

PORTA DA AIRA

Revista de Historia del Arte Grupo de Moure n.º 2. Ourense 1989

PORTA DA AIRA. Al aparecer por segunda vez, reitera su voluntad de aportar desde la seriedad y desde la cordialidad su grano de arena al mejor conocimiento del rico patrimonio artístico ourensano.

PORTA DA AIRA se presenta gozosamente tras el estímulo y el elogio de tantos amigos y estudiosos del más alto prestigio que recibieron con cariño el primer número y nos alentaron a seguir el camino con renovada ilusión.

PORTA DA AIRA ofrece en este número, 16 trabajos que abordan muy diversas facetas del arte, creemos que aunque sin pretensión alguna de cerrar definitivamente cuanto se puede decir, sí con la responsabilidad grande de quienes saben cimentar sus trabajos en la documentación y en la razonada consideración.

PORTA DA AIRA debe de nuevo dejar constancia agradecida para quienes nos han ayudado económicamente, como la Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia. Esperamos que nuestro trabajo, juzgado con objetividad y valorado con limpieza, nos haga merecedores de nuevas ayudas por parte de las Instituciones que dicen interesarse por la cultura y los valores de Orense y de Galicia, que nos permitan dar nuevos pasos.

PORTA DA AIRA se pone en manos de los interesados por la historia del arte y del arte ourensano con el deseo de ser instrumento enriquecedor y portador de una cordialidad que siempre fue patrimonio de Orense.

PORTA DA AIRA tiene tras de sí mucho esfuerzo ilusionado, esperamos que no sea inútil.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don José Hervella Vázquez, Presidente del Grupo Francisco de Moure
Don Francisco Javier Limia Gardón, Secretario del Grupo Francisco de Moure
Don Miguel Ángel González García, Miembro del Grupo Francisco de Moure.

LAS AFIRMACIONES, APORTES Y COMENTARIOS VERTIDOS EN LOS TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR

En el N.º 2 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Jaime Delgado Gómez, Miguel Ángel González García, Julio Lamelas Míguez, Francisco Javier Limia Gardón, José Hervella Vázquez, Eligio Rivas Quintas, Fernando González Suárez, Marisol Cerdeira Dacasa, Anselmo López Morais, Manuel Ángel Pereira Soto, Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro, Fray María Damián Yáñez Neira, María Rosa Casado Nieto, José Manuel García Iglesias.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Ediciones Monte Casino (Zamora); la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los respectivos autores; para el resto, Grupo Francisco de Moure.

PORTA DA AIRA

Edita: Grupo Francisco de Moure.
Ourense

N.º de Registro A-02-62/OR. 376

ISSN 0214-4964

Correspondencia e Intercambio:
Apartado de correos, n.º 39
32080 OURENSE

Depósito Legal ZA 235-1988

Imprime: Ediciones Monte Casino
Ctra. Fuentesauco, Km. 2, Teléf. (988) 53 16 07
49080 Zamora, 1989

ÍNDICE

ARTÍCULOS

	págs.
<i>La Pasión épica de Santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo.</i>	
Por Jaime Delgado Gómez	9
<i>La orfebrería de la Ex-Colegiata de Xunqueira de Ambía</i>	
Por Miguel Ángel González García	27
<i>La Historia de Job en la iconografía: S. Salvador de Río (Villamarín) y Monasterio de Montederramo-Orense.</i>	
Por Julio Lamelas Míguez	67
<i>El autor de la fachada del Monasterio cisterciense de Santa María La Real de Oseira (San Cristóbal de Cea-Ourense).</i>	
Por Francisco Javier Limia Gardón	85
<i>La colección de cuadros exvotos del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Orense).</i>	
Por José Hervella Vázquez	109
<i>Arte popular. A talla de «Legoxo».</i>	
Por Eligio Rivas Quintas	121
VARIA	
<i>Las obras en el Convento del Buen Jesús de La Limia a finales del siglo XVII.</i>	
Por Fernando González Suárez	139
<i>Retablos documentados de los arciprestazgos de Avión y Boborás (Orense). Apuntes artísticos.</i>	
Por Marisol Cerdeira Dacasa	153
<i>Botamen de farmacia del Hospital Provincial de Orense.</i>	
Por Anselmo López Morais	183

<i>Sobre las cruces parroquiales de Valongo y San Benito de la Arnoia (Ourense).</i>	
Por Manuel Ángel Pereira Soto	189
<i>Las exposiciones de 1988 en Ourense.</i>	
Por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro	197

DOCUMENTOS

<i>El Archivo actual del Monasterio de Oseira (I).</i>	
Por Fray María Damián Yáñez Neira	205
<i>Documentos para la historia del arte en Ourense: Monasterio de San Clodio y Puente Mayor de Ourense.</i>	
Por María Rosa Casado Nieto	225

NOTAS

<i>La torre de la iglesia de Beade (Ourense). Aspecto documental.</i>	
Por José Hervella Vázquez	233
<i>Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade.</i>	
Por Fernando González Suárez	233
<i>Una imagen de Ferreiro en Correxáis (Valdeorras, Ourense).</i>	
Por Miguel Ángel González García	235

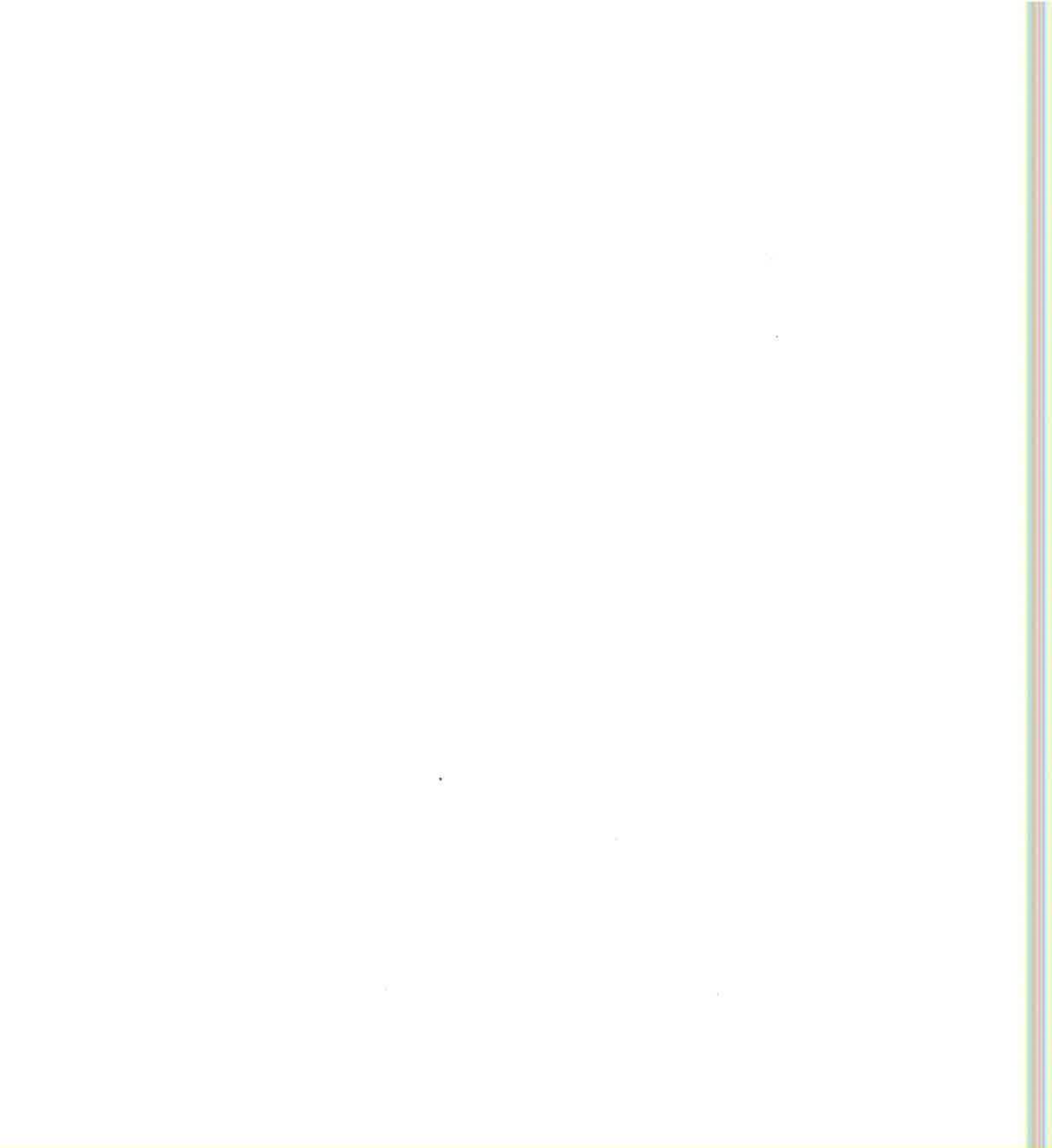
BIBLIOGRAFÍA

Libros	241
--------------	-----

HEMEROGRAFÍA Y ACTIVIDADES DEL GRUPO

Hemerografía	247
Publicaciones diversas	252
Presencia del Grupo en la sociedad	253

Artículos



Jaime Delgado Gómez

La Pasión épica de santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo

I. INTRODUCCIÓN

Leyendo con minuciosidad la poca bibliografía en la que se estudia la escena esculpida en el tímpano norte de Santa María del Campo de La Coruña, me sentí bastante perplejo y sorprendido. Sobre la representación iconográfica de este tímpano y sobre su interpretación, los autores se expresan con «*reticencias*», o con «*manifiestas dudas*».

Y el caso es que a la vista de aquella escena esculpturada no caben ni las «*dudas*». Allí están los elementos suficientes y claramente expresados, para representar la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*»¹.

Algo parecido me sucedió el leer el texto y al observar con todo detalle las fotografías de otras «*dos escenas*» con este mismo tema de la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*». Textos y fotografías del libro «*Baldaqinos Gallegos*»².

Pertenecen estas escenas respectivamente a *Santa Olaia de BANGA* (Carballiño) y a *Santa María de COUSO* (Avión), parroquias ambas de la provincia de Orense³.

Los dos monumentos iconográficos van a ser aquí estudiados conjuntamente. Y esto lo hago por varias razones.

— De este modo una buena parte del estudio no necesita ser repetido, lo que sería casi indispensable para una buena comprensión del tema, de estudiarlos por separado.

— Los dos, conjuntamente, arrojan más luz y se encuadran así mejor en la «*legendaria pasión*» de la Santa.

— Y se da, además, la doble circunstancia de la cercanía de ambas piezas, tanto en el espacio geográfico como en el tiempo de ejecución.

II. DESCRIPCIÓN DE LOS MONUMENTOS

A. SEGÚN «BALDAQUINOS GALLEGOS»

1. El de Banga (fig. 1, a y b)

«*Baldaquinos Gallegos*» empieza recordando que se halla «*en el atrio de la iglesia parroquial de donde procede*». Y que allí fue «*colocado en 1903, como frontal de la mesa que se formó ante el cruceiro*».

Realmente no está en el «*atrio cementerio*», sino a unos cincuenta metros del mismo, en el camino que va a la inmediata aldea.

«El templo, —sigue diciendo—, tiene restos románicos, pero es en su mayor parte obra de los siglos XV y XVI».

De este modo los autores nos insinúan ya un poco algunos datos, siempre muy interesantes.

Dan luego algunas noticias más sobre la iglesia. Noticias que ahora no interesan. A continuación nos describen el monumento.

«Solamente se conserva la mitad derecha del dintel. Sobre el arco trepa una robusta decoración de hojas, análoga a la de la capilla mencionada».

De esta capilla habló atrás y las considera del tiempo del «estilo de los escultores de las labras de dinteles de baldaquinos de arco conopial».

«El coronamiento (del dintel), —sigue diciendo—, es de bolas bajo listel. En la albanega, figura de orante, con cubrecabezas como corona o birrete y larga cabellera que le llega a la cintura».

«Delante, una rueda con aspas o cuchillos, sobre soporte vertical. En lo alto, ave sobre la que va una figurilla. Trozo éste muy dañado».

«La escena se repite en Couso de Avión, en un dintel completo, donde aparecen, en el lado izquierdo, dos figuras sedentes, quizás los jueces que dictan condena».

«La interpretación era problemática, dada la falta de la otra mitad, que daría la clave. Se suponía pudiera tratarse de un emblema: la rueda, un símbolo de la eternidad o del tiempo, y el ave una referencia al «exemplum» del monje y el pajarillo. Pero la explicación más sencilla es la de que en el otro vano estuviese el resto de la representación del martirio de una Santa: Eufemia, Mariña, Catalina, pero con mayor probabilidad, dada la advocación del templo, Eulalia de Mérida. El ave llevaría el alma a los cielos; alusión a la salida de una paloma de su boca al morir. La rueda sería un instrumento de tortura, como la que figura en la iconografía de Santa Catalina».

«Si el personaje no fuera femenino, podría ser, dentro de la historia del culto de Eulalia, el rey Don Pelayo, que mandaría ser enterrado a su lado».

Como conclusión diré que es curiosa esta enorme ambigüedad y esta ansia de buscar sugestivas, más que congruentes interpretaciones.

Estudiado el nítido y detallado texto de la «*Pasión*», y después de una más precisa descripción de la escena, veremos perfectamente representada aquí la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*».

2. El de Couso de Avión (fig. 2)

Telegráficamente exponen esta ficha n. 56, los autores de «*Baldaqinos Gallegos*».

«Tres dinteles, fragmentados. Proceden de la iglesia parroquial antigua. La nueva fue construida en el siglo pasado».

«Se conservan empotrados en un muro exterior»⁴.

Presentan luego las escenas de la «*Anunciación*» y la de la «*Adoración de los Magos*», representadas en el primero y segundo dintel del baldaquino⁵. A continuación nos describen el tercero.

«3. Panel casi completo que repite, con variantes, el tema del de Banga. En éste aparecen las dos escenas, y sólo falta una figura que cerraría el lado izquierdo. En él aparece un rey, con cetro y corona, sentado en trono dando órdenes a un personaje, con seguridad un verdugo, que tiene una espada entre las manos. Detrás del personaje coronado, estilización de una torre. Al otro lado, figura de una Santa, también con corona. La rueda de tortura y un ángel que parece detenerla. En lo alto, arquillos de medio punto que enmarcan figuras y macolla. Conopial con celosía baja de ocho ojivas en disminución desde las centrales».

«Parece tratarse de la Pasión de Santa Catalina, aunque su culto sea limitado en estas comarcas. Quedan como en Banga, las hipótesis de las santas de devoción local, Mariña, Eufemia, o de Eulalia, venerada aquí. La idea de una representación emblemática debe desecharse».

«Inédito», etc. etc.

La conclusión del apartado anterior, debemos transcribirla íntegramente aquí. Bien es verdad que aquí se inclinan más por la interpretación que, sin duda, es la correcta.

Pero lo que realmente me sorprende, y que considero una ligereza, impropia de una obra de esta categoría, es la contrastante descripción que existe entre los textos de estos dos monumentos iconográficos.

En el de Banga, al compararlo con el de Couso de Avión, llama a estos *dos personajes* que en Banga faltan (verdugo y emperador), «*dos figuras sedentes, quizás los jueces que dictan condena*». Y ahora, al tratar el de Couso, los describe con seguridad como «*un rey*» y «*un verdugo*», y, además, dice que allí el verdugo está también sedente.

La «*ligereza*» del texto que la juzguen la «*seriedad y el rigor científicos*». Y un examen de esta escena, minuciosamente detallado, nos pondrá en la pista interpretativa.

B. OTROS DETALLES Y PRECISIONES

1. En el monumento de Banga

Esta especie de rectángulo, más o menos la mitad de uno de los dinteles en forma de arco conopial perteneciente a un baldaquino, mide 0,84 metros por 0,57.

La figura «orante» tiene de alto 46 cm. La altura de la rueda sobre el soporte es de 31 cm. y su diámetro tiene 19.

La paloma, de extremo a extremo de las alas, mide 32 cm. Y el relieve de todo el conjunto es más bien bajo.

Dicho esto, quisiera precisar más algunos detalles.

La figura «*orante*» adopta una postura reverente y devota ante algo que contempla. Está puesta de rodillas y junta sus manos delante del pecho. No es, por tanto, la clásica figura del «*orante puesto de pie y con los brazos abiertos*».

Cubre su cabeza con corona real, aunque ésta está un poco difuminada, tal vez debido al desgaste.

La paloma en vuelo, con las grandes alas desplegadas, de cuya derecha ya sólo queda la silueta, porta algo alargado colgando del pico. Es algo así como un largo «*embutido*» mínimamente encorvado.

Debemos resaltar la «*tosquedad*» del perfil indefinido del rostro de la orante, bastante ajeno a la «*gracia femenina*».

La túnica parece ir ceñida en la cintura, aunque el codo del brazo en ángulo impida ver el ceñidor. Y hace ocho pliegues verticales bastante bien modelados y uniformes, los cuales bajan desde la cintura hasta el fondo.

No se observan debajo de la túnica, ni las piernas ni los pies.

La rueda, que se halla entre la figura orante y la paloma, tiene siete gruesos radios. Deberían ser ocho, pero uno se esconde totalmente debajo del soporte vertical que la sostiene.

Terminan estos siete radios en una doble ramificación. Y estas catorce ramificaciones penetran en la rueda y asoman un poco por fuera de ella formando algo así como unos remates casi semicirculares. De estos remates, algunos han desaparecido ya.

2. El monumento de Couso de Avión

Mide este dintel 1,58 metros de largo y 0,68 de ancho. Todo él es una figura rectangular, pero en el fondo de su frente va trazado un bello arco conopial, con sus lados exactamente simétricos.

Su ángulo central se remata con una sencilla «*crestería*». Debajo del arco conopial se continúa la forma «*paralelograma*» del dintel con finos y bien tra-

zados arquillos góticos, tal como muy bien los describió «*Baldaquinos Gallegos*». Igualmente están bien reseñados los arquillo de la parte alta.

A la descripción de los «*personajes y rueda*» que se hizo atrás de «*Baldaquinos Gallegos*», debemos añadir algunos detalles de singular importancia.

a) *No falta ninguna figura*

La escena está exacta y perfectamente equilibrada. Así a cada uno de los siete arquillos de medio punto superiores, corresponde una figura. Los tres de la izquierda (según se mira), cobijan a la Santa, a la rueda y al ángel. Y al verdugo, al emperador y a la torre los coronan los otros tres de la derecha. El arco central se corresponde con el ángulo del arco conopial.

Por tanto no se puede aceptar lo que se dice en «*Baldaquinos Gallegos*»: «*sólo falta una figura que cerraría el lado izquierdo*». La escena está casi completa y no falta ninguna figura.

b) *Figura del emperador*

Nada especial hay que añadir a esta figura. Tan sólo diré que mide de alto 0,45 centímetros.

c) *El verdugo*

Tiene de alto 40 centímetros. Y se debe resaltar su «*vestimenta*» que es la propia de tal personaje medieval. En ella no falta el «*célebre capuchón*», preparado para cubrirse el rostro cuando esté ejerciendo su función. Rostro que, al estar descubierto, acusa especial fiereza.

Debemos constatar que está de pie y no sedente, como de este personaje nos dice «*Baldaquinos Gallegos*», al citarlo estudiando el monumento de Banga.

También es interesante fijar nuestra atención en la grande espada en la que se apoya con las dos manos, a modo de bastón. Es éste el «*instrumento de su oficio*» en el martirio de la Santa.

d) *El ángel*

Se mantiene en alto y apresa con sus dos manos un «*hacha*» que está ya iniciando su incrustación en la rueda que va a destruir. Detalle éste muy importante y no reseñado. Por tanto allí no intenta «*parar la rueda*», sino destruirla, como leemos en la «*Pasión de la Santa*».

e) *La rueda*

Mide de alto 42 centímetros y su diámetro es de 25.

Tiene unos gruesos radios que se bifurcan al final. Sobre el perímetro circular van llamativamente plasmadas una especie de «*cuchillas*» de forma un tanto semicircular.

f) *La figura de Santa Catalina*

Es la más voluminosa de todas, como personaje principal de la escena. Mide de alto 56 centímetros.

A lo ya dicho en *«Baldaquinos Gallegos»*, debemos añadir un dato singular. Es éste el de que *apresa con su mano derecha una larga espada* puesta de punta en el suelo, a modo de bastón, y que tiene una bien destacada empuñadura. Es el instrumento de su martirio, con el que suele representarse no pocas veces en la imaginería posterior.

Pero es más. En su mano izquierda apresa algo muy semejante a un *«embutido»* bastante grande, pero un tanto en forma de *«U»* con los extremos casi juntos.

Evidentemente esto nos hace recordar el objeto que en Banga lleva colgado del pico la paloma. Por tanto, sin duda, está aquí evocando aquel *«especial alimento»* con que milagrosamente se libró Santa Catalina de morir de hambre.

III. TANTO EN BANGA COMO EN COUSO SE REPRESENTA «LA PASIÓN ÉPICA» DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

A. LA PASIÓN ÉPICA DE LA SANTA

1. Síntesis de esta «Pasión»

Intentaré hacer una síntesis de esta *«Pasión legendaria»*, resaltando todas aquellas ideas y momentos del hecho que más han impresionado a los artistas y que, por tanto, fueron plasmadas en la abundantísima iconografía de esta temática. Y lo haré sacándolos directamente de la obra italiana *«Le più belle Leggende Cristiane»* ⁶.

Santa Catalina era hija del rey Corto de Alejandría. Muerto su padre, ella queda como dueña y señora del palacio y de sus riquezas.

Estando en Alejandría Majencio (muerto después, ahogado en el Tíber, en la famosa batalla del Puente Milvio contra Constantino en el año 312), ordenó un espectacular sacrificio a los dioses en el que también hace intervenir a los cristianos bajo pena de muerte.

Allí se presentó Catalina para convencer al Emperador de sus errores y convertirlo. Él, terminado el sacrificio, la hace comparecer en el palacio y allí empiezan un diálogo en el que no puede defenderse de la sabiduría de la Santa.

Ante su imposible defensa frente al arrollador saber de Catalina, el Emperador convoca a sus filósofos.

Enfrenta entonces a Catalina con los más sabios. Ella pide ayuda a Dios,

y Dios le envía un ángel que le da tales ánimos que tampoco los sabios son capaces de resistir su sabiduría.

Les demostró con tal evidencia que Jesús era Dios y que los ídolos eran demonios, que ellos mismos se convirtieron. Inmediatamente fueron martirizados.

Admirado de tanta grandeza, el Emperador la quiere hacer suya. Al ver que eran inútiles sus intentos, mandó castigarla y meterla en prisión, prohibiendo que se le diese bebida ni alimento alguno. Pero una paloma se encarga de traerle especial sustento.

Estupefacto se queda el Emperador al encontrarla con vida. De nuevo intenta hacerla suya, y de nuevo sufre el rechazo de la Santa.

Fuera de sí Majencio, manda preparar cuatro ruedas con salientes cuchillos, para con ellos descuartizar su cuerpo y aterrorizar a los cristianos.

Dios se preocupa de su hija Catalina y manda a un ángel en su ayuda. Éste rompió las ruedas, exterminando con ellas a cuatro mil que estaban allí para presenciar el espectáculo.

La propia mujer del Emperador y el alto militar Porfirio, con muchos de sus caballeros, se convirtieron y sufren el martirio.

Desesperado Majencio, mandó decapitarla.

Todavía continúan otros datos curiosos, pero que no interesan ahora para la interpretación de estas escenas de Banga y de Couso.

2. Algunas ideas sobre estas «Pasiones»

A lo que antes, y aún ahora, se le llama «LEYENDAS», en 1940 les dio el gran investigador DELEHAYE el nombre de «PASIONES ÉPICAS». Y este es el nombre propio con que ahora científicamente las conocemos.

Pero no les da este nombre de «*Pasiones Épicas*» en sentido peyorativo, como si nada o casi nada tuvieran de verdad.

Les llama así por cuanto viene a ser «*un género literario*» en el que se narran unos hechos «*martiriales*» tan extraordinarios que constituyen una especie de «*canto triunfal*», o «*canto épico*».

Más aún, el actual sentido, o significado, de esta palabra «LEYENDA», no corresponde para nada, ni al de su etimología, ni al de su originaria función litúrgica.

Desde el siglo V-VI se fueron configurando literalmente estas «*narraciones martiriales*». Cada una de ellas debía ser leída (en latín: «*legenda*», ahora «*leyenda*») el día de la fiesta del mártir, en los «*Maitines*» del Oficio divino.

Con los salmos, himnos, etc., formaban, por tanto, parte de la «*Oración Oficial*», con que la Iglesia alababa a Dios las veinticuatro horas de cada día.

Pero, al mismo tiempo, eran estas narraciones un himno de gloria dedica-

do al Santo. Y eran un estímulo aleccionador para quienes participaban en el «*Oficio divino*», o las leían o escuchaban.

Para las «*Pasiones Épicas*» de muchos mártires faltaban datos rigurosamente históricos, o eran muy escasos. En estos casos fueron confeccionadas, o aumentadas, dos o tres siglos más tarde del martirio, con los datos que ofrecía la «*tradición popular*».

Y en estas «*tradiciones*» se habían infiltrado, siempre por motivos apolo-géticos, unos «*prototipos temáticos*» un tanto comunes a todos.

a) Frente al poder «*absoluto y despótico*» del emperador o del goberna-dor, aparece el «*Supremo Poder Divino*».

Ellos, rabiosos, habían ido inventando los más sofisticados y diabólicos instrumentos de tortura y muerte, y el «*Supremo Poder Divino*» se encargaba de anularlos.

Así, se amansan las fieras hambrientas..., el fuego se convierte en brisa..., los instrumentos de tortura se rompen... Pero como el martirio es un «*don*» especial del que no se le puede privar al santo, se recurre a la «*decapi-tación*». Ésta suele ser la prueba última y eficaz.

b) Frente a la autoridad y saber de los jueces, está la sencillez e ignoran-cia del fiel acusado. Pero en éste opera el Espíritu y le da una sagacidad y una valentía tales que desconcierta al tribunal.

En estas actuaciones no falta casi nunca la crítica al absurdo paganismo y la apología del cristianismo.

c) Frente a la dureza y pertinaz rechazo de la verdad de los acusadores y jueces, siempre suceden «*milagrosas conversiones*». Entre éstas es frecuentí-sima la del verdugo.

En estos casos los conversos, allí mismo suelen recibir también ellos la corona del martirio.

d) La *bella fortaleza femenina* es un irresistible atractivo para el poderoso y despótico presidente del tribunal. Pero su omnímodo poder siempre sufre el rechazo total. Para el Divino Esposo en estas jóvenes no existen rivales. De ahí que el humillante despecho les hace concebir los más vengativos y diabóli-cos martirios.

B. ESTA PASIÓN ÉPICA ESTÁ REPRESENTADA EN LOS MONUMENTOS ICONOGRÁFICOS DE BANGA Y COUSO

1. El lenguaje de los distintos elementos iconográficos

Hay en ambas iconografías unos elementos que, cada uno por sí solo, sintetiza y resalta un hecho concreto de aquella larga «*pasión*». De ellos ex-cluimos ahora la figura de la Santa, punto focal de la escena.

a) *La corona*

Es éste un símbolo de realeza. Símbolo que nace con gran fuerza en el románico y que ya pierde en adelante su *«real simbolismo»*.

Y surge en el románico porque es entonces cuando las *«realezas europeas»* se van consolidando cada vez más frente al feudalismo.

Es, pues, el gran símbolo de la grandeza humana. Por eso, desde entonces, es coronado Cristo, el Pantocrátor. E, incluso, no pocas veces, lo es Cristo en la cruz, para resaltar su total victoria sobre la muerte, *«reinando sobre el trono de la cruz»* ⁷.

Es coronada la Virgen, la gran Emperatriz y Madre del Rey de Reyes ⁸.

Son coronados los Magos, convirtiéndolos el pensamiento medieval en *«reyes»*. Reyes que se postran ante Cristo para indicar que las realezas de la tierra se postran ante el Rey de reyes ⁹.

Y son coronados siempre todos aquellos personajes reales.

De ahí que la *«corona»* en nuestro caso, está indicando el *«rango real»* de Catalina. Realeza que le corresponde por ser reina de Alejandría, como heredera del trono, una vez que murió su padre el Rey Corto.

Lo normal es, por tanto, sobre todo en la iconografía medieval, que Santa Catalina de Alejandría aparezca coronada.

Esto así lo expresaba al estudiarla en el tímpano norte de la iglesia de Santa María del Campo (Colegiata) de La Coruña ¹⁰.

Decía allí (p. 204): *«No parece llevar corona, aunque suele representarsele con ella, para indicar su realeza»*.

Como es lógico, identifica también la realeza del personaje sentado, que aparece ejerciendo el supremo poder imperial.

b) *La espada*

Dos veces la vemos en la escena de Couso. Una en manos del verdugo, y la otra en manos de la Santa. Ambas veces es el símbolo de un mismo hecho: *«del martirio por decapitación»*.

En el primer caso es el instrumento del verdugo. Con él realiza el mandato de Majencio cuando, desesperado, mandó decapitarla.

La espada es siempre el instrumento que en este *«especial género literario»* de las llamadas *«Pasiones Épicas»*, nunca falla.

La intervención divina, como ya se ha dicho, apaga el fuego devorador, cierra la boca de los leones hambrientos, o, como aquí, alimenta milagrosamente para evitar la inanición de Catalina, y manda un ángel que destruya las descuartizantes ruedas de cuchillos... Pero la ejecución mediante el hacha o la espada, es un último resorte que nunca falla...

De este modo la espada se convierte en un gran *«trofeo»*, pues hace alcanzar al mártir la *«anhelada corona del martirio»*.

Por tanto aquí la exhibe gozosa la Santa porque, cual otra cruz para Cristo, gracias a ella alcanzó el honor glorioso del martirio, y con él, la definitiva victoria.

c) *La rueda*

La rueda recuerda el sofisticado instrumento con que el Emperador quería despedazar aquel atractivo y odiado cuerpo.

En la leyenda el instrumento se componía de «*cuatro ruedas de cuchillos*», pero casi siempre se representa una sola.

Esta rueda unas veces aparece aún entera, como aquí, y otras ya partida en dos. Recuerda en esta última forma la intervención divina mediante un ángel.

También se ven en algunos casos las «*cuatro*», ya sea enteras, ya partidas.

La representación iconográfica de estas «*ruedas de cuchillos*», obedece siempre, más a unas formas convencionales, que reales.

Quiero recordar aquí que, probablemente, estas ruedas fueron sugeridas por aquel artificioso mecanismo de cuchillas con que iban preparadas a veces las ruedas de los carros de combate y de carreras. Acercando hábilmente este carro al enemigo, aquel mecanismo, con el rápido movimiento envolvente de la carrera, lograba unos inmediatos y eficacísimos destrozos.

d) *La paloma*

La cándida y hermosa paloma, junto con el ángel, son también aquí típicos instrumentos de la intervención divina.

La paloma se halla en la escena de Banga. Aparece portando «*misterioso alimento*». Por tanto nos recuerda la milagrosa intervención divina que evita la horrible muerte de la Santa por «*inanición*». Muerte a la que le condenó primeramente el Emperador.

e) *El ángel*

En esta «*Legendaria Pasión*» de Santa Catalina de Alejandría, interviene un ángel en dos momentos diversos.

Aparece dando «*ánimos y sagacidad*» a Catalina cuando se enfrenta con los «*más sabios*». Y viene a «*destruir la rueda de cuchillos*», antes de que éstas empiecen a despedazarla.

No recuerdo ningún caso en que se le represente haciendo lo primero. Pero sí los hay en los que aparece realizando lo segundo, como por ejemplo, en el tímpano de la dicha iglesia coruñesa y en este baldaquino de Couso.

En Couso lo vemos, además, armado de un hacha. La apresa con firmeza por el mango con las dos manos. Y se plasma allí ese mínimo instante en que el filo del hacha toca la rueda. Por eso ésta se encuentra entera.

El ángel, por tanto, nos recuerda aquí la «*segunda intervención divina*» que no permite la cruel realización del segundo mandato imperial.

f) *El verdugo*

Ante todo, debemos confirmar su inequívoca identificación como tal. Así lo prueba su indumentaria que ya hemos descrito. Lo confirma la espada, o instrumento aquí de su específica misión. Y lo acusa también su misma fiereza de rostro.

La presencia del verdugo en la escena la justifican las palabras de la Pasión: «*Desesperado, Majencio, mandó decapitarla*».

En la época del medioevo, y también después de él, la ejecución material de estas sentencias capitales, era «*oficio propio del verdugo*». Y como a un «*verdugo medieval*» lo representa el artista.

Lógicamente tal vestimenta es anacrónica. Pero de estos anacronismos «pasaban» los artistas. Así, sin darse cuenta, aun representando hechos muy anteriores a su tiempo, los artistas iban plasmando con tales «*fotografías iconográficas*», el pensamiento y las costumbres de ese mismo su tiempo.

g) *La egregia figura imperial*

La figura imperial, como la del verdugo, se halla sólo en Couso. Es probable que también estuviesen en Banga.

La descripción que en ella hace «*Baldaquinos Gallegos*», recoge todos los detalles que le identifican como personaje «*real*»: trono, corona y cetro. No habla del manto, cuarto símbolo de realeza, pero también lo lleva.

Según el texto de «*Le più belle Leggende Cristiane*», debemos identificarlo con Majencio (+ 312).

Para otros autores es el padre de Majencio, el emperador Maximiano. Históricamente es probable que fuese Maximiano. Pero las razones ni interesan aquí, ni afectan a la interpretación de la Leyenda, ni a la Leyenda en sí misma, ya que en ellas el dato histórico no suele ser lo «*fuerte*».

h) *La torre*

No creo que tenga especial significación en este caso, si no es el decorativo. Aunque, sin duda, debió ser sugerida por el rango imperial de la persona inmediata a ella.

2. La programación del artista de Banga (fig. 1 a y b)

En Banga están perfectamente expresadas las dos intervenciones divinas de que habla la «*Pasión de Santa Catalina*».

a) Se plasma con riqueza iconográfica la condena a morir por inanición y sus nulos resultados.

El artista se figura aquí a la «*Santa Reina*» dispuesta al martirio. La repre-

senta «*coronada*», puesta de rodillas con las manos juntas en devota oración. Y, alzando gozosa los ojos a Dios, ve que de lo alto viene una paloma con especial alimento para librarla de tan cruel muerte.

b) Mediante la sola «*rueda de cuchillos*», el artista representa también, aunque más sintéticamente, la segunda intervención divina.

En efecto, quienes conocen la leyenda de la Santa, con la sola representación de *una rueda de cuchillos*, tienen elementos suficientes para revivir aquel diabólico propósito y su oportuna destrucción.

c) En la parte desaparecida del dintel, sin duda, estaban otras representaciones de esta misma escena legendaria. Aunque éstas nos confirmarían con mayor riqueza iconográfica la presencia de esa «*Pasión Épica*», sin embargo tampoco son necesarias para tal confirmación. Los solos tres elementos que ahora tenemos (*Santa coronada, rueda y paloma con comida*), son totalmente suficientes e inequívocos para no poder dudar jamás de tal representación.

3. La programación del artista de Couso (fig. 2)

Tres puntos quiero resaltar al exponer esta programación de Couso.

a) *Diversidad de artista*

El artista de Couso es, sin duda, diverso del de Banga, aunque ambas obras son más o menos contemporáneas y, geográficamente, no están distantes.

Demuestran esa diversidad los detalles iconográficos que afectan a la ejecución de las figuras. Y también lo confirman las ideas especialmente reflejadas en la parte izquierda (según se mira) de cada uno de los dinteles.

b) Ideas especialmente reflejadas por los artistas en la parte izquierda de ambos dinteles.

Ambos artistas piensan en la *realeza de Catalina* y lo consignan poniéndole *corona real*.

El escultor de Couso resalta con más riqueza de detalles el «*milagro de la rueda*». El de Banga, por el contrario, está más obsesionado con el del «*sustento milagroso*». Cosa ésta que tampoco olvida el de Couso, colocando en la mano izquierda de la Santa el «*extraordinario alimento*».

También el de Couso quiere dejar muy clara la manera en que la Santa fue ejecutada. Es decir su «*decapitación*» con la «*espada*». Y así puso la espada, no sólo en las manos del verdugo, como instrumento de su oficio en este caso, sino también en la mano de la Santa, como gran trofeo de su victoria. Cosa ésta en la que no pensó el de Banga, por lo menos en la figura de Santa Catalina.

c) *La figura imperial*

Por último, en Couso se quiere recordar expresamente la figura imperial. No sabemos si estaba en Banga. Es probable que sí.

Se hace esa plasmación enriqueciendo la persona del Emperador con los cuatro típicos símbolos de la realeza: *trono, corona, cetro y manto*.

Para más abundamiento, quizás también esté resaltando la figura imperial, esa «*torre-castillo*», como recordando su regia y fuerte mansión al estilo medieval.

IV. FUNCIÓN DE ESTAS PIEZAS ICONOGRÁFICAS

Aunque es éste un obligado capítulo, será breve, porque nada especialmente nuevo puedo añadir.

En «*Baldaquinos Gallegos*» están catalogadas estas dos piezas. Este solo hecho nos confirma que para los autores del libro, ambas piezas son parte de dos baldaquinos.

Y, efectivamente, tanto la forma como la dimensión de las dos piedras son las propias y adecuadas para un baldaquino.

Hasta tal punto es así que para quienes conozcan los abundantes baldaquinos gallegos de este mismo estilo *gótico-flamígero* resulta inconcebible la más ligera duda de ello.

La temática en ambas piedras desarrollada, es menos característica. Sin embargo tampoco se podría admitir razón alguna en contra de ella, como elemento religioso-decorativo de un baldaquino.

Para confirmarlo basta sólo recordar la arraigada devoción popular a Santa Catalina. Y en esto sí que no estoy de acuerdo con los autores de «*Baldaquinos Gallegos*» cuando dicen: «*Parece tratarse de la pasión de Santa Catalina, aunque su culto sea limitado en estas comarcas*».

Un sencillo recorrido por la imaginería de nuestras iglesias es suficiente para comprobar el crecido número de imágenes de Santa Catalina. Imaginería especialmente prebarroca, pero también continuada en esa etapa.

Caso curioso es que en la misma iglesia de Couso, en un retablo adosado al muro norte de la nave, aparece también su imagen.

Hasta tal punto ahondó en el pueblo esta devoción a la mártir de Alejandría, que la «*rueda de cuchillos partida en dos*» pasó a ser uno de los símbolos heráldicos del escudo de los «*Varela*». Noble apellido que se encuentra extendido con bastante abundancia por toda la región gallega ¹¹.

V. DATACIÓN DE ESTA ICONOGRAFÍA

El dato cronológico es otro capítulo que no puede faltar en un estudio serio.

Intentar una data concreta sería objeto de un estudio mucho más extenso y muchísimo más laborioso. Cosas ambas que ni son el objeto primordial de mi trabajo, ni me es posible hacer ahora. Por tanto, intentaré tan sólo acercarme lo más posible a una fecha aproximada.

En los dos dinteles hay un dato común que identifica genéricamente el estilo de ambos. Se trata del «arco conopial». Los sitúa éste en el estilo «gótico-flamígero», o última etapa del gótico.

En un sentido global podemos, por tanto, situarlos en el *siglo xv*.

En el de Banga las «bolas» que adornan la escocia superior, están recordando la tradición románica. Y la túnica que viste la Santa, cae tan natural y al ser del cuerpo, que acusa cierto goticismo clásico.

La impronta, por tanto, de esta escena no parece ser posterior a la mitad del *siglo xv*.

En el de Couso la combinación del arco conopial adornado de esas rosetas que, más o menos semejantes, ya se esculpían en el último románico, junto con las celosías ojivales y los arcos aún de medio punto, parecen enfilarnos más bien hacia los comienzos del *siglo xv*.

VI. CONCLUSIONES FINALES

De modo especial quiero resaltar el «tema concreto» de estos dos dinteles de baldaquino. Podemos afirmar con toda seguridad que en ellos se plasma la «*Pasión Épica*» de Santa Catalina de Alejandría.

Es ésta una realidad iconográfica tan clara que resultaría absurdo dudar de ella. Y no menos absurdo sería identificar esta temática con otras hipotéticas representaciones martiriales a las que sólo muy idealísticamente podrían corresponder estas figuras.

Y digo «muy idealísticamente» porque «en su realidad» tales figuras están plasmando y describiendo en imágenes el texto literario de tal «*Pasión Épica*», como detalladamente hemos expuesto.

Una segunda conclusión es la de la singular importancia de este tipo de narraciones iconográficas. Y lo es en una doble vertiente.

En primer lugar porque mediante ellas «aprendía, se estimulaba y recreaba» la imensa mayoría analfabeta del pueblo rural, incapaz de leer los textos de tales narraciones literarias. Textos literarios que, por otra parte, sólo existían en las pocas bibliotecas monacales y catedralicias, y tal vez en algunas reales o de algún gran señor.

Y en segundo lugar porque en estas especiales obras de arte se plasma el «*estilo artístico*» y la «*técnica ejecutiva*» de aquellos tiempos históricos. Y se plasma, sobre todo, «*el sentir y el vivir*» religioso-cultural de aquellas generaciones.

Por último, debemos concluir de estos singulares monumentos artísticos la importancia socio-económica y cultural de quienes los erigieron y de los mismos lugares en que se hallan. Conclusiones éstas que no siempre sería fácil, o posible, deducirlas sin ellos en los tiempos actuales.

NOTAS:

1. Cf. Delgado Gómez, J., «La iconografía de los tres tímpanos de Santa María del Campo de La Coruña», en *Brigantium*, vol. 2 (La Coruña, 1981), pp. 201-202.
2. Filgueira Valverde, J. y José Ramón y Fernández Oxea, «*Baldaquinos Gallegos*» (Fundación Pedro Barrié de la Maza), La Coruña, 1987.
3. El monumento iconográfico de Banga está recogido literariamente en la página 130, y su fotografía se halla en la página 131, y es el N. 54 de los temas iconográficos tratados en el libro. El de Couso de Avión es el N. 56, y su texto está en la página 134 y la fotografía en la 135.
4. Realmente sólo están en el muro exterior norte de la sacristía los dinteles que contienen la Anunciación y la Adoración de los Magos. El otro se halla empotrado en la pared interior este de la sacristía.
5. Estos dinteles tienen un apenas insinuado angulillo de arco conopial en el centro del fondo. Y miden, el de la Anunciación 1,46 por 0,75 metros, y el de la Epifanía 1,60 por 0,75.
6. Guido Batelli, *La più belle Leggende Cristiane*, Milano, 1928, pp. 330-338.
Cfr. J. González Villanueva, en *Año Cristiano*, vol. IV, BAC, Madrid, 1959. Trata de nuestra Santa en las páginas 459-466. Pone el martirio en tiempos de Maximiano, padre de Majencio. En la biografía que hace no aparecen datos que son esenciales para la completa y recta interpretación de la iconografía de la Santa. Tampoco nos cita entre las seis fuentes que usa, ni a G. Batelli ni a Francesco Zambirni, *Leggende inedite*, Bologna, 1855, 2 volúmenes. Este autor trata de Santa Catalina en el vol. 2, pp. 141-155, y en él basó Batelli las preciosas noticias que nos ofrece.
7. Cfr. Delgado Gómez, J., Restos de «cruceiro medieval» de singular importancia en Torre de Lama (Mañón-La Coruña), en *Brigantium*, vol. 6 (de próxima aparición).
8. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los tímpanos... (t.c. en la nota 1). Lo que aquí interesa está en las páginas 211-215.
Id. Un disco granítico con la coronación de la Virgen, en Cereixido (Cervantes), en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, T. II. pp. 106-117.
9. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los tres tímpanos... (t.c. en la nota 1). Lo que interesa está en las páginas 211-215.
10. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los Tímpanos... (t.c. en la nota 1).
11. Cfr. *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 29, Santiago, 1974 (VARELA), p. 238.



Fig. 1. a, Santa Catalina de Banga
y b, cruceiro en donde se halla en dintel.





Fig. 2. Santa Catalina, del dintel de Couso.