla* muy socorridos por los predicadores y que no sorprende su ubicación en los capiteles exteriores teniendo en cuenta que muchas predicaciones transcurren ante la propia fachada. Estaríamos ante anzuelos visuales de adoctrinamiento, en una época en que la presencia de la mujer en los espacios exteriores se activa y participa de la praxis de aquellos actos multitudinarios ampliamente recogidos en las miniaturas alusivas a las arengas públicas, como las de S. Bernardino, S. Vicente.



20. Capiteles de la portada occidental. Lado meridional. S. Francisco de Guimarães.

En definitiva, cualquiera que sea la narración, es indudable que su significado se enfoca entonces hacia la idea de la Caridad, como virtud que engloba a todas las demás virtudes que anticipaba, ya en el interior, la figura de Dña. Constança, al contraponerse a las representaciones de los vicios desplegadas en el ábside. Aquí en la portada del templo se trata de mostrar al fiel un modelo a seguir, S. Francisco, como el hombre capaz de dominar sus propios instintos hasta el punto que logra domeñar la Naturaleza, los animales ⁹⁵; pero también modelo de hombre caritativo, porque la Caridad es la virtud que resume todas las demás, según S. Buenaventura, “la única que lleva al hombre a la perfección. Pues para mortificar los vicios, para adentalar en gracia y para conseguir la perfección de todas las virtudes, nada mejor puede tratarse y nada más útil escogerse que la Caridad (...) porque ella es la vida de las virtudes y la muerte de los vicios: y como se derrite la cera delante del fuego, así perecen los vicios de lante de la Caridad. Porque la Caridad tiene tanto poder que

⁹⁵ Agradezco, en este apartado, las sugerencias aportadas por el Dr. D. Manuel Núñez. Constantemente en la obra de S. Buenaventura se hace referencia a la Caridad. Citemos otros pasajes como Breviloquio v, 8, 5, in S. *Buenaventura. Obras completas... op. cit.*, p. 419. También en “Venticinco memoriales” 18 y 19, in S. *Buenaventura. Obras completas. IV.* Madrid, 1949, pp. 495-597.

ella sola abre el cielo, ella sola infunde esperanza de salvación, ella sola nos hace amables a Dios”⁹⁶.

* LA SALA CAPITULAR, EN EL CLAUSTRO DE S. FRANCISCO DE GUIMARÃES

Antes de analizar la iconografía de los capiteles de esta sala, es necesario hacer alusión a su ubicación. Se halla enclavada en el ala Sur del claustro. Éste, según el P. Caldas, se construyó ya desde la Edad Media con las limosnas y donativos de las familias vimaranenses⁹⁷. Sin embargo su conjunto data de 1591, cuando se reconstruye con el aspecto actual de dos pisos adintelados apoyados en columnas toscanas⁹⁸. Del Bajo Medievo, tan sólo se conserva la sala capitular. Las otras dependencias son ya posteriores. Así, la que se ha denominado Capella de S. Joao Baptista⁹⁹, financiada por Gonçalo Dias de Carvalho en el S. XVI, y la Capella de S. Pedro y S. Paulo, contigua al Capítulo, costeadada por Pedro Vieira da Maia y su esposa Beatris Lopes de Carvalho en 1620, según recoge la inscripción en los tres arcos de entrada¹⁰⁰. El P. Caldas informa que esta parte del convento fue concluida en 1718. Con la extinción de las Órdenes religiosas, en 1835, se ocupó como cuartel y más tarde como hospital militar, mientras que la iglesia era concedida a la Orden Tercera de S. Francisco – 28 de Febrero de 1835 –, transferencia que se amplía el 4 de Marzo de 1875, cuando se le cede la propiedad de todo el convento con la condición de esblecer dos escuelas de Instrucción primaria para los hijos de familias necesitadas¹⁰¹.

⁹⁶ S. Buenaventura: “Vida perfecta para religiosas”, VII, 1, in S. Buenaventura. *Obras completas... op. cit.*, pp. 467 ss.

⁹⁷ P. FERREIRA CALDAS: *op. cit.*, p. 101.

⁹⁸ A. LINO: “O convento de S. Francisco de Guimarães. O convento de Bragança”, in BRIGANTIA 3 (1984) pp. 335-338. p. 337 especialmente.

⁹⁹ P. FERREIRA CALDAS: *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁰ En los tres arcos de entrada a esta sala todavía se puede leer una inscripción:

(primer arco:) NO ANNO D[E] MI · E SEISCENTOS E VINTE.

EM O MES DE MAIO

(segundo arco:) ESTA CAPEL[A] D[E]. S. PED[R]O. E. S. PAVL[O] MÃD[O]V

FAZER P[O]. V[RA]. D[A] M[A]IA. C[A]V[A]L[RO] FID[A]L[GO] DA C[A]Z[A]

(terceiro arco:) D[E] SV[A] M[G DE] E SV[A] M[O]L[HE]R. B[E]A[T]IS L[O]PES

D[E] C[A]RV[A]LHO E A DO[T]ARAÕ C[Õ] MISSA

QV[O]TIDANA

¹⁰¹ P. FERREIRA CALDAS: *op. cit.*, p. 103.



21. Sala capitular. S. Francisco de Guimarães.

La sala capitular ubicada en el ala Sur, como indicamos anteriormente, es una dependencia de planta cuadrangular, iluminada por una ventana en el muro oriental, y techumbre de madera. El mayor interés estriba en la portada a causa de la iconografía de sus capiteles (fig. 21).

La portada consta de arco central de entrada, ligeramente apuntado, conformado por dos hileras de dovelas de ángulos chaflanados. Los dos arcos, que flanquean el central a modo de ventanas, están formados por dos hileras de dovelas semejantes a la anterior y en su interior abrigan dos arquillos de tendencia ojival, en cuya enjuta aparecen un óculo tetralobulado, que se apean en tres pares de columnillas de basas simples – plinto decorado con roleos ¹⁰², toro y apófigo –, capiteles tallados con motivos zoomorfos, humanos y vegetación, y ábacos muy desarrollados.

En la ventana de la derecha, los dos primeros capiteles se decoran con una flor central en cada uno de los frentes y otra flor más alta, cercana al ábaco, en los ángulos. Todas ellas se unen con los

¹⁰² También aparecen roleos en los plintos de las columnas de la portada románica de S. Pedro de Rates. v. RINCÓN GARCÍA: *Arte medieval... op. cit.*, p. 54, fig. 61. así como en el claustro de Celas – Coimbra – v. Reynaldo Dos SANTOS: *Hª del Arte portugués*. Barcelona, 1960. p. 36, fig. 48.

tallos diagonales. En la zona de unión entre los dos capiteles, aparece un rostro humano de persona joven imberbe (fig. 22). Si en el ábside del templo la imagen del hombre rodeado de vegetación nos sugería al hombre salvaje, idea que venía corroborada por su fisonomía; en esta representación que nos ocupa consideramos más apropiada la interpretación del hombre en el Paraíso, lectura que apuntaba Marta Cendón ¹⁰³, para el caso de los arcosolios de dos sepulcros de los Sotomayor, en la capilla de S. Andrés – catedral de Tuy –, alrededor de 1423. La autora considera el carácter simbólico de la decoración vegetal franqueando rostros humanos, en relación con la concepción medieval del cielo y la gloria. Asimismo considera su plasmación literaria como un jardín con prados floridos, arboledas, frutos... Para el caso gallego, aporta las explicaciones que Díaz recogía como características en las visiones del más allá “en las que muchas veces se cuenta con un ángel como guía, y que con frecuencia se muestra como Paraíso, en forma de jardín en el que florecen plantas de todas clases, que combinan los colores de sus flores y hojas con sus ramas cargadas de frutos, situados por descontado al alcance de la mano apetitosos y atrayentes” ¹⁰⁴.

¹⁰³ M. CENDÓN FERNÁNDEZ: *Los Sotomayor ante la muerte y su reflejo en el arte (S. XIV – XV)*. Tesis de licenciatura. Facultad de Geografía e Hª. Santiago, 1991 (Inédita). P. 318, nota 355. Mi agradecimiento a M. Cendón por permitirme consultar su Tesis de licenciatura todavía inédita.

¹⁰⁴ Por cita in M. CENDÓN: *op. cit.*, p. 318 ss.



casadesarmento

centro de estudos do património



22. Sala capitular (Ventana de la derecha). S. Francisco de Guimarães.

Y si de nuevo, nos apoyamos en los textos de S. Buenaventura, encontramos una clara alusión al estado inicial del hombre en el Paraíso, en su obra COLACIONES SOBRE EL HEXAEMERON I, 15 y XIV, 4:

Por eso se dice en el Génesis: Había plantado Dios desde el principio un jardín delicioso, en que colocó al hombre que había formado. Y el Señor Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista y frutos suaves al paladar. Y también el árbol de la Vida en medio del Paraíso y el árbol de la ciencia del bien y del mal.

(Col. XIV, 4) ¹⁰⁵

S. Buenaventura continúa explicando la estructura de las Escrituras, su ordenamiento y finalidad como mediadores de los hombres para alcanzar la Gracia y la Sabiduría ya que contienen la Antigua y Nueva Ley. El hombre del Paraíso es, según el Santo, todavía ignorante, es joven y, por ello, desconocedor del Bien y del Mal, es imprescindible que reconozca su ignorancia...

Convino pues que el hombre reconociese su ceguedad, su debilidad, su malignidad, antes de ser salvado o dársele la gracia. Luego hubo un tiempo antes de la ley cuando apenas alguno conocía a Dios; al contrario adoraban a las

¹⁰⁵ S. Buenaventura: "Colaciones sobre el Hexaemeron", in *S. Buenaventura. Obras completas. III*. Madrid, 1947. P. 431.

piedras o a las obras de sus manos; y por eso fue necesario que el hombre fuese convicto de su ignorancia.
(Col. XIV, 8)

Se refiere al tiempo anterior, a la Antigua Ley, al momento antes de la entrega de la Ley del Pueblo de Dios a Moisés. El capitel (fig. 22) representa al hombre en el Paraíso donde, por su pecado, se le abren los ojos y el hombre es consciente de su ignorancia.

En los capiteles centrales, el externo – hacia el claustro – se decoran con tres centauros (fig. 22). Dos de ellos aparecen, en el ángulo exterior afrontados, con el rostro riente. El capitel central interior se decora con un rostro humano barbado. En el ángulo interior – hacia la sala – de nuevo se repite el motivo de los centauros afrontados, así como en la parte lateral – hacia el capitel del hombre en el Paraíso – donde se talló otro centauro. En este caso, el nexo entre los dos capiteles lo constituye una flor.

Si retomamos la explicación bonaventuriana podemos captar que se refiere al momento posterior a la entrega de la Ley al Pueblo de Dios, en que, a pesar de ser conocedores de la Verdad, los israelíes se abandonan a la concupiscencia:

Después fue dada la ley que ilumina, y, con todo, se multiplicaron sus miserias, y la ley fue ocasión de mayor transgresión porque el pecado, estimulando con ocasión del mandamiento, produjo en mí toda suerte de malos deseos; y por eso debían ser convictos de su debilidad o impotencia.

(Col. XIV, 8) ¹⁰⁶

El centauro, como anteriormente explicábamos al hacer referencia a la portada occidental del templo, es símbolo de las bajas pasiones, del egoísmo del hombre que se deja arrastrar por los deseos de su cuerpo y por las ambiciones caprichosas, es en definitiva, representación del pecado.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 435.



23. Sala capitular (Ventana de la derecha). S. Francisco de Guimarães.

Se trataría entonces de representar la segunda razón por la que las Escrituras deben actuar como mediadoras entre el hombre y Dios, en el camino del fiel hacia la Gracia. El rostro humano, que aparece en el capitel, es el hombre, que a pesar de conocer la ley de Dios que todo lo ilumina, es capaz de dejarse arrastrar por su debilidad, ya no es el hombre ciego e ignorante de la etapa anterior sino que es el hombre débil e impotente (fig. 22).

El rostro humano se representa ahora barbado, coincidiendo con una etapa de madurez, de hombre sabio que ya es conocedor ¹⁰⁷.

Los dos últimos capiteles – en la izquierda de esta ventana – presentan un rostro barbado, con pelo largo, como nexo de unión entre

¹⁰⁷ R. Pinedo relaciona la representación de Adán barbado, tras cometer el pecado, con la pérdida de la inocencia. R. PINEDO: *El simbolismo en la escultura medieval española*. Madrid, 1930, 47-48; Por cita in: MORALEJO ALVAREZ: "La primitiva fachada Norte de la catedral de Santiago", in *Revista Compostellanum XIV*, (1968-1969), pp. 623-668, (p. 638, nota 49).

*Una vez finalizado este estudio, hallamos una fotografía del segundo capitel que se nos había extraviado. En ella se puede apreciar la parte posterior de los centauros, en donde aparece, no outro centauro como en un principio se suponía, si no un ave que parece estar devorando a un hombre. Esta iconografía aparece también en la portada de S. Benet de Bages en donde dos monstruos andrógagos alados devoran a un monje indigno, prisionero de sus pecados, según interpretación de S. Sebastián Consideramos que la representación vimaranense puede tener un significado similar, adecuándose sin ruptura al programa iconográfico de la sala capitular. v. S. SEBASTIÁN: *op. cit.*, pp. 171, 173, 174.

ambos. Este personaje aparece franqueado por dos animales, por lado. Al fondo, hacia el interior aparecen un becerro y un cordero; hacia el exterior, un macho cabrío y un toro (fig. 23).

Continuando con la exposición de S. Buenaventura, viene a representar el último estado donde los animales hacen referencia a los que nombraba Isaías 1, 11:

Después vino el tiempo de los Profetas, quienes les enseñaban manifiestamente que no podían salvarse por la ley. Por eso decía Isaías: Vuestras solemnidades son odiosas a mi alma. Yo no gusto de los holocaustos de carneros, ni de la gordura de pingües bueyes, ni de la sangre de los becerros, de los corderos y de los machos cabrío. Y ellos los mataban, y no sólo a ellos sino a sus adeptos, y recibían a los falsos profetas: en esto se puso de manifiesto su malicia.

(Col. XIV, 8) ¹⁰⁸

Los cuatro animales son los empleados en los sacrificios de los judíos como se explica en el Levítico, según la legislación proporcionada por Moisés para estos ritos israelíes y siguiendo una tradición común a muchas religiones antiguas. Los cuatro gozan de dos acepciones, positiva y negativa.

Así el cordero varía de significación: animal sacrificial, empleado en la Biblia con continuidad, Cordero de Pascua hebreo sacrificado a la salida de Egipto y comido cada año, símbolo del Mesías; hasta el animal protagonista en diversas profecías de Isaías, Jeremías, en el texto de S. Juan Bautista, y al fin, el cordero del Apocalipsis que abre el libro de los siete sellos ¹⁰⁹. Ese sentido mesiánico y cristológico es el más frecuente y de ese modo se representa en multitud de portadas medievales – un ejemplo: la portada del Cordero de S. Isidoro de León ¹¹⁰. Sin embargo esta acepción no se halla implícita en la representación del claustro franciscano de Guimarães, puesto que, dado el contexto sin un papel destacado en el grupo, consideramos se identificaría como animal sacrificial y, junto con las otras representaciones del capitel, sería una

¹⁰⁸ S. Buenaventura: *Colaciones... op. cit.*, p. 435.

¹⁰⁹ Olivier BEIGBEDER: *Lexiques des symboles*. Paris, 1969, p. 32 ss.

¹¹⁰ MORALEJO ALVAREZ: "Pour l'interprétation iconographique du portail de L'agneau a Saint-Isidore de Leon: les signes du Zodiaque", in *Cahiers des Journées Romanes de 1976*, pp. 137-173 ss.

llamada de atención a los falsos cristianos que adoraban ídolos equívocos y realizaban sacrificios ostentosos y vacíos de contenido.

Por otra parte, el macho cabrío es símbolo de Cristo que muere por todos los pecados del mundo, según Rêau, pero también emblema frecuente de la lujuria, asociado por los antiguos al dios Pan y a los sátiros con pies de macho cabrío. Es también representación de la Sinagoga ¹¹¹. Sin embargo estimamos como significado más adecuado su condición integrante en la lista de animales sacrificiales de ganado menor, dentro del contexto al que ya aludíamos anteriormente para el caso del Cordero.

Asimismo aparecen el toro y el becerro, en ambos extremos de los capiteles. Estos dos animales son exponentes de una importante tradición de ritos de inmolación y holocaustos. El primero, el toro, era considerado también como animal simbólico o cristológico, al igual que el cordero, por su fortaleza, su papel de agente fecundador de vida. Por ello era el Cristo-emisario, que carga con los pecados del mundo para dar vida, a cambio. Es el *taurus-Christus* del que habla Rabano Mauro. Como animal sacrificial es empleado, desde épocas remotas, en todas las tierras de la cuenca mediterránea, acepción muy adecuada para el caso que estamos estudiando.

Por su parte el becerro también posee la doble acepción de animal – símbolo de Cristo – *vitulus-Christus*, víctima sin pecado, según Rabano Mauro – pero también es animal sacrificial. En este último sentido era el ídolo, el falso dios por excelencia en la tradición bíblica desde época de Moisés. Es el dios que los cananeos adoran en Sinaí ante la ausencia de Moisés para reconciliarse con Yahvé en el país donde deseaban establecerse ¹¹². El castigo divino fue inmediato y la ira de Yahvé se desató contra el pueblo por adorar falsos dioses.

No es la primera vez que dichos animales aparecen como encarnación de falsos dioses y sacrificios vacíos de contenido. Existe una tradición iconográfica. Así se muestran en el dintel de la portada de Charlieu donde Male leía una ilustración del tratado de Pedro el Venerable contra Pierre de Bruys: *le boeuf, le veau, le bélier, la chèvre, arrosaient de leur sang les autels des juifs; seul l'Agneau de Dieu qui efface les pechés du monde repose sur l'autel des chrétiens*

¹¹¹ RÊAU: *op. cit.*, pp. 87 y 108.

¹¹² RÊAU: *op. cit.*, p. 99.

¹¹³. Asimismo con idéntico significado, según Rèau, aparecen en la portada del Cordero, en S. Isidoro de León, donde Moralejo descubre el desarrollo de un horóscopo moralizante ¹¹⁴.

El personaje, que aparece en medio de los cuatro animales, puede representar a Isaías como prefiguración del hombre Nuevo o a S. Pablo, quienes intentan sacudir la conciencia de su pueblo, asimilando, en nuestro caso, éste a la comunidad franciscana de Guimarães para que no se encierre en el cumplimiento estricto de antiguos sacrificios ostentosos y vacíos de contenido, como anteriormente considerábamos, olvidando la práctica de la Caridad, virtud que encierra todas las demás – como se leía en la portada occidental – y que Cristo ensalza constantemente para dar un significado a los sacrificios. Por eso, S. Buenaventura continúa en su texto:

Y así la ley escrita dejó a todos sujetos al pecado, porque los primeros lo fueron por ignorancia, los segundos por debilidad y los terceros por malicia, para que viniendo Cristo se compadeciese por todos. Y de esto se admira el Apóstol y alega la autoridad del Salmo: Todos se descarriaron, todos se inutilizaron; no hay quien obre bien, no hay siquiera uno.
(Col. XIV, 8) ¹¹⁵

La primera parte del texto viene representada en cada uno de los tres grupos de capiteles (figs. 22 y 23); la segunda parte, se traduce en los dos últimos capiteles. Se trata de plasmar en imágenes los distintos períodos que atravesó el pueblo de Dios hasta llegar a la gracia, a Cristo, pero también su trayectoria para alcanzar la sabiduría, puesto que gracia y sabiduría van parejas. El cristiano sabio que realice sacrificios rutinarios no alcanza la gracia como tampoco el cristiano ignorante o el débil.

Parece evidente que este programa, inspirado en la complementariedad de un texto – el de S. Buenaventura – que no deja de ser minoritario, quedaba orientado hacia el propio régimen interno de la Orden, sobre todo si se considera que esta parte del claustro quedaba restringida a la propia comunidad y vetada a los elementos

¹¹³ Por cita in RÈAU: *op. cit.*, p. 112 ss.

¹¹⁴ S. MORALEJO ALVAREZ: *Pour l'interprétation... op. cit.*

¹¹⁵ S. Buenaventura: *Colaciones... op. cit.*, p. 435.

externos a la misma; lo que no quiere decir que determinados actos vinculados con la propia historia de Portugal no transcurrieran en este espacio. Tal fue el caso de la reconciliación ocurrida entre el rey D. Afonso IV y su hijo D. Pedro – el futuro Pedro I –, por mediación de Sta. Isabel. Al margen de datos como el que se acaba de apuntar, lo general es que, siguiendo un planteamiento habitual entre los mendicantes, esta sala guarda relación con los escrupulosos ordenamientos de la comunidad. Cabe imaginar que los anzuelos visuales de estos capiteles estaban orientados hacia un valor didascálico más que contemplativo de la propia Orden. Este programa iconográfico, que acabamos de valorar, estaba destinado a hombres acostumbrados a cierta dificultad interpretativa, concedores de las obras bonaventurianas. Debemos tener en cuenta la probable alusión a las Colaciones del Hexaemeron, obra a la que no todos los fieles tendrían fácil acceso – si no era a través de las explicaciones de los frailes – presto que es un tratado filosófico en el que se explican y rebaten algunos apartados de la filosofía aristotélica en contraposición con la doctrina cristiana. No sería una obra de fácil lectura al fiel cristiano, poco instruido en cuestiones filosóficas. De ahí que se reserve a una zona interior del convento utilizada para las reuniones periódicas de la comunidad, aunque también era empleada, como ya quedó apuntado, por algunos estamentos laicos – monarcas, villanos, nobles, – a causa del carácter abierto de estos conventos mendicantes como Órdenes de importante actividad en el mundo, y en concreto en el ámbito urbano.

Así tenemos el testimonio de la labor pacificadora de los frailes en las desavenencias que durante dos generaciones alteraron la convivencia de la familia real portuguesa. La primera reconciliación se lleva a cabo en la anterior sala capitular vimaranense – edificación encostada en las murallas de la villa –, tras la guerra civil del año 1322, entre el rey D. Dinis y su hijo el infante D. Afonso, futuro Afonso IV, entre los que actuó la mediación de la reina Sta. Isabel apoyada por esta comunidad franciscana y su confesor, el también franciscano fr. Salvado Martins ¹¹⁶. La reina también actúa en la siguiente reconciliación regia, que tiene lugar en esta sala capitular

¹¹⁶ Proporciona una lista de confesores reales franciscanos en Portugal: OLIVEIRA MARQUES: *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa, 1986, p. 382. También in FORTUNATO DE ALMEIDA: *Historia da Igreja em Portugal*. Porto, 1967, vol. I, p. 2

posiblemente, en el año 1355, entre el entonces rey D. Afonso IV y su hijo el infante D. Pedro, tras la muerte de Dña. Inés de Castro ¹¹⁷. Es por tanto, un programa iconográfico muy adecuado a las funciones de la Sala capitular.

Por otra parte nos hallamos ante una época de gran difusión de *exempla*, sermones, muchos de ellos encaminados a emocionar al fiel, el empleo cada vez mayor de la confesión auricular desde el IV Concilio de Letrán – 1215 –. Y así, como Delaurrelle informaba, desde entonces la predicaciones debían orientarse a conmovir y a excitar a los fieles más que a instruir. La predicación tiene como fin la conversión del cristiano o no cristiano ¹¹⁸.

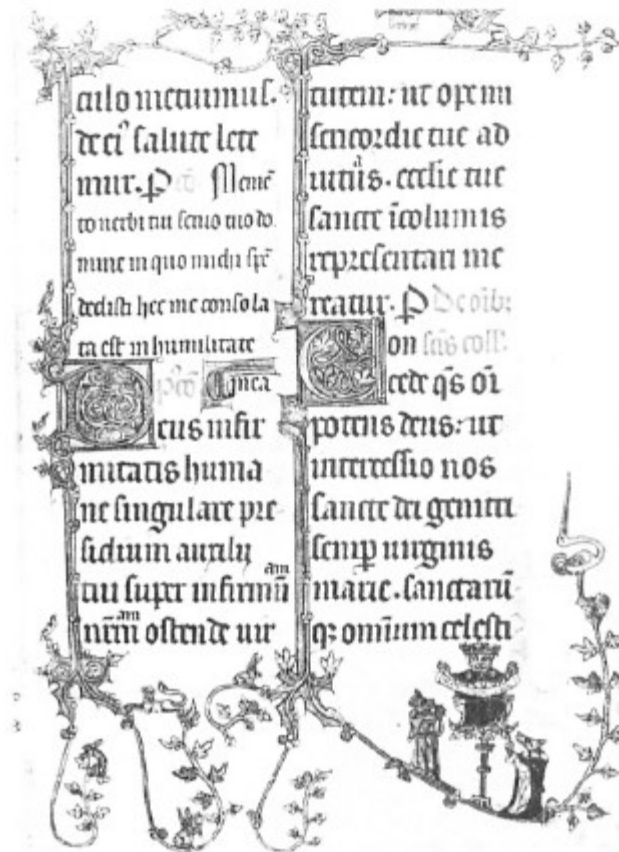
Asimismo, y esto es una idea que podemos relacionar con las representaciones del claustro vimaranense, el autor distingue, entre los textos bíblicos, los *Aperta* que englobaban los Evangelios, Salmos, Epístolas – excepto las de S. Pablo por su carácter dogmático – y el libro de Salomón, como textos bíblicos fácilmente comprendidos por los fieles cristianos – bajo la ayuda de los predicadores en aquellos pasajes que ofreciesen mayor dificultad –. Los sermones debían inspirarse y apoyarse en ellos. El otro conjunto de textos abarca los Profetas y el Apocalipsis. Son los *Profunda*, destinados a la lectura del clero y de los miembros de las Órdenes religiosas, por su difícil comprensión ¹¹⁹.

Trasladando esta división a las imágenes de Guimarães, las representaciones de la Sala capitular, debido a su complejidad responderían al nivel de los *Profunda*, reservado para los frailes, mientras que las representaciones de portada y ábside por formar parte de un vocabulario suficientemente conocido y empleado por los laicos, estarían destinadas a los fieles y religiosos.

¹¹⁷ A. Lino: *O convento de S. Francisco de Guimarães... op. cit.*, p. 335.

¹¹⁸ D ELAURELLE: "Saint François d'Assise et la piété populaire", in *La piété populaire au Moyen Age*. Torino, 1975, pp. 261-264.

¹¹⁹ *Ibidem*.



24. The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 78D.40. (Amiens Missal, dated 1323. S. XIV. Foto: Koninklijke Bibliotheek (Por cita in M. Camille).

Por otra parte estas tareas explicativas de los textos sagradas encodadas a los mendicantes, así como a los miembros de otras Órdenes, conducen a un desarrollo cada vez más amplio de las artes de la dicción, en cuyo ejercicio franciscanos y dominicos se hallaban especialmente entrenados ¹²⁰. No en vano eran objeto de críticas desenfrenadas por parte de las antiguas Órdenes monacales y de los canónigos que veían como disminuía el número de sus adeptos en favor de las nuevas Órdenes.

¹²⁰ Por outra parte tampoco debemos olvidar que en el convento franciscano de Guimarães existía en esta época, creado en el S. XIV, una importante escuela de Filosofía, casuística y teología, como también existieron otras similares en Lisboa, Coimbra, Santarém, Porto y Alenquer. v. OLIVEIRA MARQUES: *Portugal na crise... op. cit.* p. 406.

No tardan en aparecer imágenes satíricas entorno a las predicaciones mendicantes. Un ejemplo locuaz se aprecia en una página del Misal de Amiens, datado en 1323, en donde aparecen un franciscano con cabeza de lobo y un dominico como zorro adorando a su dios el león – símbolo del orgullo –, (fig. 24), escena que según M. Camille ilustran el pasaje de Mateo 7, 15 y que considera una denuncia de la importancia que habían adquirido las nuevas Órdenes, a través de una temática – adoración de ídolos – que frecuentemente se emplea hacia el ataque de paganos y sarracenos ¹²¹. La idea sugerida en el programa del Capítulo acerca de actitudes vacías de significación se hace extensible a las predicaciones que peligrosamente podrían caer en adornos y juegos de palabras con escaso mensaje cristiano, temor que ya se entreveía desde finales del S. XII con las advertencias de tratadistas como Alain de Lille o Pedro Cantor, ante el octavo pecado, el pecado de la lengua ¹²².

Sin olvidar estas posibles interpretaciones y completando su significado, se podría hacer alusión también a la idea de contraposición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento que S. Buenaventura alude implícitamente en los textos que anteriormente ofrecíamos, ante su consideración de Cristo como buen conductor del camino a seguir y reformador de la Antigua Ley. Esta idea aparece explícita en las mismas Colaciones sobre el Hexaemeron (XIV, 10):

El Antiguo Testamento (...) añadió la promesa de la tierra de promisión (...) el Nuevo Testamento promete cosas espirituales, osea la vida eterna. De donde no pudo ser infundido el temor, ni prometida cosa temporal, sino a la

¹²¹ The Hague, Koninklijke Bibliotheek. Ms. 78.D.40. Amiens Missal, dated 1323, in Michael CAMILLE: *The gothic idol*. Cambridge, 1929, pp. 265 y 267.

Asimismo tenemos constancia de las críticas que las Órdenes mendicantes, predicadoras de la austeridad y pobreza, recibían por parte de otros miembros de clero y de los laicos al observar su corrupción y su infidelidad a la normativa de rechazo ante la decoración escultórica. Es el caso del trovador Rutebouf en su obra *La vie Sainte Elyzabel*. V. Yarza Luaces: *Fuentes y documentos... op. cit.*, pp. 233-234.

¹²² Tras ellos se sucede una larga lista de tratadistas preocupados por este aspecto, que permanece en constante debate hasta fines del S. XV. Así el dominico Guglielmo Peraldo, predicador lionés en la primera mitad del S. XIII, el laico italiano, juez Albertano de Brescia, en su obra *Dottrina del parlare e del tracere*; el dominico Lorenzo di Orleáns, condesor del rey de Francia, en su obra *Sommi le Roi*; el maestro franciscano Alejandro de Hales etc. v. CASAGRANDE y S. VECHIO: "Il peccati della lingua", in *Storia e Dossier*. IV (sept. 1989) 32, pp. 40-43.

gente ya multiplicada; por eso antes de la ley convino que hubiese el tiempo de la ley natural. – Asimismo, la Ley engendraba debilidad al prometer cosas temporales. Y porque no es fácil el paso de lo temporal a lo eterno, de lo animal a lo espiritual, por eso hubo un tiempo medio, el de los Profetas, para acomodar a los hombres al testamento espiritual. Para esto, pues, para que el hombre poseyese la verdadera sabiduría, era necesario que el Antiguo Testamento precediese al Nuevo, y que el tiempo de los Patriarcas precediese a la ley ¹²³

A continuación S. Buenaventura compara estas etapas del Pueblo de Dios, con los períodos de crecimiento del hombre hasta que alcanza la madurez, sucesión que podríamos relacionar con la representación de los rostros humanos en los capiteles de la Sala capitular (figs. 22 Y 23):

Y así sucede en cada hombre: primero es sensual, entregado todo a los sentidos, como un niño pequeño; después se hace animal, cuando comienza a hablar y comienzan a apoderarse de él las imágenes; luego se hace racional, cuando comienza a entender y a consi-derar; por fin se hace intelectual, cuando se hace sabio.

(Col. XIV, 10), ¹²⁴

Siguiendo este orden aparecían los tres rostros en los capiteles, primero de un hombre joven, después ya barbado como símbolo de la pérdida de inocencia y en último lugar, un hombre mayor.

Todo el programa se completa en la segunda ventana, donde como anticipábamos anteriormente, se representa el segundo Paraíso ¹²⁵. Los capiteles se decoran con vegetación aludiendo supuestamente a las flores y frutos de los árboles que pueblan el Paraíso (fig. 25).

En la primera pareja de capiteles – comenzando por la derecha de la ventana – se muestran flores de varios pétalos, en el centro de cada cara y en los ángulos, unidas diagonalmente por los tallos. Con la

¹²³ S. Buenaventura: *Colaciones... op. cit.*, p. 437.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ M. CENDÓN: *op. cit.*, p. 318, nota 356.

Otra descripción del Paraíso, entre las numerosas que aparecen en la Biblia, es Cant. 4, 13.

misma disposición, en los capiteles centrales se tallaron granados (?) mientras que los dos últimos se decoran con siete racimos de uvas.

Si el primer capitel de la ventana anterior aludía al hombre que peca en el Paraíso, en la segunda ventana del Capítulo consideramos que puede aludir-se a la representación del segundo Paraíso, el Paraíso prometido por Dios a los fieles seguidores de su Hijo. Marta Cendón recogía el texto que Valerio dedicaba a la descripción del Paraíso como “un paraje deleitoso por la variedad de las plantas, parecía como pintado con los diversos toques de color de sus flores nunca marchitas, con el encarnado rutilante de las rosas, con la blancura deslumbrante de los lirios, con las púrpuras y amarillos y sus distintas y mezcladas tonalidades: todo en fin deslumbraba una restallante luminosidad”¹²⁶.

Asimismo S. Buenaventura en su obra COLACIONES SOBRE EL HEXAEMERON dedica todo un capítulo (XVII) a comparar las Escrituras con un huerto florido que es necesario cultivar y donde el hombre necesita alimentarse para alcanzar la verdadera sabiduría:

Esto cabalmente es la Escritura, en la cual se hallan no uno, sino muchos objetos de deleite espiritual; y de esta suerte no saldremos del huerto del paraíso, sino que está el alma como cultivando y guardando y se hace de aquella un pequeño y delicioso huerto en el interior.

(Col. XVII, 7)¹²⁷.

Y en este contexto se presenta a Cristo como el árbol de la Vida:

... digamos, pues, de Cristo que él es el árbol de la vida en medio del paraíso.

(Col. XIV, 18)¹²⁸.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ S. Buenaventura: *Colaciones... op. cit.*, p. 497.

Asimismo este autor dedica toda una obra al tema del Paraíso; que viene a resumir el contenido de dos de sus obras: “Colaciones sobre el Hexaemeron” e Itinerario del alma a Dios”. Se trata de su obra “De la plantación del Paraíso”, in S. *Buenaventura. Obras completas. III*. Madrid, 1947.

¹²⁸ S. Buenaventura: *Colaciones... op. cit.*, p. 493.



25. Sala capitular (Ventana de la izquierda). S. Francisco de Guimarães.

Santiago Sebastián aludía a la tradición simbólica del claustro monástico como Paraíso ya desde S. Agustín, pasando por Honorio de Autun, S. Bernardo etc. Todos ellos coinciden con el relato de Valerio, que desarrollamos anteriormente, donde se describe al Paraíso como un lugar bello, sembrado de árboles frutales, plantas aromáticas y hermosas flores ¹²⁹. Todos destacan también, el árbol de la vida – es

¹²⁹ Honorio de Autun en su obra *De gemma animae* hacía referencia explícita al claustro como recinto que simbolizaba el Paraíso celestial y el monasterio como el Edén, el lugar más seguro del Paraíso: cap. CXLVIII y CXLIX:

“Por qué el claustro es un Paraíso. Por último el claustro hace ver el Paraíso (Gen. IV). El monasterio sin embargo se parece al Edén, el lugar más seguro del Paraíso. En este lugar está la fuente del placer, en el monasterio, la fuente del bautismo, en el paraíso se encuentra el árbol de la vida, en el monasterio el cuerpo del Señor. Los diferentes árboles frutales representan los diferentes libros de la Sagrada Escritura (...) la fuente y el árbol de la vida y alimento de los Santos que viven eternamente (...)” v. Santiago SEBASTIAN *Iconografía...* op. cit., p. 499.

En este sentido se comprenden los programas de los claustros de la catedral de Gerona y de Sta. M^a de L’Estany. S. SEBASTIÁN: *Iconografía...* op. cit., pp. 185-195.

Por outra parte, S. Buenaventura recogía la alusión a la vid como alimento de vida en *Colaciones...* op. cit., cap. XIX, 1, p. 535:

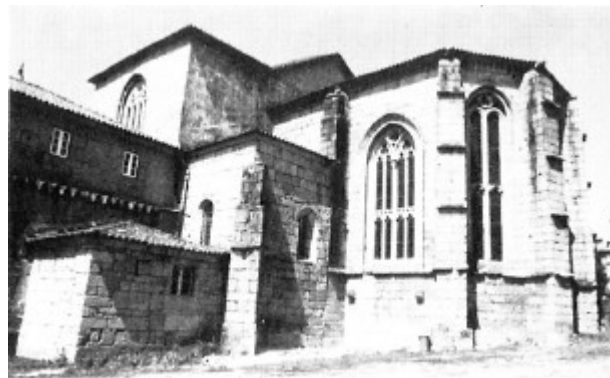
“Se ha hablado de los frutos de la Sagrada Escritura, y a estos frutos nos incita la Sabiduría eterna; en el Eclesiástico se lee: Yo, como la vid, broté pimpollos de suave olor, y mis flores dan frutos de gloria y de riqueza. Venid a mí todos los que os halláis presos de mi amor, y saciaos de mis frutos”.

decir Cristo – cuyos frutos son las uvas, alimento de vida, “que se disponen en siete grupos a manera de piñas, así como siete son los frutos del Espíritu Santo” (Santiago Sebastián). Esta idea del árbol de vida puede ser repre-sentada en la pareja de capiteles de la derecha por el agrupamiento de las uvas a la manera de siete piñas. Del mismo modo se representa en un capitel del claustro de Sta. M^a de L’Estany aunque con la variante de sustituir las piñas por siete cabezas ¹³⁰.

El hombre concedor del árbol de la vida es un hombre no sólo sabio sino que está en gracia y por ello alcanzará el Paraíso. El programa se resume pues en el párrafo inicial, que citábamos anteriormente, de S. Buenaventura:

La gracia del Espíritu Santo no existe sino en el hombre grato; y grato no puede ser sino el que reconoce su indigencia. Ahora bien la indigencia es triple: de la facultad cognoscitiva, de la potestativa y de la amativa porque somos ciegos, débiles y malignos. Convino pues que el hombre reconociese su ceguedad, su debilidad y su malignidad, antes de ser salvado o dársele la gracia.

(Col. XIV, 8) ¹³¹



26. S. Francisco de Guimarães (Exterior del ábside).

Puesto que el claustro se consideraba como recinto simbólico del Paraíso, ¿qué mejor lugar para representar los árboles y frutos del Paraíso?

¹³⁰ S. SEBASTIÁN: *Iconografía...* op. cit., pp. 191-195.

¹³¹ S. Buenaventura: *Colaciones...* op cit., p. 435.