

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS, LXI
Núm. 127 (enero-diciembre 2014), págs. 47-80
ISSN: 0210-847X
DOI: 10.3989/ceg.2014.127.02

MODA EN PIEDRA EN EL SIGLO XV:
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS LAUDAS
GALLEGAS CON «TOCADO DE ROLLO»

MÓNICA REY CABEZUDO
Universidad de Santiago de Compostela

MODA EN PIEDRA EN EL SIGLO XV: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS LAUDAS GALLEGAS CON «TOCADO DE ROLLO»

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es hacer una revisión sobre un conjunto de laudas coruñesas con un extraño tocado identificado de modo tradicional con los denominados rollos. A través del análisis iconográfico y comparativo se discernirá la cronología de las piezas y se establecerán paralelismos con otras laudas femeninas del ámbito gallego, demostrando que la moda puede ser un elemento clave a la hora de analizar, comprender y datar una obra de arte.

PALABRAS CLAVE: A Coruña, moda, tocado, gótico, escultura.

MODA EN PEDRA NO SÉCULO XV: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DAS LAUDAS GALEGAS CON «TOCADO DE ROLLO»

RESUMO

O obxectivo do presente artigo é facer unha revisión sobre un conxunto de laudas coruñesas cun extraño tocado identificado de modo tradicional cos denominados rollos. A través do análise iconográfico e comparativo discernirase a cronoloxía das pezas e estableceranse paralelismos con outras laudas femininas do ámbito galego, demostrando que a moda pode ser un elemento clave a hora de analizar, comprender e datar unha obra de arte.

PALABRAS CLAVE: A Coruña, moda, tocado, rollo, bonete.

FASHION IN STONE IN THE 15TH CENTURY: ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF GALICIAN TOMBSTONES WITH «ROLLS HEAD»

ABSTRACT

The purpose of this article is to make a review on a set of tombstones with strange head-dresses, which traditionally have been identified with rolls head. Using iconography and comparative analysis we can discern the chronology of the pieces and draw parallels with other Galician female tombstones, showing that fashion can be a key element to analyze, understand and dating a work of art.

KEY WORDS: A Coruña, fashion, head-dress, gothic, sculpture.

INTRODUCCIÓN

En el conjunto del arte funerario gallego de los siglos XIV y XV, ampliamente estudiado, hay que destacar la originalidad de un conjunto de siete piezas, sepulcros y laudas de damas gallegas, que fueron denominadas por Alfredo Erias como *Siete mujeres con rollo*¹, las cuales tienen una característica común, sus vestiduras son prácticamente idénticas, destacando especialmente el tocado.

De los siete sepulcros analizados por A. Erias, cuatro de ellos se encuentran en la ciudad de A Coruña; el sepulcro de Maior Domínguez (iglesia de Santiago), el de Sancha Martiz (Colegiata de Santa María del Campo) y dos laudas anónimas que permanecen en el Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón y que proceden del Convento de Santo Domingo. Hay que señalar la existencia de dos piezas más, un fragmento de la parte superior de una lauda de mármol (hallada en convento de San Francisco) y la cabeza de una escultura de bulto redondo² (convento de Santo Domingo de A Coruña).

Fuera de la ciudad herculina, pero dentro de la provincia, se localizan el resto de las laudas; la efigie de Colasa Sánchez (Santa María del Azogue de Betanzos), Inés Eanes (San Pedro de Melide) y una última mujer anónima, cuyo sepulcro puede verse en Santa María das Areas de Fisterra.

También pueden relacionarse con estas piezas a la yacente Inés Álvarez (San-to Domingo de Tuy) y la representación de una mujer con este mismo tipo de tocado en un canecillo de la Iglesia de San Martín de Noia. Se trataría de un total de once piezas³.

¹ Alfredo ERIAS MARTÍNEZ, “Xente da Baixa Idade Media (I). Sete mulleres con rollo”, *Anuario Brigantino*, 10 (1987), págs. 93-120.

² Esta pieza, hoy día desaparecida, fue estudiada por Dolores BARRAL RIVADULLA, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra de La Coruña Medieval”, *Semata*, 17 (2005) pág. 138.

³ La primera aproximación a estas laudas, como elementos pertenecientes al arte funerario gallego, fue realizada por Manuel CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, Instituto de Estudios Ourenseños “Padre Feijoo”, 1979.

Las yacentes poseen rasgos comunes en cuanto al tocado, los ropajes y los atributos, con cuerpos rígidos y rostros no individualizados. A la hora de datar estas piezas hay que tener en cuenta que las inscripciones de las laudas no están completas, debido a roturas y al desgaste por el paso del tiempo o podrían no haber existido nunca; al no contar con este indicador, se hace necesario recurrir a otro tipo de elementos de carácter formal. Tanto las ropas como el peculiar tocado son rasgos que deben ser interpretados, ya que pueden aportar datos sobre las piezas en lo que se refiere a la condición social de las efigiadas y a la cronología, puesto que no dejan de ser mujeres vestidas a la moda de una época⁴.

A la hora de analizar la moda en la pintura o escultura policromada es de gran ayuda la percepción de la calidad de las telas, los brocados y los colores, sin embargo aunque en el caso de las laudas coruñesas únicamente puedan tenerse en cuenta las formas, es suficiente para poder establecer una evolución de las modas, ya que elementos como botones, tocados o accesorios pueden ser de gran ayuda a la hora de aclarar la cronología de una pieza, identificando las modas e influencias a las cuales pertenecen.

MODA Y SOCIEDAD EN LA EDAD MEDIA

Un aspecto que se debe tener en cuenta para poder realizar una lectura completa de las piezas es el papel que jugaba la moda como elemento diferenciador de los estratos sociales⁵; se trataba de un signo de distinción y ostentación que permitía a la nobleza y monarquía establecer una separación visual clara entre las clases privilegiadas y el resto de la población. Mientras tanto, la burguesía, con un poder cada vez mayor pero sin títulos nobiliarios, intentaba asemejarse a la nobleza a través del atuendo, en un deseo por acercarse lo más posible a la élite.

Mientras que las ropas del pueblo respondían en general a necesidades básicas y eran de corte sencillo, las vestiduras usadas por las clases privilegiadas buscaban el embellecimiento. La élite se vestía para ser vista y admirada, lo que se refleja en las obras de arte y permite establecer una cronología que facilita la datación de las piezas.

Según Martínez Barreiro las modas son modas de clase, de manera que las de la clase social superior se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que esta última empieza a acceder a ellas⁶; en el siglo XV, el

⁴ Dolores BARRAL RIVADULLA, "Imágenes de mujeres en el gótico gallego: el caso coruñés", *La mujer en el Arte Español*, Madrid, CSIC, 1997, pág. 45.

⁵ Ana MARTÍNEZ BARREIRO, "Elementos para una teoría social de la moda", *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 1 (1996), págs. 99.

⁶ *Idem.* pág. 100.

atuendo servía como identificador social del individuo indicando su capacidad económica, pero también permitiendo a ciertos estratos sociales confundirse entre el común, tal y como sucedía con los judíos o incluso los campesinos. El gusto que se manifestó por el derroche en lo que respeta a la moda acabó llevando a la monarquía, tanto española como europea, a promulgar una serie de Leyes Suntuarias que controlaran el gasto excesivo en telas, vestidos, adornos y complementos a todos aquellos que no tuvieran un cierto nivel económico.

El primer monarca castellano en aprobar leyes de este tipo fue Alfonso X (1221-1284), quien expidió el reglamento correspondiente el 27 de febrero de 1256, en el cual, entre otras disposiciones, restringía los materiales y la hechura usada para confeccionar vestidos⁷.

Alfonso XI (1311-1350) también pretendió controlar el gasto en artículos de lujo mediante una ley suntuaria, publicada en 1348; en ella permite un mayor gasto con respecto a la ley de su bisabuelo, pero sobretodo destaca por regular el lujo en relación con el luto⁸. Pedro I (1334-1369), en 1351 prohíbe a las mancebas de los clérigos vestir con la misma riqueza que sus señoras⁹.

En cambio, Enrique III (1379-1409) en lugar de oponerse abiertamente al lujo, jugó con la vanidad femenina para alcanzar sus propósitos¹⁰ y ordenó en 1395 que ninguna mujer casada, fuera cual fuera su posición social, usara paños de seda, trenas de oro o plata, cendales, peñas grises, veras o aljofar¹¹ a menos que su marido fuera dueño de un caballo valorado en seiscientos maravedís. Estas imposiciones son similares a las promulgadas por el mismo monarca en 1404.¹²

⁷ “Otro sí, mando que ninguno nos bastone pannos, nin los entalle, nin los ferpe, nin ponga orfres, nin cintas, nin sirgos en nengun panno, é que fagades vuestros pannos plodos, é si quisieredes á mitad, é que les pongades cuerdas, si quisieredes, caveadas con oro, que sean de una mano en luengo, é nengunas cuerdas que pusierdes, que non sea mas luengas de esto, é si quisieredes poner coneyo, o nutra, que lo pongades perfilado, é en el manto el trascol, é non mas, é que non trayades zapados dorados que non sean fepados [...]. Otro sí, mando que ninguna mujer non traya ofres, nin cintas, nin aliofares, nin margome camisa con oro, nin con plata, nin con sirgo, nin cinta, nin margome pannos nengunos, nin traya tocas orelladas con oro nin con argent, nin con otra color nenguna, sinon blancas: mas mando que trayan arminos, é nutras como quisieren”: Juan SEMEPRE Y GUARIÑOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Ed. Atlas, 1973, vol. 1, págs. 88-89.

⁸ *Idem.* págs. 111-123. Josefa LEVAS CUEVAS, “El vestido y las leyes suntuarias como configuradores de la industria textil. La collación de Santa María en la Córdoba Bajomedieval”, *Ámbitos*, 3 (2009) pág. 18.

⁹ Juan SEMEPRE Y GUARIÑOS op.cit., págs. 137-141.

¹⁰ *Idem.* pág.173. Esta es la opinión del autor.

¹¹ Conjunto de pequeñas perlas irregulares.

¹² Juan SEMEPRE Y GUARIÑOS op.cit., págs. 174-175.

Sin embargo, el que se hubieran prohibido ciertas prácticas o atuendos no impidió que se siguieran usando, el hecho de que se reitera su prohibición pone en evidencia que se incumplía la ley.

Entre los reinados de Enrique III y los Reyes Católicos no se dictaron más leyes suntuarias¹³ y ciertamente las crónicas del reinado de Enrique IV (1425-1474) identifican este período como de gran riqueza y ostentación en el vestir:

*Tanta es la pompa, y vanidad generalmente hoy de todos los labradores, y gente baja, y que tienen poco, en los traheres suyos, y de sus mujeres, é hijos, que quieren ser iguales de los caballeros, y dueñas, y personas de honra, y estado: por lo qual sostener gastan sus patrimonios, y pierden sus haciendas, y viene grand pobreza, y grand menester, sacando paños fiados y otras costas, á mas grandes precios de lo que valen.*¹⁴

Los excesos eran tales que incluso el clero se vio en la obligación ética de interferir al respecto. El arzobispo de Granada, Hernando de Talavera (1428-1507), escribió en 1477 el tratado *De la demasía en el vestir y el calçar, comer y beber*¹⁵ en respuesta al escándalo generado tras el decreto de excomunión a las mujeres que se vistieran con gorguera y caderas anchas y a los hombres que llevasen camisones con cabezones labrados en la ciudad de Valladolid¹⁶. El arzobispo granadino manifestó su apoyo a la sede vallisoletana y escribió acerca de la conducta inmoral al vestir que parece ser era tan habitual en aquellas fechas.

Para Fray Hernando “*la demasía de las vestiduras es culpable y se deve euitar como cosa no necesaria y por consiguiente no natural*”¹⁷ y consideraba pecado llevar descubiertas determinadas partes del cuerpo, como los pechos, ya

¹³ Los Reyes Católicos dictaron la pragmática del 2 de septiembre de 1494, en la cual se ponía coto al gasto en trajes y vestidos, pero por su fecha se sale de la cronología estimada para las laudas funerarias analizadas. Josefa LEVAS CUEVAS, op. cit. pág. 19

¹⁴ Este fragmento se recoge en una de las ordenanzas expedidas por el Mestre Don Juan Pacheco, en el capítulo general de la Orden de Santiago de 1469; Juan SEMEPRE y GUARIÑOS, op.cit. pág.183.

¹⁵ No fue publicado hasta 1496 aproximadamente.

¹⁶ “Es dicho lo susodicho porque en la muy noble villa de Valladolid fue ordenado por el prelado eclesiástico que, so pena de excomunión y de otras penas pecuniarias y de destierro non traxiessen los varones ni las mugeres cierto traje deshonesto: los varones camisones con cabeçones labrados ni las mugeres, grandes ni pequeñas, casadas ni doncellas, hiziesen verdugos de nueuo ni traxiessen aquella demasía que agora vsan de caderas y a los sastres que no lo hiziessen dende allí en adelante so esas mesmas penas.” Teresa de CASTRO, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, tiempo y forma*, serie III, núm. 14 (2001), pág. 27.

Es posible que por “caderas anchas” se refiera al uso de verdugones.

¹⁷ *Idem*. pág. 30.

que “*non ay necesidad que deuan andar descubiertos*”¹⁸. Condenaba tanto la cantidad de las prendas, como su tamaño o longitud, puesto que implicaba un gasto mayor en las vestiduras; los chapines¹⁹ también eran condenables, ya que engañaban al observador al hacer parecer más altas a las mujeres y al mismo tiempo era necesaria más tela para cubrir la altura añadida, con lo que aumentaba el coste de la prenda y era pecado tanto de mentira como de soberbia.

Este tratado es una herramienta muy útil a la hora de estudiar el tipo de prendas más habituales en el último tercio del siglo XV, ya que Fray Hernando hace una minuciosa enumeración de los ropajes y telas cuyo uso era condenable; habría que señalar que para este arzobispo prácticamente todo era pecado.

LA MODA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XV Y LA INFLUENCIA FRANCO-BORGOÑONA

La moda femenina española en el siglo XV tendió a reflejar modas locales y se encontraba más apegada a estilos tradicionales, lo cual hace que sea posible encontrar ciertos rasgos arcaizantes en algunas prendas. También hay que resaltar que a lo largo de este siglo, con la aparición del sentimiento nacional a partir de 1450, se tiende al desarrollo de una moda propia que comienza a dejar de lado las influencias foráneas aunque estas nunca lleguen a desaparecer por completo, como es el caso de la franco-borgoñona²⁰.

Una peculiaridad propia de la moda española es la influencia del traje masculino en la ropa femenina; mientras que en el resto de los países europeos se estilaban los vestidos de talle alto, a partir de 1460 en España se impuso la moda de una figura más empacada, con el torso abombado y la cintura marcada más alta en la espalda y que descendía en el delantero, características propias de la moda masculina borgoñona²¹ [fig. 1].

La influencia franco-borgoñona tuvo un gran impacto en la moda femenina del siglo XV²². Destacan especialmente hacia mediados de siglo los pliegues de las vestiduras, de una regularidad perfecta, con cuellos cerrados que coartaban

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Los chapines eran un tipo de calzado muy popular, con una suela muy elevada realizada con corcho y profusamente decorados en algunos casos. María de las Nieves FRESNEDA GONZÁLEZ, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la corona de Castilla (siglos XIII y XIV)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pág. 749.

²⁰ Carmen BERNIS, “Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra”, *Archivo Español de Arte*, 32 (1953), pág. 10.

²¹ *Idem*, pág. 23.

²² La moda franco-borgoñona se popularizó hasta tal punto que los cronistas de la época utilizaban la expresión “*a la francesa*” para designar a los personajes que vestían a la moda y con elegancia.



Fig. 1: Genealogía de los reyes, Alfonso de Cartagena (1460). Fig. 2: Tocado de cuernos; pintura mural de la iglesia de Vilar de Donas (Palas de Rey, Lugo), ca.1434.
Fig. 3 y 4: diferentes tipos de tocados de rollo (*English Costume vol. 2*).

la libertad de movimiento de la cabeza²³. Esta tendencia respondía claramente al ideal de belleza borgoñón del momento, que buscaba siluetas rígidas y empaçadas²⁴.

Debe resaltarse especialmente la influencia en los tocados. Era costumbre que las mujeres llevaran siempre la cabeza cubierta independientemente del tipo de actividad que fueran a desarrollar y de su clase social, en señal de humildad y obediencia a Dios, tal y como indica San Pablo en la Primera Epístola a los Corintios²⁵; únicamente las doncellas podían llevar el cabello al descubierto.

²³ Esta moda entra en auge hacia 1430 y se prologará hasta 1470, aunque con variaciones en su tamaño y regularidad.

²⁴ Cristina SIGÜENZA PERLADA, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2000, pág. 147.

²⁵ "...más quiero también que sepáis que Cristo es el jefe y cabeza de todo hombre como el hombre es cabeza de la mujer y Dios lo es de Cristo. Todo hombre que ora o que profetiza, teniendo la cabeza cubierta, deshonor su cabeza. Al contrario mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonor su cabeza, siendo lo mismo si se rapase. Por donde si una mujer no se cubre con un velo la cabeza, que se la rape también. Que si es cosa fea a una mujer cortarse el pelo o raparse, cubra por lo mismo su cabeza". (I Corintios 11, 3-6).



Fig. 5: Combinación de un tocado de rollo y un bonete; Decapitación de San Juan Bautista (1485), Pedro Berruguete. Fig. 6: Diferentes tipos de bonetes (*English Costume vol. 2*).

Deben mencionarse tres tipos de tocados diferentes, los *cornes*, los *rollos* y los *bonetes* o *hennin*²⁶. El tocado de *cornes* estaba formado por dos protuberancias que podían combinarse con velos u otros accesorios²⁷ [fig. 2]; daban un aspecto muy peculiar y llamativo a la figura femenina y destacaron especialmente en España hacia 1450-1470²⁸.

De uso más frecuente fueron los tocados de *rollo*²⁹, cuyo nacimiento, evolución y desaparición son paralelos a los del tocado de cuernos. Era heredero de los denominados *bourrelets*, muy usados por las mujeres francesas y flamencas, y enormemente versátil³⁰, tanto que podía combinarse con redecillas, cofias,

“También es cosa natural que el varon traya la cabeça descubierta, salvo por necesidad, y que la mujer siempre la traya cubierta por da a entender que el varon —como dice el apóstol— es cabeça de la mujer, y que ella es y ha de ser subjeta al varon y regida e gobernada por él, e no el varon por la mujer.” Teresa de CASTRO, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, tiempo y forma*, 14 (2001), pág. 32.

²⁶ Hennin era el nombre habitual con el que se denominaba a los bonetes en el resto de Europa.

²⁷ Las protuberancias podían ser tanto redondeadas como muy afiladas.

²⁸ Es en Inglaterra donde tiene mayor repercusión, dando lugar a formas muy complejas y preciosistas. La representación en Galicia de este tipo de tocados es extraña, aunque un ejemplo puede verse en la iglesia de Vilar de Donas (Palas de Rey, Lugo), en donde en las pinturas murales del ábside central se encuentra el busto de una dama, quizás María de Aragón, esposa del monarca Juan II (1405-1454), que porta un tocado de *cornes*. (Ángel SICART GIMÉNEZ, “Aspectos iconográficos de las pinturas de Vilar de Donas”, en *Jubilatio: Homenaje de la facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, págs. 593-599.

²⁹ En la primera mitad del siglo XV este tipo de tocado se denominó *garlanda*, el nombre de *rollo* se popularizó a partir de 1450. Francisco de SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Itsmo, 2007, pág. 97.

³⁰ Carmen BERNIS, “Pedro Berruguete y la moda...”, pág.15.

trufas, etc³¹... [fig. 3] e incluso se podían complementar con bonetes, creando estructuras muy llamativas, que contribuían a alargar la figura femenina, tal y como marcaba la moda gótica [fig. 5]. Estaban formados por una estructura de tela, rellena de juncos o lana, que admitía todo tipo de decoración (distintas telas, piedras preciosas, bordados,...) y pudiendo variar de tamaño, grosor e incluso forma [fig. 4]. Se usaron a lo largo de todo el siglo XV, destacando especialmente entre 1460 y 1480; era una moda predominantemente femenina, aunque también pueden verse algunos ejemplos masculinos.

De tamaños y formas más variadas eran los *bonetes*³², un tipo de tocado que hasta el siglo XV solo había sido utilizado por hombres. Estaban formados por una copa sin ala de estructura apuntada o troncónica que se forraba con telas, generalmente raso o terciopelo, y eran tan versátiles que incluso podían combinar su estructura apuntada con rollos, como ya se ha señalado [fig.6]³³.

Hay que tener en cuenta que los cambios en la moda no eran repentinos ni absolutos, si no que se sucedían de modo anárquico y lentamente; a pesar de esto, aunque sea difícil, es posible establecer una suerte de cronología de las distintas modas en base a su representación en obras de arte.

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

El análisis de las laudas se centra en tres categorías de prendas, trajes de encima, sobretodos y tocados, aunque en algunos casos es posible distinguir atisbos de trajes de debajo, tales como camisas, que pueden aportar algunos datos.

Las laudas deben estudiarse de modo independiente a pesar de la gran semejanza entre las piezas, ya que cada una cuenta con elementos singulares que las diferencian del resto. A pesar de que las prendas sean prácticamente idénticas se incidirá en las pequeñas diferencias entre ellas.

³¹ *Ibidem*. Las *trufas* eran dos pequeñas almohadillas que se colocaban sobre las orejas, generalmente se originaban al usar una cofia recubierta de red conjuntamente con un *rollo*.

³² También se denominó *bonete* al sombrero sin ala masculino. En su origen esta palabra hacía referencia a uno de los tipos de tela empleados para confeccionar tocados, más tarde comenzó a identificarse con las prendas hechas con este tejido en particular. Es en el siglo XV cuando el término adquiere un significado más general, identificando a este tipo de tocados independientemente del material empleado: Carmen BERNIS, "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes", *Archivo Español de Arte*, 81 (1948), pág. 22.

³³ Carmen BERNIS, *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1978, pág. 17.



Fig. 7: *Lauda núm. 23* del Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón. Dibujo de Alfredo Erias

Dama anónima núm. 23 (Castillo de San Antón)

En la denominada *lauda núm. 23* se representa en bajo relieve a una mujer anónima en actitud orante³⁴; el rostro oval cuenta con rasgos marcados, boca pequeña y ojos cerrados [fig. 7]. Junto a su cabeza, en lugar de los habituales arquillos de otras laudas similares, la pieza se decora con motivos vegetales (rosetas de tres y ocho hojas).

La lauda está rodeada por un listel destinado a albergar el epitafio perimetral de la pieza, pero que actualmente ha desaparecido casi en su totalidad, conservándose únicamente lo siguiente:

Banda superior: “AQ(u)I: IAZ: [---]”.

Banda inferior: “[---]NU [----]”

³⁴ Se denomina *lauda núm. 23* ya que se desconoce el nombre de la efigiada; el 23 es el número de registro que posee en el Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón de A Coruña. Lo mismo sucede con la *lauda núm. 21*, ambas procedentes del convento de Santo Domingo de la ciudad herculina.

Sobre la cabeza lleva un tocado, formado por líneas paralelas y ligeramente apuntado en la parte central; en cuanto al resto de la indumentaria, según Alfredo Erias vestiría un corpiño ajustado, denominado *cos* o *corpezuelo*³⁵, sin embargo, esta prenda era interior y por lo tanto de lo que se trataría es de un *gonete* o *sayuelo*, una pieza exterior de uso extendido entre todas las clases sociales, formado por un cuerpo, que acaba ligeramente por debajo de la cintura, y una falda³⁶; en este caso el corpiño cuenta con mangas ceñidas y puños abotonados que rematan a modo de “embudo” sobre las manos unidas [fig. 33]. Bajo esta prenda se dispondría la camisa y es posible que la *gorguera*³⁷ sea parte de la misma, aunque también podría tratarse de una prenda independiente³⁸.

La falda, denominada *vasquiña*, cuenta con numerosos pliegues regulares y uno central más ancho con elementos circulares similares a botones, probablemente de carácter ornamental. Sobre esta prenda, en diagonal y a la altura de la cadera se encuentra un cinturón estrecho, el cual Erias Martínez identifica con una *trena*³⁹, pero podría tratarse de una *cinta de cadera*, las cuales se realizaban con piezas de orfebrería articuladas y su carácter era meramente decorativo⁴⁰; no se colocaba sobre la saya marcando la cintura, si no más baja y cayendo hacia delante⁴¹.

Sobre esta ropa se cubre con un manto de tres cuartos, es decir, que apenas llega por debajo de las rodillas, formando pliegues regulares y con un ribete en la parte delantera, pero sin ningún tipo de decoración.

Un hilo de cuentas cae sobre todo el conjunto de las vestiduras; podría ser un collar o un *fiador*, un elemento propio del manto que sale de su cuello y que serviría para ajustarlo. En caso de ser un simple collar, su función sería estéti-

³⁵ Alfredo ERÍAS MARTÍNEZ, “Xente da Baixa Idade... (I)”, pág. 96.

³⁶ Carmen BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1978, pág. 14.

³⁷ La gorguera es un adorno de tela que cubre el pecho y el cuello de la mujer; las primeras eran de tela transparente y asomaban por los bordes del vestido formando una segunda línea de escote. Para su confección se emplearon telas como el lienzo, la holanda, el volante, el lienzo de París, e incluso terciopelo de colores, cetí y telilla de oro. Carmen BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962, pág. 92.

³⁸ *Idem*, pág. 19.

³⁹ La *trena* es un hilo o cordón que une dos extremos de una prenda a modo de corsé, aunque también se denomina así al cinturón trenzado que usaban los soldados.

⁴⁰ Las cintas podían contar con una base de tejido como la seda, el terciopelo o la seda, que posteriormente se cubría con las placas metálicas decorativas de oro o plata: María de las Nieves FRESNEDA GONZÁLEZ, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la corona de Castilla (siglos XIII y XIV)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, págs. 822-823.

⁴¹ Carmen BERNIS, *Indumentaria española...*, pág. 19.

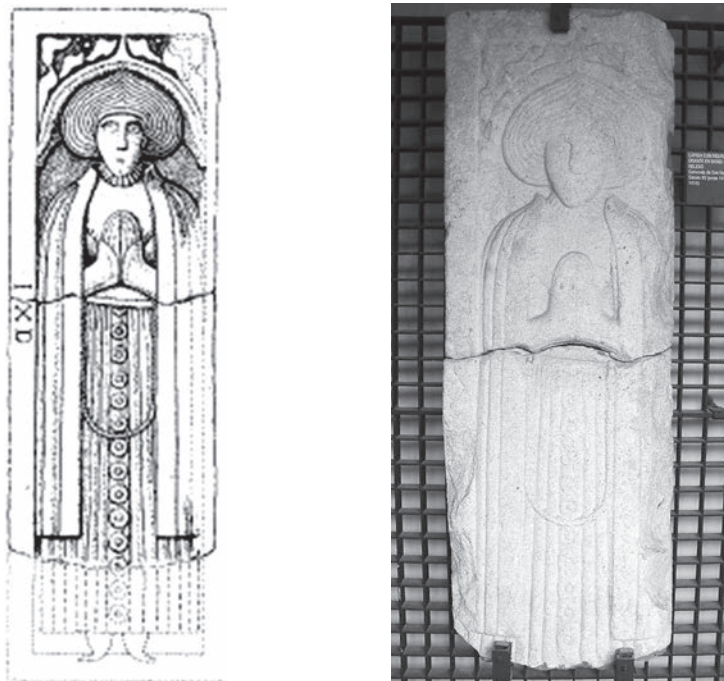


Fig. 8: *Lauda* núm. 21 del Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón. Dibujo de Alfredo Erias

ca. Otra hipótesis, defendida por varios autores⁴², es que se trate de un rosario, un elemento que reafirmaría el carácter religioso de la figura de la mujer; esta última parece la teoría más acertada, ya que desde su infancia y dentro de la preparación femenina en ciertas prácticas religiosas, debían aprender a llevar el rosario al cuello⁴³.

Dama anónima núm. 21 (Castillo de San Antón)

La *lauda* núm. 21 tiene exactamente las mismas características, en lo que a las vestiduras se refiere, que la *lauda* núm. 23, a excepción de la cinta de cadera, que en este caso no parece estar formada por piezas de orfebrería ornamentadas, si no que es lisa [fig. 8].

⁴² Así lo han manifestado Carmen MANSO PORTO, “El convento de Santo Domingo de A Coruña”, *Anuario Brigantino*, 13 (1990), págs. 205-246; y Dolores BARRAL RIVADULLA, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra de La Coruña Medieval”, *Semata*, 17, pág. 136.

⁴³ Dolores BARRAL RIVADULLA, “Imágenes de mujeres en el gótico gallego: el caso coruñés”, *La Mujer en el Arte Español*, Madrid, 1997, pág. 46.

El rostro de forma oval, los ojos cerrados, la posición de las manos... son similares a la lauda ya descrita; sin embargo en este caso la figura está enmarcada por un arco conopial y crestería⁴⁴, el cual sería un elemento retardatario en lo que a cronología se refiere, por lo que esta pieza es ligeramente anterior a la *lauda núm. 23*, la cual ya ha perdido esta estructura en favor de la decoración vegetal.

Cuenta con un pequeño resto epigráfico en el friso perimetral, “C XI”, y tanto Carmen Manso como Alfredo Erías creen que son restos de la fecha de defunción de la efigiada, situándola por tanto en torno a 1411 o 1414.

Hay que señalar que esta obra se encuentra fragmentada en dos mitades y su parte inferior ha desaparecido.

Maior Domínguez (iglesia de Santiago de A Coruña)

La lauda de *Maior Domínguez* [fig. 9] se encuentra en el muro occidental interior de la iglesia de Santiago, junto a la que se ha considerado tradicionalmente la lauda de su esposo.

Antes de ser trasladada se encontraba en el exterior, en la pared sur del templo, aunque es probable que en origen estuviera situada en el pavimento del altar mayor, algo lógico si se tiene en cuenta el alto nivel social de su marido, miembro de ayuntamiento coruñés.

La elección de este templo como lugar de enterramiento podría estar relacionado con el hecho de que era en el atrio de la Iglesia de Santiago donde el Concello realizaba sus reuniones, con lo cual constituiría un lugar significativo para sus miembros.

En cuestiones formales la pieza es semejante a las laudas anteriores. La figura se sitúa bajo un arco de herradura decorado y con ornamentación vegetal en las enjutas, aunque muy esquemática. La cinta de cadera es muy sencilla y es probable que se trate de la representación de una pieza de cuero o tela y no de orfebrería, como si parece ser el caso de la *lauda núm. 23*.

El epígrafe indica que el nombre de esta mujer, de la alta burguesía coruñesa, era Maior Domínguez, sin embargo no hay ninguna referencia cronológica:

“[...]QI IAZ: MAIOR [...]MINGUES: MOL[...] S: DAS: T [...] DO: CONCELLO: E: [...]”

⁴⁴ Carmen MANSO PORTO, “El convento...”, págs. 205-246; aunque Alfredo Erías opina que se trata de decoración: Alfredo ERÍAS, “Xente da Baixa Idade...(I)”, pág. 101.



Fig.9: Lauda de Maior Domínguez, Iglesia de Santiago de A Coruña. Dibujo de Alfredo Erias

La lauda de su supuesto marido si contiene una referencia a la fecha de defunción, ya que en la inscripción se puede leer *ERA MIL CCCCXIII*⁴⁵. Carmen Manso apuntó que, como ocurre con otras laudas del ámbito gallego, la fecha puede estar mal indicada en eras y realmente se estaría refiriendo a los años, lo que haría que la cronología se situase en el año 1423.

Sin embargo habría que cuestionar si esta lauda masculina realmente corresponde al esposo de Maior Dominguez, ya que en la pieza no se hace referencia a que el difunto ocupe un cargo en el Concello.

⁴⁵ “AQI IAZ: [...]S: NOT[ARI]O: FILLO: DE: P[EDR]O: YANES: NOT[ARIO]: QUE: FINOU: E[RA] D[E]: MIL: CCCCXIII ANOS”.

Sancha Martiz (iglesia de Santa María del Campo de A Coruña)

El sepulcro de Sancha Martiz se encuentra en la nave del evangelio de la iglesia coruñesa de Santa María del Campo, situada bajo un arcosolio y junto a la que se ha considerado la sepultura de su esposo. La pieza presenta varias peculiaridades a tener en cuenta.

En lo que se refiere a las vestiduras debe destacarse un mayor cuidado a la hora de representar la perspectiva en la *vasquiña*, ya que es más corta por delante que por detrás pudiéndose ver como los pies, calzados con zapatos apuntados, se encuentran entre ambas “telas”.

Otro elemento diferenciador es el sol y la luna situados sobre los hombros de esta dama [fig. 10], aunque al igual que en la lauda de la *Dama anónima núm. 21* la figura se encuentra bajo un arco con decoración vegetal muy esquemática.

Este tipo de concepción formal situaría tanto a esta lauda como a la *núm. 21* y a *Maior Domínguez* muy próximas cronológicamente y ligeramente anteriores a la *lauda núm. 23*, la cual ya ha evolucionado y perdido el arco, aunque todavía conserva la decoración de carácter vegetal.

La colocación de la pieza resulta llamativa, puesto que se encuentra situada en el frente del arcosolio y no sobre el sarcófago; la actual tapa es una pieza a dos aguas con dos escudos de campo vacío y traza redondeada⁴⁶. En la pared del arcosolio se encuentra una inscripción que indica la fecha de defunción de Sancha Martiz, en el año 1393:

“AQI: IAZ: SANCHA: MARTIZ: MOLLER: DE: FERNAM:
MOULA: QUE:

FINOU: ERA: DA NACENCA: DE MIL ET CCC: ET XC ER: III
ANOS”

Sin embargo, si se observa más cuidadosamente el arcosolio es posible percibir tres incongruencias; en primer lugar la extraña posición de la lauda en el frontal del sepulcro y no en la parte superior o en el pavimento si fuese una lauda de suelo, además la pieza no encaja en el ancho del arco, es más larga y ha sido fijada con cemento.

⁴⁶ Alfredo ERÍAS MARTÍNEZ, “Xente da Baixa Idade... (I)”, pág. 101. A. Erias indica que este tipo de escudo redondeado en su parte inferior es característico del siglo XIV estando así en consonancia con la fecha indicada en el epígrafe superior, 1393.

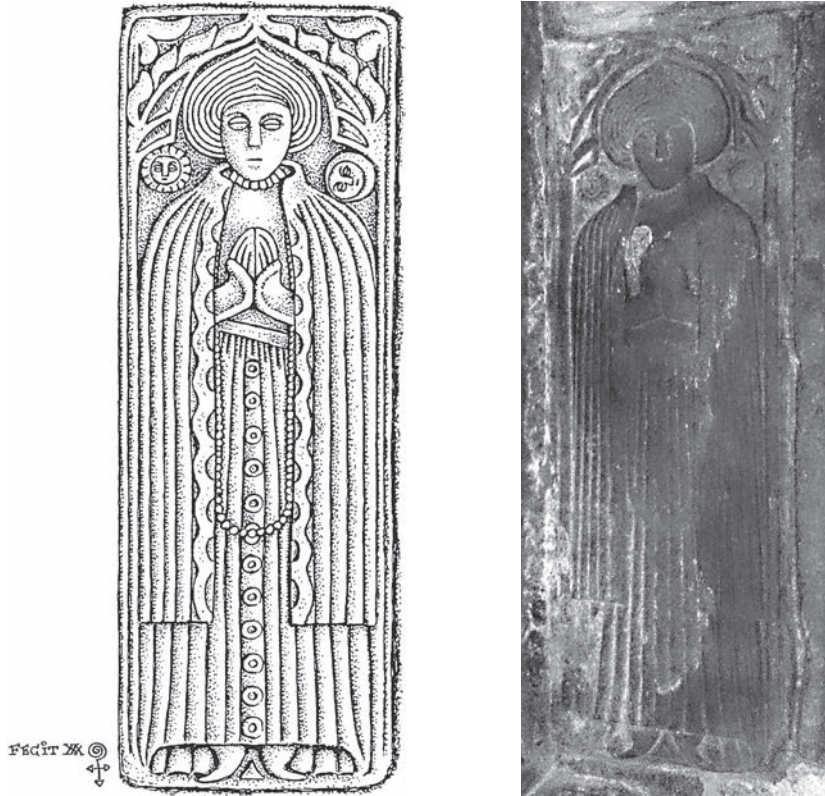


Fig. 10: Sancha Martiz, Iglesia de Santa María del Campo de A Coruña, dibujo de Xosé Antón G. Ledo (IEGPS-CSIC)

En segundo lugar, la representación de Sancha Martiz está ejecutada en bajorrelieve, a semejanza de las laudas ya analizadas, siendo todas pavimentales⁴⁷. La mayoría de las laudas de esta tipología se han perdido, ya sea por la renovación de las losas o por la venta de estas piezas para ser reutilizadas en diversas obras; en el caso concreto de A Coruña existe constancia documental de que el convento de Santo Domingo vendió laudas y losas en determinados momentos⁴⁸.

En tercer lugar, el epitafio no parece corresponder con esta tipología de yacente, ya que debería ser perimetral a igual que en las demás laudas, por lo que la cronología de 1393 no parece aplicable a la pieza.

⁴⁷ Ángela MUÑOZ FERNÁNDEZ, *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1989, pág. 310.

⁴⁸ Es posible por tanto que la lauda de Sancha Martiz no se encontrara originariamente en la iglesia de Santa María.

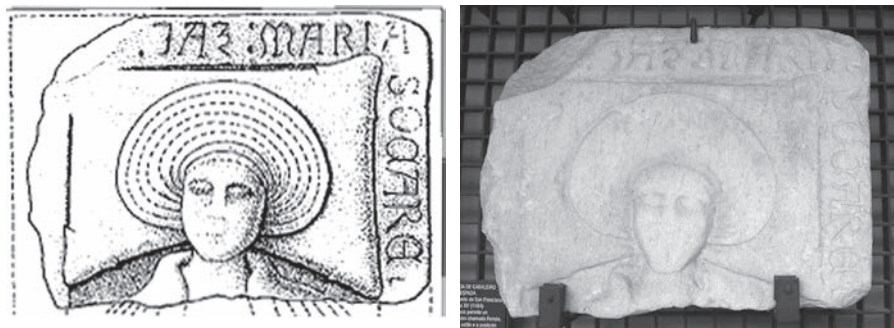


Fig. 11: Lauda de María Socare; dibujo de Alfredo Erias

*María Socare (convento de San Francisco de A Coruña)*⁴⁹

De todas las piezas, este fragmento es el único realizado en mármol, un material más escaso y caro que el granito en Galicia, lo cual lleva a suponer que esta mujer poseía un elevado nivel económico y social, aunque el epígrafe perimetral conservado únicamente indica su nombre [fig. 11]⁵⁰:

“[...] IAZ: MARIA SOCARE [...]”

Se conserva la parte superior de la pieza, con la representación de la cabeza, cubierta con el tocado y apoyada sobre un almohadón, el cuello y arranque del manto; hay que señalar, que aunque el cuello del manto es similar al de las demás laudas coruñesas no sucede lo mismo con el escote del vestido, puesto que es muy alto y cerrado con una gorguera que no deja ver el cuello, lo que no sucede en el caso de María Socare.

El almohadón es un elemento del que carecen las demás efigiadas, ya que todas ellas se sitúan bajo un arco o decoración vegetal. La lauda de esta dama puede considerarse el siguiente paso evolutivo, añadiendo el almohadón a la imagen del difunto; como indica Dolores Barral, este elemento no se incorpora a las representaciones funerarias en el ámbito coruñés al menos hasta mediados del siglo XV, con lo cual esta pieza pertenecería a la segunda mitad de este siglo⁵¹.

⁴⁹ Actualmente se encuentra expuesta en el Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón de A Coruña.

⁵⁰ Alfredo ERIAS MARTÍNEZ, Xoan L. VÁZQUEZ GÓMEZ, “Al laudas sepulcrais de San Francisco da Coruña (I)”, *Anuario Brigantino*, 17 (1994), págs. 263-264.

⁵¹ Dolores BARRAL RIVADULLA, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra en La Coruña Medieval”, *Semata*, 17 (2005), pág. 137.

Cabeza femenina de bulto redondo (convento de Santo Domingo de A Coruña)

Es el único ejemplo de bulto redondo, pero actualmente se encuentra desaparecido. Se trata de un fragmento de la tapa de un sarcófago, correspondiente a la cabeza, apoyada sobre un almohadón y con el tocado apuntado [fig. 12].

La cabeza se encuentra sobre un cojín, a semejanza de María Socare, pero hay que señalar la presencia de un ángel en un lateral, el cual portaría dos objetos sin identificar en las manos, que podrían estar haciendo alusión a la asistencia del difunto⁵². La presencia del almohadón indica que la cronología de esta cabeza es posterior a 1450, al igual que en el caso de María Socare.



Fig. 12: Bulto redondo

Las laudas halladas en la ciudad de A Coruña, son atribuidas a un mismo taller, que se encontraría trabajando en esta ciudad a lo largo del siglo XV. La austeridad de estas piezas se contrapone a la riqueza decorativa de otras yacentes de la diócesis compostelana, con túnicas y mantos con distintos motivos vegetales y geométricos. El estilo sobrio estaría revelando la labor de un taller local que produciría labras rígidas, de formas fundamentalmente geométricas y que repite los mismos tipos de rostros y vestiduras.

Fuera de la ciudad herculina hay cinco ejemplos más de mujeres que llevan un tipo de tocado similar, aunque en varios de estos casos las diferencias en lo que a ropajes se refiere son mayores y deben ser tenidas en cuenta.

Clara Sánchez (Museo das Mariñas, Betanzos)

La efigie de Clara Sánchez⁵³ fue colocada en la fachada occidental de Santa María del Azogue tras haber sido hallada en el atrio de la iglesia en los años 80

⁵² *Idem.* pág.138

⁵³ Alfredo ERÍAS MARTÍNEZ, “Xente da Baixa Idade Media (II)”, *Anuario Brigantino*, 11 (1988), págs. 141-143.

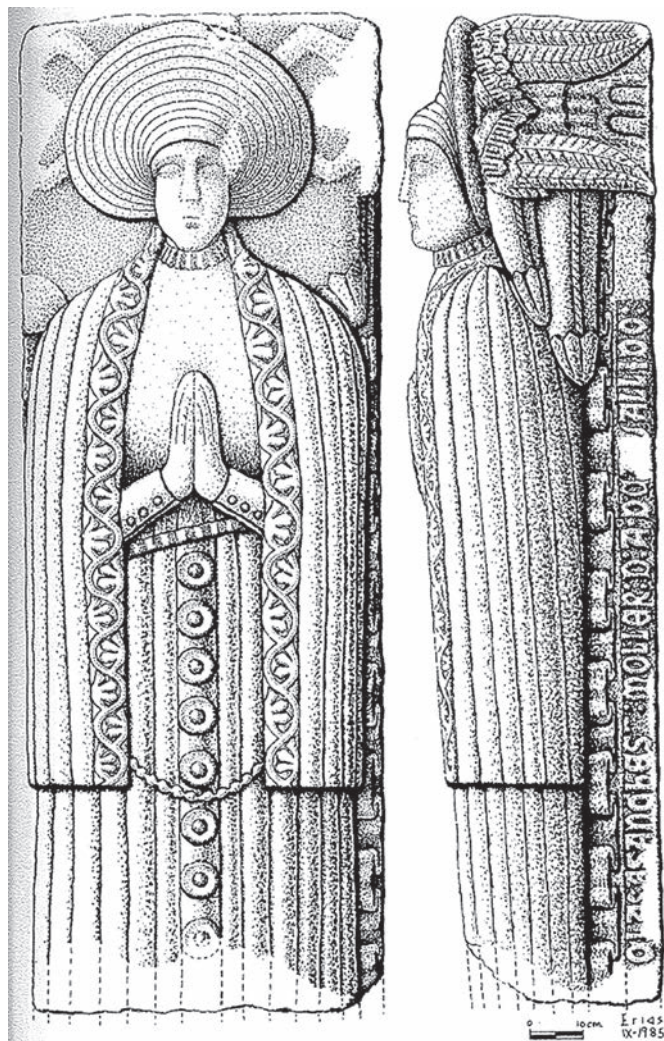


Fig. 13: Dibujo del sepulcro de Clara Sánchez de Alfredo Erias

aunque es posible que en origen se encontrara situada en el interior de la iglesia y que debido a su altorrelieve, fuese la tapa de un sepulcro⁵⁴.

Esta mujer ha sido identificada como la esposa del mercader e irmandiño Alfonso de Carvallido, cuya lauda se situaría a su lado, lo cual habría ayudado a perfilar la cronología de la pieza entre 1450 y 1480.

⁵⁴ Actualmente se encuentra en exposición el Museo das Mariñas (Betanzos).

En el lateral de la pieza se conservan restos epigráficos que indican el nombre de la yacente y el de su esposo:

“CLARA SANCHES: MOLLER: D: A: D: CAVALLIDO: [...]”

Se encuentra recostada sobre una sábana, en actitud orante y con la cabeza apoyada sobre dos almohadones superpuestos y franqueada por dos ángeles intercesores de los que apenas se conserva el cuerpo de uno de ellos [fig. 13]. Los ropajes son muy similares a los de las yacentes de la ciudad herculina, aunque de mayor riqueza decorativa: presenta una cinta de cadera articulada y detalles vegetales en el borde del manto, aunque las mangas abotonadas han perdido el carácter de embudo, rematando sobre las muñecas, y el collar de cuentas apenas es visible, destacando sobre la *vasquiña*. El tocado es de mayores dimensiones y no tan apuntado, si no más redondeado en su parte superior.

Inés Eanes (iglesia de San Pedro de Melide)

El sepulcro de esta mujer se encuentra en un arcosolio, formando pareja con el de su esposo Ruy Lopes. Su inscripción apenas aporta información, únicamente su nombre y el de su cónyuge:

“S: DE: INES: EANES: MOLLER: DE: ROY: LOPES: NOT[...]”

La yacente, que apoya su cabeza y sus pies sobre almohadones, es muy similar a las efigiadas coruñesas, presentando únicamente ligeras variaciones. Carece de cinta de cadera, las mangas no rematan en embudo sino a la altura de la muñeca y aunque todavía conservan los botones⁵⁵, los que decoraban centro de la *vasquiña* si han desaparecido a pesar de que los pliegues siguen siendo regulares y de considerable tamaño.

En este caso el collar o rosario es una pieza totalmente independiente y por lo tanto no se puede confundir con el *fidador*, ya que claramente rodea el cuello y cae sobre el pecho sin estar unido al manto.

También se aprecian diferencias en lo que al tocado se refiere; parece ser semejante a los anteriores, pero por su disposición o bien se trata de un tocado de *rollo* mucho más complejo o bien se ha combinado con otros elementos como una cofia, la cual se recogería en la nuca, colocándose sobre ella, aunque más

⁵⁵ La forma de las mangas es similar a la que puede verse en la lauda de Santa María del Azogue.

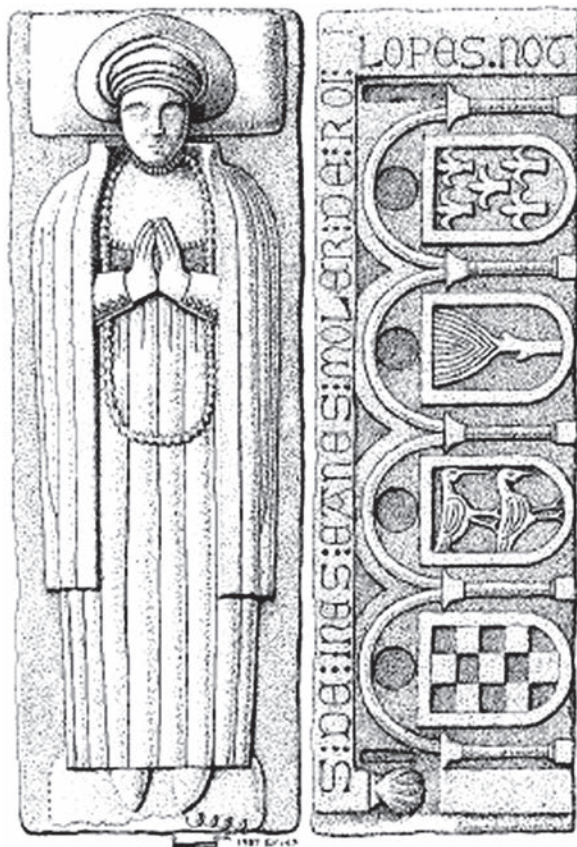


Fig. 14: Dibujo del sepulcro de Inés Eanes, de Alfredo Erias

retrasado, el *rollo*⁵⁶ [fig. 14]. Esto explicaría por qué las todas las líneas no convergen un mismo punto tras la nuca, si no que las marcas de la cofia terminan dentro del espacio del *rollo*.

Se trataría por lo tanto de un tocado diferente pero muy habitual en el siglo XV, especialmente a partir de 1450, momento en que los rollos adquieren sus formas y combinaciones más variadas y encajaría con la cronología ya propuesta para esta pieza, entre 1450 y 1480. En el tocado se puede ver una influencia “coruñesa”, ya que está más proporcionado en relación al cuerpo de la yacente melidense que el tocado de Clara Sánchez.

⁵⁶ Tocado femenino, hecho de tela, red o ambos materiales; se ajustaba a la cabeza con una cinta que pasaba por el interior de la jareta (dobladillo que se hace en algunas prendas para introducir una cinta).



Fig. 15: Dama anónima de Santa María das Areas de Finisterre. Dibujo de Alfredo Erias



Fig. 16: Ilustración de un bonete con la tela doblada sobre el arranque. *English Costume vol. 2*

Dama anónima (iglesia de Santa María das Areas, Fisterra)

La lauda se encontraba situada en el atrio exterior de la iglesia, lo que ha contribuido a su alto nivel de deterioro, y no fue trasladada al interior hasta la década de los setenta del siglo XX.

Se trata de la tapa de un sarcófago de bulto redondo que muestra a una dama ricamente ataviada tendida sobre una sábana perfectamente doblada; de cara alargada, ojos cerrados y rostro inexpresivo. La cabeza, con un llamativo tocado de grandes dimensiones está apoyada sobre un almohadón, flanqueado por dos ángeles intercesores, y sus pies descansan sobre el lomo de un perro.

El epígrafe se dispone perimetralmente, en chafflán, aunque el desgaste hace que sea imposible leerlo. Ha sido datada hacia finales del siglo XV [fig. 15].

Tanto las vestiduras como el tocado son diferentes a los de las demás efigiadas; en cuanto a la ropa, el deterioro actual de la pieza hace imposible discernir con claridad qué tipo de vestiduras porta aunque es probable que se trate de un brial y un manto largo.

El tocado, a pesar de que tradicionalmente se ha identificado con un *rollo*, es probablemente un *bonete*. Sobre la frente de la dama se distingue una cofia, la cual, mediante una cinta, se recoge tras la nuca (las líneas que delimitan la cofia se doblan y desaparecen tras el cuello); sobre esta se encuentra una tela que cubre el arranque del bonete (doblada sobre sí misma) y que cae suelta a los laterales de la cabeza, de ser un rollo debería recogerse tras la nuca exactamente igual que la cofia; por último la estructura troncónica del bonete se encuentra sobre la cabeza del ángel intercesor situado a la derecha de la cabeza de la mujer [fig 16].

Los bonetes, de influencia francesa, se usaron desde mediados de siglo y se estilaban hasta después de 1480; este tipo de tocado armonizaba con el ideal estético franco-borgoñón del momento de mujeres menudas y esbeltas, al alargar la figura.

Inés Álvarez (iglesia de Santo Domingo de Tui)

El sepulcro de esta mujer se ubica en el crucero de la Iglesia de Santo Domingo de Tui; en la tapa del sarcófago se encuentra su imagen yacente, de rostro ovalado y sereno, ojos cerrados y en actitud orante. Atendiendo a sus vestiduras se ven ciertos rasgos que difieren de las laudas ya comentadas, puesto que esta pieza está datada en una cronología anterior y por tanto sus ropajes reflejan la moda del primer cuarto del siglo XV.

Aunque a simple vista Inés Álvarez pueda parecer muy similar a las mujeres coruñesas no es así, puesto que no se trata del mismo tocado. Esta dama lleva una toca que cubre la cabeza y el cuello tal y como era habitual [fig. 17 y 20]; en este caso llega a cubrir parte del pecho, ocultando el escote del vestido⁵⁷. La toca era la prenda predilecta de las mujeres que por su edad o condición social preferían vestir con una cierta discreción⁵⁸ [fig. 18 y 19].

Sobre la toca lleva un *rollo*; en este caso, al ser un bulto redondo, se percibe perfectamente como su estructura es la de una circunferencia, encajada en la cabeza y dejando la coronilla al descubierto. Este tipo de tocados de *rollo* eran habituales en el primer cuarto del siglo XV, cuando esta moda de influencia franco-borgoñona llega a España, ya que posteriormente adquirirán formas mucho más elaboradas. Tampoco era inusual combinar los *rollos* con tocas.

En lo que se refiere a las vestiduras también se perciben ciertos elementos que hablan de una moda diferente, aunque otros como el rosario o collar parecen

⁵⁷ Las tocas eran piezas de holanda, lienzo o seda, cortadas de forma muy sencilla; existían distintos tipos, pero las diferencias entre ellas atendían únicamente al tipo de tela utilizada para confeccionarlas, siendo la forma la misma.

⁵⁸ Carmen BERNIS PORTO, *Trajes y modas...*, pág. 17.

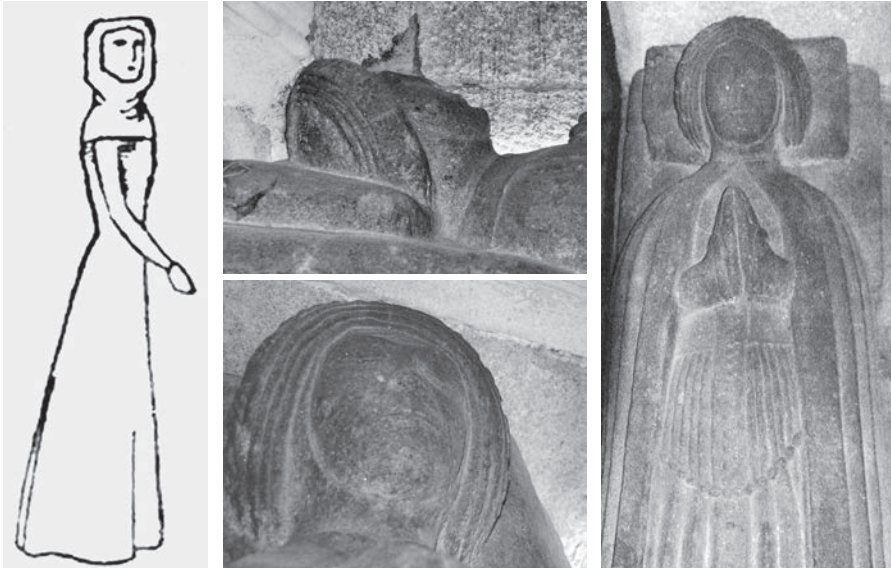


Fig. 17: representación de una toca (*English Costume vol. 2*). Fig. 18 y 19: cabeza con toca y tocado de rollo Inés Álvarez. Fig. 20: yacente Inés Álvarez de Santo Domingo de Tui

atemporales. En primer lugar, el manto no se cierra con un cuello rígido y alzado que enmarca la garganta, si no que es redondo y cae sobre el cuerpo abriéndose de modo gradual; se trata de un manto de confección más simple, en capa.

En cuanto al vestido, no es de una única pieza, si no que parece tratarse de dos elementos diferentes, un cuerpo superior y una falda, unidos por una costura a la altura de la cintura; esta tendencia se puso de moda hacia 1450, pero su origen se encuentra en el primer cuarto del siglo XV, ya que de esta manera el cuerpo quedaba ajustado al busto y la falda podía plegarse. Los pliegues se forman a la altura de la cintura, siendo muy regulares y menudos, puesto que están confeccionados en la tela; siguiendo la tendencia de los años veinte del siglo XV acababan por caer sueltos sobre la falda.

Por último debe hacerse mención a los botones; desde la última década del siglo XIV se estilaba, tanto en trajes masculinos como femeninos, que estos se abotonaran desde el cuello hasta el borde de la falda, tal y como puede verse en el caso de Inés Álvarez [fig. 20]⁵⁹.

Todos estos elementos llevan a datar esta pieza entre 1400 y 1425, en lo que a moda se refiere.

⁵⁹ María de las Nieves FRESNEDA GONZÁLEZ, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la corona de Castilla (siglos XIII y XIV)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, págs. 804-805.



Fig. 21: Ménsula de San Martín de Noia. Dibujo de Alfredo Erias.
 Fig. 22: mangas acuchilladas; *La Visitación* (1515), Maestro de Roda.

Ménsula del coro de la iglesia de San Martín de Noia

Se trata de un caso excepcional ya que es la única representación de este tipo de tocado que no se encuentra en una lauda o sepulcro [fig. 21].

Aunque muy esquemáticamente pueden percibirse características similares a las de las efigiadas coruñesas; es el caso de la *vasquiña* de pliegues regulares y las mangas estrechas hasta la muñeca, aunque el extraño desdoble de la tela hasta la altura de los codos quizás este representando el acuchillamiento de la prenda superior. En este tipo de mangas, la tela se abría longitudinalmente dejando asomar la camisa y se cerraba en las muñecas con cordones, cintas o botones [fig. 22]; esta moda no es anterior a 1450.

Es bastante probable que cubriendo el cuello, el escote y los hombros lleve una toca, que asomaría por debajo del tocado de formas un tanto sinuosas.

CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LOS TOCADOS Y ROPAJES

Las piezas descritas destacan llamativamente por su tocado, denominado tradicionalmente *de rollo*; esta pieza estaría constituida por una rosca rellena y forrada con telas que se encajaba en la cabeza y dejaba la coronilla al descubierto. En el caso de estos sepulcros parece estar conformado por bandas forradas de tela, más o menos concéntricas, con perfil apuntado y recogido tras la nuca.

Este tipo de tocados tuvieron una enorme aceptación en España, ya que además admitían todo tipo de variaciones o añadidos (bordados, pedrería, velos,...) y fueron muy habituales desde los inicios del siglo XV. Sin embargo, no es hasta 1480 cuando estos rollos adquieren formas diversas, como elevarse considerablemente sobre la frente, con la intención de alargar la silueta y hacerla más esbelta, una tendencia propia de la moda borgoñona de este periodo [fig. 23].

Las reproducciones del libro de C. Bernis sobre el tocado de *rollo* sirven como elemento comparativo con las laudas sepulcrales de A Coruña, mostrando cómo se utilizaban y la forma general que tenían.

Tanto Alfredo Erias como Carmen Manso están de acuerdo en que estos tocados son de *rollo*, sin embargo, en la época en que están datadas las laudas coruñesas más antiguas (1390-1425), estos tocados difieren de los representados en las piezas, ya que se colocarían más bien en horizontal sobre la frente o ligeramente verticales sobre la coronilla, combinados con una cofia, pero totalmente circulares [fig. 24], tal y como se puede ver en la efigie de Inés Álvarez.

El tocado denominado *hennin*, de origen francés y formas muy variadas y caprichosas, comienza a usarse en la Península Ibérica hacia 1440, alcanzando esta moda su apogeo hacia el año 1480. Este complemento armonizaba muy bien con la moda gótica de figuras esbeltas, al alargar aún más visualmente el cuerpo [fig. 25].



Fig. 23: Tocado de rollo; *Presentación de la Virgen en el Templo* (1460-1470), Maestro de Budapest. Fig. 24: Rollo habitual hacia 1420. *San Juan Bautista y Santa Bárbara* (1411-1413), Luis Borrás. Fig. 25: Bonete troncoónico. Sillería baja del coro de la catedral de Sevilla (1480)

Existen ejemplos de *hennin* o bonetes de perfil apuntado, mientras que los tocados de *rollo* tendieron a doblarse en pico sobre la frente, siguiendo la moda francesa; estos últimos se hicieron cada vez más sinuosos hasta adquirir forma en V, alcanzando un gran auge en torno a 1450 [fig. 26]. A pesar de ello, debido a la influencia francesa y borgoñona que eleva los tocados, como sucede con el *hennin*, los rollos también se elevaron, pero no con el mismo perfil que se observa en las laudas, ya que estos se elevan pero partidos a la mitad [fig. 27 y 28]; esta nueva moda provendría de Flandes y tendría su mayor auge entre 1470 y 1480.

Si el elemento que cubre las cabezas de las damas coruñesas es un tocado de *rollo*, es probable que se trate de un rollo partido, debido a su perfil apuntado⁶⁰. El hecho de que no se encuentre dividido claramente en dos parece más una limitación del escultor o una representación “laudarizada” del tocado, aunque también sería posible plantear que se tratase de un tocado *hennin*, que podía adquirir este mismo perfil⁶¹. De cualquier manera, se trate de uno u otro, ambas circunstancias retrasarían la cronología de la piezas hasta al menos 1450-1480.

En cuanto al análisis de las vestiduras, es posible que el sayuelo estuviera cosido a la vasquiña ya que era habitual cortar la parte superior e inferior por separado para unir las posteriormente con una costura a la altura de la cintura de manera que la prenda quedara ajustada al cuerpo y la falda plegada, según el gusto de principios del siglo XV. Aunque esta moda desaparecería en el segundo cuarto de siglo, se retomaría con fuerza a partir de 1450, como ya se ha mencionado al analizar la lauda de Inés Álvarez.

Los pliegues regulares y rígidos de la falda eran un rasgo habitual en la moda femenina del siglo XV en Europa y ya se encontrarían en auge hacia 1420 aunque se convertiría en una moda realmente destacada en España en 1470. En el primer cuarto de siglo, los pliegues no estaban confeccionados sobre el vestido, si no que se obtenían al ceñir el cinturón sobre el cuerpo; estos pliegues partían desde los hombros y el pecho, tanto por delante como por la espalda.

En los años 30 el estilo evoluciona y los pliegues pasan a distribuirse desde la línea del escote únicamente, ya confeccionados y por lo tanto usando técnicas

⁶⁰ Es posible encontrar este tipo de tocados en obras de arte castellanas en la segunda mitad del siglo XV, como es el caso de la alegoría de la Esperanza representada en el frontal del sepulcro de Doña Constanza de Castilla. En este caso, la alegoría se viste con una túnica simple pero cubre su cabeza con un rollo partido en el que se entrelaza una tira de tela; el sepulcro ha sido datado 1478, año de la defunción de Doña Constanza: Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “El sepulcro de Doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”, *Archivo Español de Arte*, 62, núm. 245 (1989), págs. 47-60.

⁶¹ Esta duda no existe en el caso de la yacente anónima de Santa María de las Arenas, ya que puede afirmarse que se trata de un bonete.



Fig. 26: Tocado de rollo en V sobre cofia y bajo toca. Retablo de la *Verificación de la Vera Cruz* (1470, Palencia), Pedro de Berruguete. Fig. 27: Tocado de rollo partido elevado sobre la frente. *Predicación de San Juan Bautista* (1476-1480), Maestro de Santo Nicolás. Fig. 28: Tocado de rollo partido con toca elevada sobre la frente. *Imposición de la casulla a San Idefonso* (1500), Maestro de Osma.



Fig. 29: Brial con pliegues de hacia 1430. *Fábulas de Esopo* (1430), Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Fig. 30: Cinta de cadera. *La Piedad* (1509), Juan de Flandes Fig. 31: Cuello redondo con pliegues usado entre 1455 y 1470. “La moda y las imágenes de la Virgen”, Carmen Bernis.

de costura más complejas; eran muy menudos pero totalmente regulares y rectos en el talle, el cual se seguía manteniendo bajo el pecho, para caer con mayor libertad en la falda [fig. 29].

Hacia 1450 la moda cambia y el cinturón se coloca por debajo de la cintura, en el sitio natural de la cadera, alargando el talle; los pliegues se hacen más gruesos, aunque siguen siendo muy regulares y se confeccionan predominantemente en el delantero y la espalda del traje. Se transforma la línea de los hombros, que comienza a hacerse más ancha por influencia del traje masculino, y se abomba el pecho [fig. 1]; el talle se mantiene largo, pero más caído por delante que por



Fig. 32: Camisa asomando por debajo de la manga del brial y toca. *Nacimiento de la Virgen* (1490), Pedro de Berruguete. Fig. 33: Puño de gonela con forma de embudo. *Retablo de la Virgen del Monasterio de Sigüenza* (1370-1380), Jaime Serra.

detrás, marcando cinturas estrechas; para ello podían usarse cintas de cadera [fig. 30]. Esta tendencia es típicamente española en contraposición con el ideal estilizado gótico; esta moda, más o menos acentuada se mantendría hasta finales de la década de los años 70 del siglo XV, mientras que elementos como los pliegues ya habían sido abandonados en el resto de Europa.

Las laudas coruñesas podrían adscribirse a esta última tendencia, de hombros anchos, y cinturón bajo, ciñendo una falda de pliegues más amplios y regulares, lo que nuevamente situaría la cronología de las piezas en torno a 1450-1480.

En lo que se refiere a los escotes, hay que señalar que durante todo el siglo XV se estilaron en pico o cuadrados de influencia borgoñona, más o menos amplios. Sin embargo, las damas de las laudas presentan un escote cerrado hasta el cuello con una pequeña gorguera, lo cuál podría ser un elemento arcaizante, no ajeno a la moda española como ya se ha indicado con anterioridad.

Si bien es verdad que durante un breve periodo, entre 1450 y 1470 se estiló un tipo de cuello redondo, con frunce, y que solía combinarse con una gorguera de tela fina. Quizás los vestidos de las damas coruñesas pudieran adscribirse a esta moda, aunque carezcan del frunce indicado [fig. 31].

La camisa, como prenda interior, no debería estar representada, sin embargo durante el siglo XV fue muy habitual enseñarla a través de las prendas de encima tales como sayuelos y briales. En la *dama anónima núm. 23* y en Inés Álvarez

puede apreciarse, aunque con dificultad debido al desgaste de las piezas, que sobre las mangas abotonadas sobresale lo que podría ser una franja de tela perteneciente a la camisa.

Las mangas de la prenda interior serían más largas que los brazos de la saúela, asomando sus bocas por encima; este fue un rasgo típico y exclusivo de la moda española que comienza a aparecer en el tercer cuarto del siglo XV y se prolonga durante varias décadas [fig. 32]. Aunque también podría tratarse de un ribeteado de la boca de la manga con otro tipo de tela o incluso pieles, en lo que sería un detalle ornamental.

Durante el siglo XIV se había puesto muy de moda la utilización de botones menudos y muy juntos que permitían ajustar la ropa al cuerpo perfectamente⁶²; aunque en este siglo era habitual que los botones se dispusieran desde la línea del escote hasta el borde inferior de la falda, en el caso de las laudas estos se limitan al eje central de la falda y a los puños de las mangas, a excepción del caso de *Inés Álvarez*.

El manto adoptó formas muy variadas a lo largo de la historia del traje en España, pero en el siglo XV destacaron dos tipos, los de una sola *manera* y la *mantilla de aletas*, esta última más habitual a finales de siglo. Las *maneras o aletas* eran las aberturas con las que contaba el manto para sacar por ellas los brazos o las manos; a mediados del siglo XV, las mujeres recuperaron el manto de una sola *manera*, más tradicional, ya que sus orígenes se pueden rastrear hasta el siglo X. Este tipo de manto parece ser el que muestran las damas de A Coruña, una prenda que cubre ambos hombros y con una única abertura delantera por la cual sacar las manos y los brazos.

Por último, en lo que se refiere al calzado, habitualmente los ropajes femeninos cubrían totalmente los pies, por lo cual es difícil establecer paralelismos y hay pocos datos documentales sobre esta prenda. Por lo general se adoptaron modelos musulmanes, como es el caso de las *servillas*⁶³; el calzado podía cubrir únicamente el pie o también parte de la pierna, pero en estos casos es imposible identificar exactamente de qué tipo de zapato o calzado se trata, ya que únicamente son visibles las puntas.

⁶² Los botones se comenzaron a usar en el siglo XIII, pero eran de mayor tamaño y muy gruesos; generalmente se colocaban tres en el delantero de la prenda y tres en los puños. Carmen BERNIS, "La moda...", págs. 211-212.

⁶³ Zapatos hechos con pieles muy finas y flexibles que se adaptaban al pie. Carmen BERNIS, *Trajes y modas...*, pág. 18.

CONCLUSIONES

Hasta el momento la datación de las laudas se ha basado en diversos indicios de diferentes fuentes. Así Carmen Manso⁶⁴ y Alfredo Erias⁶⁵ datan las laudas coruñesas entre 1411 y 1425, tomando como referente la lauda *núm. 21* y en base a los restos conservados de su epígrafe⁶⁶. Sin embargo parecen no atender al hecho de que este se encuentra incompleto, únicamente se conservan tres letras, a partir de las cuales se ha supuesto que la fecha de la lápida era 1411 o 1414, pero no hay más pruebas que lo acrediten.

En relación al resto de las piezas, el abanico cronológico es demasiado amplio; las laudas de Maior Domínguez (Iglesia de Santiago) y Sancha Martiz (Santa María del Campo) han sido datadas en 1385 y 1393 respectivamente, lo cual retrasa demasiado la cronología; a este respecto Carmen Manso parece opinar igual, ya que ella considera que en el caso de Sancha Martiz, el arcosolio del sepulcro podría datar de mediados del siglo XIV, pero la yacija y la lauda serían posteriores, del siglo XV, independientemente de la fecha señalada en el epígrafe (1393), ya que el año de fallecimiento de los titulares no tiene por qué coincidir siempre con la fecha de labra de la lauda⁶⁷.

Hay que señalar que las efigies de los dos sepulcros anteriores y la mujer de la *lauda núm. 21* aparecen bajo un arco u hornacina, algo que sería habitual en las yacentes hasta mediados del siglo XV, mientras que en épocas posteriores, dentro de una tendencia más naturalista, solía representarse la cabeza sobre un almohadón. La dama anónima de la *lauda núm. 23* no se encuentra bajo un arco, lo cual parece indicar una tipología más evolucionada, aunque no se representa el almohadón.

Los dos fragmentos restantes, la lauda de *María Socare* y el bulto redondo hoy desaparecido, si apoyan la cabeza sobre un cojín, con lo que sería lógico concluir que se encuentran en un estadio más evolucionado que la *lauda núm. 23*. Sin embargo, el gran deterioro de la lauda y la desaparición del bulto redondo dificultan o imposibilitan estudios más profundos acerca de estas dos piezas.

En cuanto a las yacentes femeninas localizadas fuera de la ciudad herculina: en Betanzos, Melide y Fisterra, presentan cronologías posteriores, entre 1450 y 1480, más consecuentes con la indumentaria que portan.

El análisis de las vestiduras de las laudas coruñesas puede conducir a plantear que la datación de las obras sea posterior a la actualmente establecida (1385, 1393 y 1411-1414), situándose en torno a 1450-1480, similar a la cronología del resto de las laudas halladas en la provincia con características similares.

⁶⁴ Carmen MANSO PORTO, *Arte Gótico en Galicia: los Dominicos*, vol. II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, pág. 455.

⁶⁵ Alfredo ERIAS MARTÍNEZ, “Xente da Baixa Idade... (I)”.

⁶⁶ “[---] C XI [---]”.

⁶⁷ Carmen MANSO PORTO, “*El convento de Santo Domingo...*”, págs. 230-231.

BIBLIOGRAFÍA

- Barral Rivadulla, Dolores, “Imágenes de mujeres en el gótico gallego: el caso coruñés”, en *La mujer en el Arte Español*, Madrid, CSIC, 1997, págs. 42-49.
- Barral Rivadulla, Dolores, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra en La Coruña Medieval”, *Semata*, 17 (2005), págs. 115-138.
- Bernis, Carmen, “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes”, *Archivo Español de Arte*, 81 (1948) págs. 20-42.
- Bernis, Carmen, “Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra”, *Archivo Español de Arte*, 32 (1953) págs. 9-30.
- Bernis, Carmen, “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer”, *Archivo Español de Arte*, 118 (1957), págs. 187-209.
- Bernis, Carmen, “La moda y las imágenes de la Virgen”, *Archivo Español de Arte*, 169 (1970) págs. 193-218.
- Bernis, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1978.
- Calthrop, Dion Clyton, *English Costume*, vol.1, 2, 3, Londres, A&C Black, 1906.
- Castro, Teresa de, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, tiempo y forma*, 14 (2001), págs. 11-92.
- Chamoso Lamas, Manuel, *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, Instituto de Estudios Ourenseños “Padre Feijoo”, 1979.
- Erias Martínez, Alfredo, “Xente da Baixa Idade Media (I). Sete mulleres con rollo”, *Anuario Brigantino*, 10 (1987), págs. 93-120.
- Erias Martínez, Alfredo, “Xente da Baixa Idade Media (II)”, *Anuario Brigantino*, 11 (1988), págs. 141-162.
- Erias Martínez, Alfredo; Vázquez, Gómez, Xoan L., “As laudas sepulcrais de San Francisco da Coruña (I)”, *Anuario Brigantino*, 17 (1994), págs. 241-266.
- Fresneda González, María de las Nieves, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la corona de Castilla (siglos XIII y XIV)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Hencinarys, Opus Incertum, la historia del vestido en España desde la Edad Media hasta el siglo XVII. Anotaciones sobre costumbres y personajes [en línea], disponible en <<http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/>> [Consulta: 12/06/2014].
- Internet Archive (San Francisco, USA), Universal access to all knowledge, [en línea], disponible en <<http://www.archive.org/details/englishcostume02cultuoft>> [Consulta: 12/06/2014].
- Levas Cuevas, Josefa, “El vestido y las leyes suntuarias como configuradores de la industria textil. La collación de Santa María en la Córdoba Bajomedieval”, *Ámbitos 3* (2009), págs. 11-20.
- Manso Porto, Carmen, “El convento de Santo Domingo de La Coruña”, *Anuario Brigantino*, 13, 1990, págs. 205-246.
- Manso Porto, Carmen, *Arte Gótico en Galicia: los Dominicos*, vol. II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

- Martínez Barreiro, Ana, "Elementos para una teoría social de la moda", *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 1 (1996), págs. 97-124.
- Muñoz Fernández, Ángela, *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1989.
- Núñez Rodríguez, Manuel, "El sepulcro de Doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica", *Archivo Español de Arte*, tomo 62, núm. 245 (1989), págs. 47-60.
- Sicart Giménez, Ángel, "Aspectos iconográficos de las pinturas de Vilar de Donas", en *Jubilatio: Homenaje de la facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- Sempere Guarinos, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, vol 1 y 2. Madrid, Ed. Atlas, 1973.
- Sigüenza Perlada, Cristina, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2000.
- Sousa Congosto, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Itsmo, 2007.