

## IMÁGENES PARA ALECCIONAR: LOS CAPITALES DE LA ANUNCIACIÓN Y DEL NACIMIENTO EN LA IGLESIA CONVENTUAL DE SANTO DOMINGO DE PONTEVEDRA

LECTURING IMAGES: THE CAPITALS OF THE ANNUNCIATION AND THE NATIVITY IN THE CHURCH OF SANTO DOMINGO IN PONTEVEDRA

Brianda Otero Moreira<sup>1,a</sup> 

<sup>1</sup> Universidad de Santiago de Compostela, España

✉ [abrianda.otero@rai.usc.es](mailto:abrianda.otero@rai.usc.es)

Recibido: 28/07/2022; Aceptado: 24/10/2022

### Resumen

Los restos que se conservan de la singular cabecera de la iglesia conventual dominica de Pontevedra y su azarosa historia han despertado siempre un gran interés en el seno de la comunidad científica gallega. Sin embargo, en ocasiones esta atención ha dejado de lado el ambicioso programa figurativo que se despliega a lo largo de casi setenta capiteles. Esta contribución tiene como propósito ofrecer un análisis detenido de las imágenes del ciclo religioso que decora parte de la capilla mayor, con especial atención a las escenas de la Anunciación y de la Virgen y el Niño.

**Palabras clave:** mendicantes; iconografía; Anunciación; Nacimiento.

### Abstract

The remains of the unique head of the Dominican convent church of Pontevedra and its eventful history have always aroused great interest in the Galician scientific community. At times, this attention was in detriment to its ambitious figurative program spread over almost seventy capitals. The aim of this contribution is to offer a careful analysis of the images of the religious cycle that decorate part of the main chapel, with special attention to the scenes of the Virgin and the Child.

**Keywords:** mendicants; iconography; Annunciation; Nativity.

«Igual que es buena creencia,  
la del hombre que no ve y cree,  
también es de mal creyente  
no creer lo que se ve»

*Cantigas Santa María, 297*

En el momento en el que me propusieron escribir acerca del repertorio de imágenes que decora los capiteles de la iglesia conventual de Santo Domingo de Pontevedra<sup>1</sup>, tenía intención

de abordar el tema de manera extensa<sup>2</sup>. Sin embargo, al organizar el estudio, advertí que algunos aspectos iconográficos del ciclo de la Infancia de Cristo, y de manera concreta algunos de sus capiteles, mostraban una serie de problemáticas susceptibles de ser revisadas, y que, perfectamente, podrían componer el material de estudio.

Este ciclo labrado a finales de la Edad Media se encuentra en los capiteles del arco de ingreso a la capilla mayor, en el lado del evangelio y en los del arco toral contiguo, y su importancia radica no tanto en su calidad estilística como en el excepcional número de episodios que recoge o las novedades iconográficas que introduce. En este caso la investigadora ferrolana [Carmen Manso \(1993, 499\)](#) reconoció ya hace un tiempo su originalidad, al tratarse del único ciclo completo de la Infancia de Cristo conservado en Galicia, pero nadie hasta la fecha había reparado de manera concreta en los atributos o elementos iconográficos secundarios que sin duda proporcionan información interesante, y que podrían contribuir a reforzar esa percepción de un discurso original. Por eso, el principal propósito de este trabajo es ofrecer una primera aproximación a los temas iconográficos representados en este ciclo religioso, atendiendo de manera especial a la composición de los episodios sin pretender agotar su análisis, e invitando así a futuras investigaciones a arrojar un poco más de luz y a aportar información que pueda resultar de interés.

## UN CICLO EXCEPCIONAL: LOS SIETE EPISODIOS DE LA INFANCIA DE CRISTO

Hace treinta años la Fundación Barrié de la Maza editó en dos tomos la imprescindible investigación de [Carmen Manso Porto \(1993\)](#) para el estudio del arte de los dominicos en Galicia, de la que, justamente, buena parte de las publicaciones posteriores se nutren. En las páginas dedicadas de manera concreta al convento de Santo Domingo de Pontevedra, la autora proporciona un valioso análisis artístico de los restos conservados del conjunto, surgido del segundo tipo de templo mendicante gallego (1295-1330), en el que se incluye una identificación de las escenas que decoran los capiteles en la cabecera, siete de los cuales componen el ciclo de la Infancia de Cristo.

En orden desde el primer pilar de la nave del evangelio, y atendiendo entonces a los estudios de Carmen Manso, los episodios representados son la Anunciación ([fig. 1](#)), la Visitación ([fig. 1](#)), el Nacimiento ([fig. 2](#)), el Anuncio de los pastores<sup>3</sup> ([fig. 3](#)), la Adoración de los Magos ([fig. 4](#)), la Presentación del Niño en el templo ([fig. 4](#)) y, por último, la Matanza de los Inocentes ([fig. 5](#)). Estas identificaciones proporcionadas en su publicación no se acompañan de un detenido análisis iconográfico, habida cuenta del carácter del estudio, pero se establecen sobre la base de algunas tipologías y fórmulas visuales fácilmente reconocibles. En realidad, más que a su identificación concreta, el problema que plantean los siete episodios parece responder a la peculiar manera de presentar a las figuras o la dificultad de encontrar paralelos con los que establecer comparaciones en algunos de los casos. La dificultad de la autora para determinar las circunstancias que debieron influir en la elección de estas imágenes la condujeron a desarrollar una serie de sugerencias enmarcadas en el panorama de itinerancia que caracteriza a los talleres de la plástica gallega de finales del medievo, los cuales difundieron las reinterpretaciones de los conocidos estilos ourensanos<sup>4</sup> y mateano en las catedrales, algunos templos parroquiales y, sobre todo, en las iglesias mendicantes.

Fig. 1. Capiteles de la Anunciación y la Visitación. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV.



Fotografía de la autora.

Para poder comprender en su justa medida este particular discurso visual, se hace imprescindible analizar antes de manera concreta e individualizada el repertorio de las imágenes que lo integra. Comenzaré por el primer pilar de la nave del evangelio en donde nos encontramos con el conocido episodio de la Anunciación (fig. 1), uno de los motivos iconográficos más representados en las iglesias de las órdenes mendicantes gallegas. La escena se reduce, tal y como es de esperar, a sus dos protagonistas: de un lado el arcángel san Gabriel mostrando una filacteria y, por otro, la Virgen María quien saluda alzando la mano derecha. Entre ambas figuras, no obstante, destaca un gran jarrón con una flor que [Carmen Manso \(1993, 499\)](#) relaciona con el lirio, recurrente motivo de castidad y humildad de la Virgen introducido en la imaginería religiosa a partir de la tradición de la exégesis del *Cantar de los Cantares*, un poema nupcial que se recoge en la Biblia y en el que se menciona, en un lenguaje claramente metafórico, *tu vientre es un montón de trigo rodeado de lirios* (*Cantar de los Cantares*, 7:3). Este modelo o manera de presentar la Anunciación con un jarrón de lirios, que aparece en Galicia por primera vez en la *Clastra Nova* de la Catedral de Ourense, permite a [Carmen Manso \(2010, 62\)](#) ofrecer algunos paralelos con otras representaciones portuguesas como la yacija de Fernão Sanches, y por supuesto también gallegas, como Santo Domingo de Ribadavia o Santa María de Azogue de Betanzos, en donde la forma y el tamaño del cántaro y el desarrollo de los lirios son similares a la Anunciación pontevedresa. Muy al contrario, el segundo relieve del ciclo de la Infancia, que representa el popular episodio de la visita realizada por la Virgen María a santa Isabel (fig. 1), es una excepción. La imagen reproduce el momento en el que ambas primas se abrazan, ajustándose de este modo a la habitual tipología iconográfica, de larga y amplia tradición y que, sin em bargo, parece no haber tenido arraigo en la plástica medieval gallega. Hasta donde he podido constatar, el segundo ejemplo conservado en Galicia de una Visitación gótica, más tardío, se encuentra en el altar de la nave del evangelio de San Benito del Campo, en Santiago de Compostela<sup>5</sup>.

**Fig. 2. Capitel del Nacimiento. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV.**



Fotografía de la autora.

En tercer lugar, los escultores labraron la escena del Nacimiento (fig. 2), en la que destaca de manera evidente la figura de María con el Niño en sus brazos y sentada en la cama, sobre la que asoman la cabeza de la mula y el buey. La figura de José, en cambio, se representa completamente ajena a la escena, a cierta distancia y sentado junto a un árbol. En este caso, y al contrario que la Visitación, este tema iconográfico tiene algunos precedentes o paralelos en la plástica medieval gallega, pero difiere en la manera de presentarlo al disponer a María sentada. Es, por ejemplo, el caso de los capiteles del Nacimiento de la iglesia conventual dominica de Tui (Manso 1993, 499), situados en la capilla mayor e inspirados a su vez en la escena del Pórtico de la Gloria, en los que se puede observar la imagen de la Virgen recostada en una cama y cubierta con una sábana. Parece que la disposición de la Virgen pontevedresa, poco habitual, encuentra un eco en territorio portugués en el tríptico de Guimarães (Manso 2010, 62), y desde luego, si a su excepcional disposición añadimos la relación maternal y la complicidad entre la figura de la Virgen y el Niño, resulta tentador no pensar en las tan extendidas tallas góticas como posible modelo.

**Fig. 3. Capitel del Anuncio a los pastores. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV.**



Fotografía de la autora.

Poco usual en el gótico gallego también es la cuarta de las escenas, el Anuncio de los pastores (fig. 3). Este episodio, que tiene como posible antecedente un relieve en el pórtico de la Catedral tudense (Manso 1993, 499), se representa con la cabeza de un ángel entre nubes, tres ovejas escalonadas quizás por falta de espacio, un personaje de pie con túnica corta y capirote a la izquierda, y otros dos arrodillados a la derecha, el segundo también escalonado.

El siguiente episodio del ciclo, la Adoración de los Reyes (fig. 4), se desarrolla en dos capiteles de las dobladuras del arco de ingreso. En el primero, María sentada sobre un taburete sostiene al Niño, quien se adelanta para coger la ofrenda que le entrega el rey Melchor. Éste, arrodillado sobre una pierna, sujeta la corona con la mano izquierda y el bote de ofrendas con la derecha. En el segundo capitel se sitúan Gaspar, que señala con el dedo índice hacia la estrella, y Baltasar, portando ambos un bote cilíndrico. En este punto merece la pena recordar que la Epifanía es uno de los temas más característicos del ciclo de la Infancia de Cristo para simbolizar la idea de la salvación a la humanidad (Cendón 2017, 447), y una representación muy recurrente en las iglesias góticas gallegas ocupando en numerosas ocasiones los tímpanos, como por ejemplo los estudiados tímpanos de la Epifanía de San Fiz de Solovio o el de Santa María de Azogue. Por otra parte, como señala Dolores Barral (1999) este tema iconográfico tiene diferentes variantes en el panorama gallego a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media y, precisamente, resulta ilustrativa la comparación entre la Adoración de los Magos de la iglesia conventual de Santo Domingo de Tui, en la que los Reyes son en realidad unos caballeros asistiendo a una justa medieval, y la Adoración de los Magos que aquí nos ocupa, en donde sus figuras se atavían con una indumentaria más propia de los caminantes, la cual los reconoce como los primeros peregrinos del cristianismo que se dirigen desde Oriente a Occidente.

**Fig. 4. Capitel de la Adoración de los Magos y la Presentación del Niño en el templo. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV**



Fotografía de la autora

En el capitel central del arco toral se representa la Presentación del Niño en el templo (fig. 4), el sexto episodio del ciclo y hasta la fecha una excepción, pues se desconocen otras escenas de este tema iconográfico en territorio gallego que permitan señalar posibles relaciones. Esta peculiar imagen de la iglesia dominica se desarrolla en torno a tres personajes: María sujetando al Niño, de pie en un pequeño altar, cuyas vestiduras sostiene a su vez Simeón. Por último, y justo a continuación, delimitado por un arbolito que divide el capitel, los escultores labraron la Matanza de los Inocentes (fig. 5). En la escena se distingue sin mayor problema al

rey Herodes sentado sobre un trono en actitud de impartir justicia, con la pierna izquierda cruzada y el dedo índice de la mano izquierda alzado. Frente a él, un soldado arrodillado sobre la pierna izquierda escucha la sentencia, y en el ángulo derecho, otros soldados ejecutando a los Inocentes. Desde luego no es una imagen abundante, y las dificultades para encontrar paralelos en este caso, incluso más allá del territorio gallego, también son notables. Sin embargo, en una publicación sobre escultura gótica en Santo Domingo de A Coruña, [Carmen Manso \(2007, 400-405\)](#) propone considerar un relieve procedente posiblemente de los diferentes arcos del alzado de la iglesia medieval, y hoy situado en el ángulo izquierdo de una arquería en el costado nordeste del transepto barroco, como una secuencia reducida de la Matanza de los Inocentes.

**Fig. 5. Capitel de la Matanza de los inocentes. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV.**



Fotografía de la autora.

Es evidente que cuando se trabaja con material que ha sobrevivido a través de los siglos puede resultar arriesgado inferir conclusiones a partir de datos que debemos al azar, como bien indica [Rocío Sánchez Ameijeiras \(2009, 251\)](#). Sin embargo, la ausencia de un ciclo de la Infancia, además de la escasez de paralelos para cuatro de sus episodios en los programas escultóricos del gótico gallego, alimenta la intriga de la iglesia conventual ya considerada excepcional debido a la original estructura de su cabecera en cinco ábsides, cuyos precedentes se hallan posiblemente en la arquitectura mendicante italiana y portuguesa, en la propia Catedral de Burgo de Osma o, incluso, en la arquitectura cisterciense ([Manso 1993, 489](#)). El singular programa iconográfico de temática religiosa y la original cabecera en la que se encuentra, invitan a pensar en fórmulas foráneas relacionadas con algunos contactos o influencias determinadas, ya sugeridas en algunos estudios por Carmen Manso. Es posible que así fuese, atendiendo a la creciente importancia que adquiere la villa de Pontevedra durante este período como centro de la Galicia meridional, con uno de los puertos más importantes de la Península ([Armas 1990](#)), una intensa actividad comercial y un destacado impulso constructivo que asumen importantes mecenas. Es más. la participación de la burguesía fue muy destacada en la financiación de los conventos mendicantes construidos en villas de gran actividad comercial, y de manera concreta se tiene constancia que para la construcción de la capilla mayor de la primera construcción dominicana pontevedresa un notario de Redondela y un *monteiro* de Pontevedra contribuyeron con importantes donativos, mientras que para la

cabecera de la segunda y actual iglesia<sup>6</sup> participaron en su financiación el tendero Alfonso Eáns y el dominico fray Alfonso de Quireza ([Manso 1993, 493](#)).

## UNA ANUNCIACIÓN PREÑADA Y UNA VIRGEN DEL JILGUERO

Es probable que el panorama social y económico de Pontevedra en este período hubiera contribuido a una importante circulación de modelos e imágenes a partir de pequeños objetos artísticos, pertenecientes sobre todo a comerciantes o peregrinos bien documentados ([Armas 1990, 206-213](#)). Pero, como es sabido, la difusión de muchos motivos iconográficos también guarda una estrecha relación con el lenguaje metafórico de la literatura de los *exempla* que empleaban los frailes en sus predicaciones ([Sánchez 1996, 336](#)), de modo que el asesoramiento de los dominicos también debió de ser un factor determinante para la construcción del discurso visual labrado en los capiteles de la cabecera de Santo Domingo. El uso persuasivo de algunas de sus imágenes más abundantes, como el cerdo<sup>7</sup>, asociados a la suciedad, la lujuria y la glotonería, fue de hecho reconocido en diferentes estudios de Carmen Manso y Rocío Sánchez Ameijeiras, y las admoniciones son evidentes en las representaciones serpentiformes, en una clara alusión contra los pecados y con un carácter inequívocamente negativo.

En este complejo panorama aparecen dos elementos en dos de los capiteles del ciclo de la Infancia que podrían condensar, mediante metáforas visuales, un mensaje doctrinal conjunto para expresar el acento carnal y defender la humanidad de la figura de Cristo, particularmente despreciada por los herejes e infieles ([García 2007](#)) en este período. El primero de ellos es un pájaro figurado encima de María en la escena del Nacimiento ([fig. 2](#)), en el que nadie parece haber reparado hasta la fecha y del que no conozco ningún otro ejemplo similar. En este punto conviene recordar la inusual posición de María sentada con el Niño en brazos, de tal forma que adquiere pleno sentido la comparación anteriormente señalada con las extendidas esculturas bajomedievales en las que ambos aparecen con nuevos atributos, principalmente flores y frutas ([Sánchez 2006, 29](#)). En estas imágenes marianas de finales de la Edad Media también aparece el pájaro con el que normalmente juega Cristo, cuya presencia se puede rastrear al menos en la década de los ochenta del XIV, momento en el que comenzó a aparecer en obras escultóricas francesas y en las pinturas italianas ([Schnier 1952, 91](#)). Es complicado deducir en este caso de qué especie se trata, pero si se atiende a las pinturas en donde sí son identificables, en todas las composiciones en las que aparece casi siempre se trata de un jilguero. A pesar de que formaban parte de la vida cotidiana como mascotas domésticas, y por tanto en algunas ocasiones su imagen es fruto de esa realidad ([Schnier 1952, 92](#)), el jilguero además se puede interpretar como una premonición de la pasión de Cristo, ya que se creía un pájaro aficionado a comer clavos o plantas con espinas ([Sánchez 2006, 33](#)) y, precisamente, la cruz que parece tener labrada encima contribuiría a sugerir esta lectura. Por otra parte, esta interpretación resulta totalmente acorde con la aparición en Occidente de crucifijos bizantinos más humanizados y un nuevo culto a la Pasión dolorosa, ampliamente difundido en textos devocionales a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media por los predicadores ([Sánchez 1996, 347](#)), como la obra *Meditationes Vita Nostrae Domini Jesu Christi* escrita por un franciscano de mediados del XII en la que se describe con todo lujo de detalles los sufrimientos de Cristo. [Rocío Sánchez Ameijeiras \(1996, 334\)](#) y [Alejandro García \(2007\)](#) explican que esa renovada devoción, de origen oriental, aglutinaba también las historias de afrentas infligidas por judíos a un crucifijo que ya había circulado en los relatos hagiográficos<sup>8</sup> o en los repertorios de milagros marianos difundidos por los predicadores, como la historia de Cristo de Beirut que narra la vejación de unos judíos a un crucifijo, el cual se desangra de

forma milagrosa siendo éste capaz de obrar curaciones. También [Enrique Cantera \(2008, 314\)](#) apunta en esta dirección al constatar que las escenas de la Pasión se multiplican en el arte cristiano desde finales del siglo XIII, coincidiendo con la creciente difusión de un sentimiento antijudío en toda la Europa occidental y central.

La otra alusión a la humanidad de Cristo la constituye la escena de la Anunciación (fig. 1), en la que María se representa en avanzado estado de gestación, con su vientre abultado sobre el que dispone su mano. Los estudiosos reconocen en esta representación de la Anunciación o Virgen Preñada una particularidad de la Península Ibérica que se extiende en los últimos siglos medievales, con un especial arraigo en la mitad norte de la Corona de Castilla y Portugal<sup>9</sup>. Esta particular localización geográfica responde, según [Rocío Sánchez Ameijeiras \(2009, 252\)](#), al impulso que recibió una fiesta de la liturgia hispana<sup>10</sup> de la mano del franciscano fray Juan Gil de Zamora y Alfonso X el Sabio, quien, precisamente, ofrece en una de sus célebres composiciones de las *Cantigas de Santa María* un relato en el que se describe cómo una imagen de María, con el vientre abultado en una escena de la Anunciación pintada en la pared de San Juan de Letrán, al oír las increpaciones del hereje, se transformó, descendíendole el cinturón y deshinchándole el vientre ([Sánchez 2009, 254](#)). Estas representaciones muestran, además, un claro contraste con las imágenes difundidas en Centroeuropa de *María Grávida*, pues mientras éstas ponen el acento en el parto milagroso y estaban destinadas a un uso litúrgico y devocional de pequeñas comunidades, las hispanas subrayan de manera clara la naturaleza carnal de la Encarnación y estaban destinadas a un público laico ([Sánchez 2009, 249](#)).

Si la utilización de esa original imaginería en los capiteles de Santo Domingo testimonia sin duda un rápido interés por el conocimiento de las nuevas imágenes que estaban circulando en ese período, más difícil resulta asegurar, sin embargo, si los dos motivos iconográficos referidos pueden ser entendidos en el marco de una pastoral destinada a convertir a gente de otros credos ([Sánchez 2009, 255](#)). La verdad es que en el momento en el que se labra el ciclo de la Infancia de Cristo, la corona castellana aglutinaba una numerosa población judía y musulmana, la cual generaba cierta desconfianza en los concejos ante el poder que llegaron a alcanzar en las finanzas de la corte ([Sánchez 2009, 255](#)).

En Pontevedra, la escasa documentación conservada parece testimoniar la presencia de personajes judíos desarrollando una actividad recaudatoria en la ciudad, al menos, desde los primeros años del siglos XIV y, de hecho, [María G. Antonio Rubio \(2003\)](#) documenta en su interesante estudio la presencia de ocho judíos en la ciudad --cinco en el XIV y tres en las primeras décadas del siglo siguiente--, teniendo incluso uno de ellos una relación de arrendamiento con el propio convento de Santo Domingo<sup>11</sup>. Se debería recordar una vez más en este punto la intensa actividad comercial desarrollada en Pontevedra durante los últimos siglos de la Edad Media, con importantes privilegios y actividades mercantiles, lo que previsiblemente favorecería ese desarrollo de la actividad recaudatoria llevado a cabo en ocasiones por los judíos. Pero en este caso, además de las fuentes bibliográficas, la aparición de dos lápidas a principios de siglo<sup>12</sup> próximas a la zona en la que tradicionalmente se tiende a ubicar el cementerio judío, llevó a pensar a la autora que la comunidad quizás pudiese ser mayor que lo que cabría deducir de la documentación, ya que las comunidades que no contaban con cementerio llevaban a enterrar a sus difuntos al cementerio de la *aljama* de la que dependían. Precisamente, una de las cuestiones más interesantes es el hecho de que la información manejada ubique este posible cementerio o *Campas dos xudeos* en el perímetro de la desaparecida iglesia de San Bartolomé y Santa María<sup>13</sup>, pues la puerta de la muralla medieval más cercana a San Bartolomé sería la conocida como Puerta de Santo Domingo, camino natural entre el burgo y la *Moureira*, y prácticamente frente a la construcción conventual. Es decir, el supuesto cementerio judío y el propio convento, ambos extramuros

pero próximos al recinto fortificado y a una de las puertas de la muralla, parecen haber compartido, si no linde, si vecindad.

Por su parte, el emplazamiento escogido por los frailes dominicos a finales del medievo<sup>14</sup> se entiende como una deliberada política de promoción urbana que les permitía establecer estrechos contactos no sólo con la población del interior sino también con la que se asentaba en los arrabales, o incluso con los viajeros, comerciantes y peregrinos que accedían a la villa. Es cierto que su actividad no sólo se restringía al interior del convento, habida cuenta de que acudían a las propias plazas de la ciudad a predicar, pero en muchas otras ocasiones la iglesia también se convertía en el espacio para escuchar el sermón, de modo que en su decoración posiblemente hubieron de tener en cuenta al grupo social que constituía su principal audiencia (Sánchez 1996).

## CONCLUSIONES

Es arriesgado afirmar o negar con rotundidad la asociación de ciertos elementos del discurso visual con la persuasión hacia personas de otros credos, o incluso sencillamente burgueses y comerciantes, pero sí quisiera plantear una serie de reflexiones en relación con el resto del programa iconográfico presente en los cinco ábsides. Como premisa, es necesario tener presente que el ciclo de la Infancia de Cristo, y con ellos los dos episodios de la Anunciación y el Nacimiento previamente tratados, se integra en un programa más amplio que comprende un considerable número de representaciones animalísticas, repetidas veces estudiadas y analizadas por los investigadores, y destinadas a ilustrar y amenizar los sermones de los frailes en los últimos siglos de la Edad Media.

Entre todos los animales, los de la familia de los suidos<sup>15</sup>, los jabalíes y los cerdos, junto con los motivos serpentiformes, se convierten en Santo Domingo en las representaciones más abundantes sin lugar a duda. Por lo que se refiere al jabalí (figs. 6 y 7), claramente destacan los capiteles del lado de la epístola de la capilla mayor con el ciclo de la caza (fig. 6), un tema común en la plástica gallega --y peninsular--, analizado habitualmente como imágenes profanas de la vida cotidiana que acercan la religiosidad a la sociedad, aunque, si bien es cierto, en los últimos años se han ido proponiendo para este tema cinegético distintas lecturas morales que resultarían de la batalla del cristianismo contra el maligno o los vicios<sup>16</sup>.

Fig. 6. Capiteles de la caza del jabalí. Capilla central, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV



Fotografía de la autora.

**Fig. 7. Capitel del jabalí. Segunda capilla del evangelio, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV**



Fotografía de la autora.

Precisamente, como ya se señaló en las primeras líneas del anterior apartado, este mensaje moral es también recogido por [Rocío Sánchez Ameijeiras \(1996, 338\)](#) para señalar cómo la imagen de los jabalíes viene normalmente determinada por los vicios que se le asocian en los bestiarios medievales, en donde se describen como sucios, lujuriosos y golosos sin medida. Por eso, es probable entonces que su recurrente imagen en el convento de Pontevedra --no solo en la capilla central-- contribuyera, junto a los sermones de los predicadores, a amonestar a la baja nobleza y, sobre todo, a las poderosas clases mercantiles pontevedresas por su codicia y lujuria.

**Fig. 8. Representación serpentiforme mordiendo los oídos a figura humana. Primera capilla de la epístola, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV**



Las representaciones serpentiformes (fig. 8) aparecen en casi todas las ocasiones mordiendo los oídos de una figura humana (fig. 9), la cual, a su vez, muestra la lengua. Este hecho llevó a pensar a Rocío Sánchez Ameijeras (1996, 341) en una posible admonición contra las burlas y las charlas que no permiten escuchar el sermón: se trata entonces de una amonestación hacia los que se negaban a oír las enseñanzas del sermón, o que con sus burlas y charlas disturbaban la atención de los devotos. La preferencia por los híbridos de reptil entre los monstruos agresores parece además sugerir, tal y como señala esta autora (Sánchez 1996, 242), una ulterior connotación referida a la sordera. Y es que, en los bestiarios medievales se describía precisamente a los áspides como animales sordos, inspirándose en el *Salmo 57* que compara a los calumniadores con áspides que se tapan los oídos.

Fig. 9. Figura humana mordida en los oídos. Primera capilla de la epístola, ruinas de Santo Domingo, Pontevedra, ca. XV



Fotografía de la autora.

Si a estas connotaciones añadimos aquellas que se otorgan a la Anunciación Preñada (fig. 1) y el jilguero (fig. 2) obtendríamos posiblemente un triángulo relacionado: por un lado, y siempre con cierta cautela, las diferentes y repetitivas representaciones de los jabalíes o cerdos podrían tal vez entenderse en este panorama cultural y social, habida cuenta que los judíos, grandes mercaderes, fueron continuamente amonestados por su codicia<sup>17</sup>, mientras que, por otro, el acento en la humanidad de Jesucristo potenciado de una manera especial en la Baja Edad Media, sobre todo mediante el crucifijo y las estatuas de la Virgen como Madre de Dios, se podría asociar de algún modo con las representaciones serpentiformes para persuadir a las personas que se alejan de los principios que representan.

Si asumimos que la cabecera de la iglesia conventual, conformada por cinco capillas, es una absoluta anomalía en la arquitectura mendicante gallega, y si aceptamos como original el ciclo de la Infancia de Cristo, no debería resultar tan sorprendente el desarrollo del programa iconográfico en los capiteles de la iglesia que se conservan. La hipótesis de que las escenas cinegéticas o las repetidas figuras del jabalí aisladas puedan hacer referencia a la codicia o lujuria, y, por ende, a las clases mercantiles --e incluso a los judíos--, aunque evidentemente necesitará un trabajo más amplio, permite abrir un poco más el foco, más allá de las referencias a la cotidianidad, y plantear una posible lectura que se enmarca en las nuevas formas de devoción, además de proponer una posible explicación para la confrontación entre los dos ciclos en la capilla mayor.

En líneas generales, es importante recordar además que, como señala [Adeline Rucquoi \(1996, 66\)](#), los mendicantes nacen en un panorama urbano de comerciantes caracterizado por una diversidad lingüística y religiosa, en un momento en el que emerge una nueva espiritualidad de la que se benefician sin lugar a duda estas órdenes. Este período asienta las bases para un cambio intelectual que otorga protagonismo al individuo, que afectó a la religiosidad con una devoción en la que se comienza a valorar la afectividad, los sentimientos y, de manera especial, a Cristo en su humanidad. Pero también es necesario recordar de manera concreta que precisamente la orden de los predicadores nace con la cruzada albigense, y que ofrecían abiertamente la reconquista espiritual de la ciudadanía para derrotar a herejes, judíos e infieles, y rescatar cristianos ([Rucquoi, 1996, 66](#)).

Rezuma de las piedras labradas de Santo Domingo de Pontevedra la idea difundida por el santo dominico Tomás de Aquino y por el liturgista Guillermo Durando de que la contemplación de la pintura conmueve mucho más que la escritura. Pero más allá de enseñar, despertar empatía en el espectador o persuadir, sus imágenes también permiten dar verosimilitud a los hechos legendarios, transformando lo maravilloso en cotidiano, tal y como rezan las cuatro líneas de las *Cantigas de Santa María* con las que empieza este trabajo. Y qué mejor ejemplo de ello que la maternidad virginal de María y el Niño jugando con un pájaro.

## REFERENCIAS

- Armas Castro, Xosé A. "Pontevedra en los siglos XII a XV: configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval." Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 1990.
- Antonio Rubio, María G. "Los judíos en Galicia: el caso de Pontevedra." *El Museo de Pontevedra*, 57, (2003): 237-249.
- Barral Rivadulla, Dolores. "La Epifanía: sus variantes iconográficas en la escultura bajomedieval gallega." En *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, editado por Vicente Baleguer y Vicente Collado, 105-116. Pamplona: Fundación Bíblica Española, 1999.
- Cantera Montenegro, Enrique. "La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media." En *Pecar en la Edad Media*, editado por Ana Isabel Carrasco y María del Pilar Rábade, 297-326. Madrid: Sílex, 2008.
- Cendón Fernández, Marta. "Iconografía mariana en la Compostela medieval." En *'María' y 'Iacobus' en los caminos jacobeos: Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, editado por Adeline Rucquoi, 447-448. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017.
- García Avilés, Alejandro. "Imágenes 'vivientes': idolatría y herejía en las 'Cantigas' de Alfonso X el Sabio." *Goya: Revista de arte*, 321, (2007): 324-342.
- Giai, Giuliana. "I santi e il mondo animale nel Medioevo. Excursus attraverso le fonti agiografiche e iconografiche valsusine." *Segusium*, 48, (2009): 51-94.
- Gómez Chacón, Diana Lucía. "Reflexos dirige calles. The Iconographic Program of the Monastery of Santa Maria la Real de Nieva's *ecclesia fratrum* (1414-1432)." *Hortus Atrium Medievalium: Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 22, (2016): 451-461. <https://doi.org/10.1484/J.HAM.5.111363>
- Hernando Garrido, José Luis. "Apuntes sobre la caza en el arte medieval hispano." *Codex aquilarensis: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 19, (2003): 102-126.

- Manso Porto, Carmen. "Contribución al estudio de las representaciones de la caza del jabalí en Galicia: iconografía de los capiteles de Santo Domingo de Pontevedra." *Museo de Pontevedra*, 37 (1983): 277-289.
- Manso Porto, Carmen. *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- Manso Porto, Carmen. "El mundo profano en la imaginería gótica de los conventos mendicantes gallegos: la caza." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, no. 18, 1-2, (2000): 231-254;
- Manso Porto, Carmen. "Escultura gótica de filiación burgalesa y orensana en Santo Domingo de A Coruña." *Anuario Brigantino*, 30 (2007): 395-410.
- Manso Porto, Carmen. "Arquitectura mendicante en Galicia hacia 1400. Patronos, mecenas, tipologías constructivas y estilos artísticos." En *O Retablo de Belvís e a arte e cultura do seu tempo en Galicia. IX Memorial Filgueira Valverde*, editado por Juan Carlos Valle Pérez, 33-68. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2010.
- Rucquoi, Adeline. "Los franciscanos en el reino de Castilla." En *VI Semana de Estudios Medievales*, 65-86. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1996.
- Rucquoi, Adeline. "Mancilla y limpieza: la obsesión por el pecado en Castilla a finales del siglo XV." En *Os "últimos fins" na cultura ibérica dos sécs. XV a XVIII*, 113-135. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa/Faculdade de Letras, 1997.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "Espiritualidad mendicante y arte gótico.", *Sémata: Ciências Sociais e Humanidades*, no. 7-8 (Las religiones en la Historia de Galicia) (1996), 333-354.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "Sola entre mujeres: María en el arte occidental y su reflejo en la colección Aser Seara." En *Museo Iconográfico de Allariz*, editado por Mar Nogueira, 29-36. Allariz: Fundación Aser Seara, 2006.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "Crisis, ¿Qué crisis? Sobre la escultura castellana del siglo XIV." En *El Trecento en Obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, editado por Rosa Alcoy, 243-272. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009.
- Schnier, Jacques. "The Symbolic Bird in Medieval and Renaissance Art." *American Imago*, 9, no. 2, (1952): 89-126.

## Notas

<sup>1</sup> Los restos que se conservan de esta arquitectura gótica pertenecen al Museo de la Diputación de Pontevedra desde 1929, y se encuentran en la céntrica Avenida de Montero Ríos, al comienzo de la Alameda pontevedresa. Fruto de reconstrucciones, abandono y litigios, hoy se conserva tan sólo la cabecera de la iglesia conventual, el lienzo mural del costado sureste del transepto y una pequeña parte del nordeste. Esta información la facilita el propio Museo de la Diputación de Pontevedra en su página web en el apartado dedicado a los edificios. Diputación de Pontevedra. "Ruinas de Santo Domingo.". Consulta del 23 de julio de 2022: <https://museo.depo.gal/es/museo/edificios>

<sup>2</sup> Quisiera agradecer de manera concreta a Paula Tilve Otero y a Lourdes Parada por animarme a trabajar sobre la iconografía de los capiteles dominicos, y a los compañeros que conforman el Gabinete Didáctico del Museo de la Diputación de Pontevedra por los estudios compartidos, consejos, e información sobre la iglesia conventual. Este trabajo es parte de los resultados de mi estancia en el Museo de la Diputación de Pontevedra dentro del Plan de Práctica Laboral Ayuntamientos y Diputación 2017/2018.

<sup>3</sup> Este capitel se desprendió a principios de la década pasada. Sobre esta cuestión véase Europa Press. "La caída de un capitel en las ruinas de Santo Domingo obliga a cerrarlas al público." Consulta del 23 de julio de 2022:

<https://www.europapress.es/galicia/noticia-caida-capitel-ruinas-santo-domingo-obliga-cerrarlas-publico-20130809170730.html>

<sup>4</sup> Desde las investigaciones realizadas por Serafín Moralejo en su tesis doctoral, se entiende que las mejores innovaciones estilísticas tipológicas e iconográficas en Galicia fueron introducidas por los talleres ourensanos de la *Claustra Nova*, el primer taller gótico que alcanzó un sello regional. Este estilo, difundido e implantado rápidamente por territorio gallego, es sin embargo un estilo importado del taller del claustro de la catedral de Burgos. Carmen Manso (2010, 38) afirma que, a partir de mediados del siglo XIV, los talleres gallegos reinterpretaron estas innovaciones en los conventos que se levantaban o reformaban.

<sup>5</sup> Marta Cendón ofrece una imagen de este grupo escultórico que fecha a finales del siglo XV. En este caso, se trata de un relieve que se reutilizó para la nueva fábrica neoclásica, junto con el tímpano de la Epifanía de la primitiva portada, y que preside el último altar de la nave del lado del evangelio.

<sup>6</sup> Por otra parte, gracias a los restos epigráficos y la documentación, se tiene constancia de que algunas familias adineradas elegían enterrarse aquí: son numerosos los enterramientos de notables burgueses, escuderos, notarios, jueces, regidores, mercaderes, mareantes, muchas veces acompañados de sus familiares, mujeres, hijos y nietos. Eso sí, burgueses, y, sobre todo, nobles, que ejercieron el patronazgo en muchas de las obras de la iglesia y del edificio conventual, gozaban de una posición especial en las dependencias conventuales para su enterramiento, solicitando incluso espacios concretos, tal y como se confirma en la documentación. Además, tenemos constancia de la financiación nobiliaria de la capilla absidial de Santo Tomás, asumida por don Diego Álvarez de Sotomayor según indica en su testamento (Manso 1993, 485-491).

<sup>7</sup> Están esculpidos en las escenas de caza de los capiteles del arco de ingreso a la capilla mayor del lado de la epístola, en una escena de monta en uno de los arquillos ciegos de la cabecera mayor, en la capilla del Espíritu Santo y en la capilla de Santo Tomás, la segunda del lado de la epístola. Carmen Manso (2000) analiza de manera detenida las escenas de caza.

<sup>8</sup> Enrique Cantera también recoge como ejemplo el título XXIV de la *Partida Séptima*, pues se hace eco de los rumores que en la segunda mitad del siglo XIII corrían acerca de ritos mágicos y sacrílegos que algunos judíos hacían como burla y escarnio de la Pasión de Jesús (Cantera Montenegro 2008, 316).

<sup>9</sup> En la base de datos de Julio I. González Montañés aparecen registrados en Galicia veintiséis relieves o esculturas de Anunciaciones con la Virgen Preñada, entre ellas una Anunciación del desaparecido convento medieval de Santo Domingo de A Coruña, y la Anunciación de Santa María de Azogue con la que Carmen Manso (2010, 62) compara el capitel pontevedrés a razón del jarrón con los lirios. Todas las representaciones que recoge están fechadas en él a partir del siglo XIV. Sobre todo ello: Base de datos de Julio I. González Montañés. "Anunciaciones Virgen Preñada." Consulta del 23 de julio de 2022: <https://juliomontanes.synology.me/bases/anunciacionespre/index.php?-action=list&-table=anunciacionespre&-cursor=0&-skip=0&-limit=30&-mode=find&-edit=1&Lugar=Galicia>

<sup>10</sup> Esta festividad, celebrada el 18 de diciembre y conocida como *Expectatio Partus*, había caído en desuso tras la introducción de la reforma gregoriana en el siglo XI. Estas cuestiones también las analiza Tomás Ibáñez en su publicación. Cfr. Tomás Ibáñez. "Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones Preñadas." *Eikón Imago*, no. 5, 1, (2016): 163-188.

<sup>11</sup> Según las investigaciones de María G. Antonio (2003, 240), las primeras referencias documentales de personajes judíos viviendo en Pontevedra las encontramos en 1304, y se refieren a "mestre Jacos e Cabrasan judeus, moradores en Pontevedra". Esta autora hace alusión a los estudios de José Villamil y Castro, quien explica la relación de estos personajes con el convento de Santo Domingo de la siguiente manera: "de uno de los que vivían en Pontevedra [judíos] se sabe que cuando en 1304 Juan Fernández da Ponte vendió al prior y frailes de Santo Domingo de Pontevedra 'a mina erdade e pedreiras... por 80 libras pequeñas de dineros portugueses' el prior y convento mandaron al notario que diese traslado a 'mestre jaco se calvasan judeus morados en Pontevedra'. El nombre de Calvasan viene del de grande, rico, poderoso, . del de custodio ó guardián de la Sinagoga. Este prazo fué presentado por seis frailes de Santo Domingo en 1447 (Cartulario del monasterio, 174v), 'eno campo das corvaceiras que he acerca de la villa de pontevedra' pidiendo que se les mantuviese en la posesión de la finca. Y en el testimonio expedido de esta presentación se insertó la citada escritura de venta de 1304".

<sup>12</sup> Se trata de dos lápidas sepulcrales encontradas a principios de 2002. Las dos piezas, de forma ligeramente triangular, fueron cortadas en la parte superior para acomodarlas a los huecos del solado original de la casa en la que se hallaron, datada en el siglo XIX y situada en la esquina de la Rúa alta con doña Teresa, a muy escasos metros de Santa María donde algunos autores sitúan el *Campas dos xudeos* (Antonio 2003, 244).

<sup>13</sup> Las características de los cementerios judíos son situarse en un terreno elevado, próximo a la corriente de agua y extramuros, todas ellas cuestiones que cumple el emplazamiento situado en el entorno de Santa María. Pero, además, según [María G. Antonio \(2003, 247\)](#), *Campas* es sinónimo de lápida o lauda sepulcral.

<sup>14</sup> A pesar de que el edificio actual está fechado a finales del medievo, la presencia de los dominicos en Pontevedra se puede remontar hacia 1282, en el lugar de las Corbaceiras, junto al molino conocido como Aceña. En este lugar edificaron en un primer momento una pequeña casa conventual, de donde, sin embargo, se trasladaron rápidamente debido a la pobreza del lugar, las limitaciones del solar para la expansión del edificio conventual y la lejanía del recinto urbano ([Manso 1993, 485-486](#)).

<sup>15</sup> Las escenas de la caza del jabalí esculpidas en los capiteles del arco de ingreso a la capilla mayor del lado de la epístola son quizás los relieves más conocidos de las Ruinas, y posiblemente los más estudiados. Pero en las capillas del Espíritu Santo y la de Santo Tomás también se representan de manera aislada, y uno de los arquillos ciegos de la capilla mayor presenta un cerdo montando a una cerda. Hay estudios como los de Rocío Sánchez Ameijeiras que dedican algunas líneas al análisis de estas representaciones ([Sánchez 1996](#)), por otra parte, también muy importantes en la iglesia franciscana de Betanzos, pero Carmen Manso Manso ([1983, 2000](#)) se ocupa del tema de manera específica en dos publicaciones.

<sup>16</sup> Además de las referencias ya apuntadas, resultan especialmente interesantes los trabajos de [José L. Hernando Garrido \(2003\)](#), en donde se citan otros ejemplos peninsulares de la caza del jabalí, o de [Diana L. Gómez-Chacón \(2016\)](#), que destaca el papel del cazador equiparándolo con el de los predicadores en un momento interno de conflicto para la orden. [Giuliana Gai \(2009\)](#) también apunta en su estudio a la caracterización del jabalí como una criatura diabólica.

<sup>17</sup> Habría que recordar que el cerdo o el marrano designaba ya desde la Baja Edad Media a los falsos conversos en la recurrente imagen de la *Judensau*, y que, en ocasiones, dicha imagen estaba incluso más cercana al jabalí, pues la tendencia parece ser que era representar al animal con colmillos, tal y como muestran algunos grabados. Esta asociación se plantea en un principio como una humillación contra los propios judíos, habida cuenta de que esta carne era considerada impura. Sobre todas estas cuestiones véase Marvin Harris. *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2011; Emilio Lara. "El friso gótico de la catedral de Jaén: una demonización de los judíos a través de la iconografía." *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 8, (2009): 21-43. También podría resultar de interés en este caso el análisis de Michel Pastoureau, quien dice lo siguiente: "A partir de mediados del siglo XIII, en los compendios teológicos sobre los vicios, en las compilaciones de *exempla* y luego en los bestiarios literarios o iconográficos asociados a los siete pecados capitales, el jabalí parece resumir en su persona todos los vicios y pecados antes compartidos entre el cerdo doméstico y el cerdo salvaje: por un lado, *violentia* (violencia), *furor*, *cruor* (salvajismo), *ira*, *superbia* (soberbia), *obstinatio* (obstinación), *rapacitas* (codicia), *impietas* (impiedad); por otro lado, *sorditia* (suciedad), *foeditas* (fealdad), *libido* (desenfreno), *intemperantia* (intemperancia), *gula*, *pigritia* (pereza)". Cfr. Michel Pastoureau. *Una historia simbólica de la Edad Media*, Katz Editores, 2006, p. 80. Finalmente, resulta especialmente interesante el capítulo de Enrique Cantera Montenegro (2008), titulado "La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media", que hace hincapié en tres grandes cuestiones: en la acusación de deicidio, en la negación de Jesús como el Mesías anunciado, y en la perversidad judaica que hacía del pueblo hebreo una personificación del mal. Enrique Cantera admite en su estudio que evidentemente existen otros grupos sociales excluidos en los últimos siglos de la Edad Media, pero afirma que en realidad es la figura del judío la que parece concentrar un mayor número de rasgos y peculiaridades negativas: se consideraba un mal absoluto, un agente del diablo que estaba movido por las fuerzas del mal, que realizaba actos crueles y que maquinaba contra los cristianos y el cristianismo.