

Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval. La *Visión de Lázaro* en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)

ALICIA P. SUÁREZ-FERRÍN

Universidade de Santiago de Compostela

A mis dos Ángeles

RESUMEN

Entre las peculiaridades iconográficas que ofrece al espectador el programa desarrollado al fresco sobre el hastial del ábside de Santa María de Seteventos a finales del siglo XV, destaca la presencia en la escena del Juicio Final de un personaje, identificado como Lázaro, situado en un lugar preferente, a los pies del Redentor. Su protagonismo en la escena bien puede relacionarse con la tradición de la *Visión de Lázaro*, un relato ampliamente difundido por estas fechas en la Europa occidental, que cuenta que cuando Lázaro estaba muerto conoció los misterios del otro mundo y que, una vez resucitado, describió uno a uno los suplicios infernales, desarrollados precisamente en Seteventos con una extensión, detallismo y variedad inusitados en el panorama pictórico gallego de los siglos XV y XVI, sólo comparable a lo realizado por el mismo taller en la vecina iglesia de Santa María de Marrube.

Palabras clave: *Visión de Lázaro*, Santa María de Seteventos, Juicio Final, Infierno, pintura mural.

ABSTRACT

Among the iconographic peculiarities offered to the spectator by the program painted in fresco over the gable end of the apse of Santa María de Seteventos on the late 15th century, the presence of a character, identified as Lazarus and situated in a preferential place, at the Redeemer's feet, is highlighted in the scene of the Final Judgement. His prominence in this scene may well be related to the tradition of the *Vision of Lazarus*, a story widely spread at that time in Western Europe that says that when Lazarus died he got to know the mysteries of the after world, and that, after his resurrection, he described the torments of hell one by one. As a matter of fact, these punishments are developed in Seteventos with a range, an attention to detail and a variety which are unusual in the Galician pictorial panorama of the 15th and 16th centuries, only comparable to the work undertaken by the same workshop in the neighbouring church of Santa María de Marrube.

Keywords: *Vision of Lazarus*, Santa María de Seteventos, Final Judgement, Hell, mural painting.

1. INTRODUCCIÓN. LA LITERATURA DE VISIONES EN LA BAJA EDAD MEDIA CASTELLANA

Et en aviendo el ánima fecho su punto en fablar aquestas sobre dichas cosas et aún quería dizer más si le dieran espaçio, hahé vos que vinieron caher súbitamente dos diablos muy espantosos, negros más que pez. et muy feos et de tan viles formas que cuantos pintores son en el mundo non los poderían tan espantosos feugar.

Este parangón establecido entre descripción literaria y arte pictórico en lo que se refiere a dos horribles figuras demoníacas se localiza en el texto de la *Visión de Filiberto*, una versión castellana del *Dialogus inter corpus et animam*¹ que, por su función doctrinal, pareció haber desarrollado especiales recursos de visualización. La obra, escrita a mediados del siglo XIV, constituye uno de los muchos ejemplos de literatura visionaria que se vertieron al castellano desde finales del siglo XIII con el propósito de conmover al lector con descripciones maravillosas de las delicias celestiales, y de infundirle terror con el relato de las penas infernales, para estimular su arrepentimiento.

Interesantes muestras de este género pervivieron en el ámbito de la literatura hagiográfica. Algunos relatos de vidas de santos –escritos tanto en latín como en lengua romance– incluyen experiencias místicas, generalmente estimuladas por arduos procesos penitenciales, acompañadas de visiones paradisíacas. Ya Gonzalo de Berceo, en su *Poema de Santa Oria* (redactado hacia 1230)², intercalaba las tres visiones celestiales de esta mujer excepcional; pero es a fines del siglo XIII y durante la primera mitad del XIV cuando los ejemplos se multiplican. Es entonces cuando, en las vidas de santos como la Magdalena o san Amaro, se relatan sus visiones anticipatorias de las delicias celestiales, que se difundirán a través de redacciones castellanas independientes (*Vida de santa Magdalena*³, *Leyenda de san Amaro*⁴) o de su inclusión en las sucesivas ediciones de la *Leyenda Áurea*⁵.

Además de estos relatos insertados en el género hagiográfico, que cifraban su interés en las delicias celestiales, desde mediados del siglo XII, y al amparo de la creciente creencia en el purgatorio, nacieron otros textos visionarios que incorporaban el viaje a los lugares siniestros de castigo infraterreno, como la *Visio Tnugdali* (escrita hacia 1140 por un monje irlandés llamado Marcus)⁶ y el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* (compuesto hacia 1190 por un cisterciense de la abadía de Saltrey)⁷, obras ambas de una

1 Cfr. Beresford, 1995, pp. 3-15. Cfr. Gómez Redondo, 1999, pp. 1761-69.

2 V. Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. de 1987.

3 Sobre la *Vida de santa Magdalena*, cfr. Gómez Redondo, 1999, pp. 1937-46.

4 Cfr. Klob, 1901, pp. 504-518. Cfr. Gómez Redondo, 1999, pp. 1962-71.

5 Cfr. Thompson / Walsh, 1986, pp. 17-28. Cfr. Gómez Redondo, 1999, pp. 1918-21. Sobre hagiografía medieval castellana, véase fundamentalmente Connolly / Deyermund / Dutton, 1990.

6 Cfr. Patch (1950), 1983, pp. 121-122. Cfr. Le Goff (1981), 1985, pp. 218-221.

7 Cfr. Patch (1950), 1983, pp. 123-125. Cfr. Owen, 1970, pp. 37-47. Cfr. Le Goff (1981), 1985, pp. 221-232. Cfr. Le Goff, 1985, pp. 44-51.

amplia difusión en los siglos posteriores por todo el occidente medieval. Como ha señalado Gómez Redondo, la ideología molinista, gestada en el reino de Castilla durante la primera mitad del siglo XIV, impulsó la traducción al castellano, con un fin aleccionador, de ciertos relatos de visiones ultraterrenas que fijaban la imagen de un caballero cristiano sometido a una conducta ejemplar, fechándose en este período las redacciones castellanas más antiguas de la *Visión de don Túngano*⁸ y del *Purgatorio de San Patricio*⁹, aunque la visión del caballero Owein habría de difundirse también a través de la *Leyenda Áurea*¹⁰. En ambos relatos los caballeros protagonistas de la visión contemplan los diferentes suplicios que sufren los condenados, aunque en el segundo no se especifican penas concretas para pecados diversos.

La fortuna de que gozaron ambas obras demuestra que la literatura de visiones permaneció en auge en Castilla durante el siglo XV, siendo especialmente apreciada a finales de esta centuria y comienzos de la siguiente¹¹, en un momento en que muchos templos parroquiales se decoraban con ciclos murales que evocaban el Juicio de los hombres al Final de los Tiempos, mostrando diferentes versiones de las glorias celestiales y de los horrores infernales.

En la configuración visual del más allá que ofrecen los numerosos ejemplares pictóricos conservados en el noroeste peninsular, estos textos –muestras de un elenco literario que sin duda fue más rico– parecen haber ejercido una influencia más bien escasa. Sin embargo, intentaré demostrar en este trabajo que el Juicio Final de Santa María de Seteventos se erige como testimonio de la expansión de un relato escrito en latín que fue vertido a ciertas lenguas vernáculas a finales de la Edad Media, y del que desgraciadamente parece no haber quedado rastro en la literatura castellana; me estoy refiriendo a la tradición de la *Visión de Lázaro*.

2. EL JUICIO FINAL DE SETEVENTOS Y SU INFIERNO

La iglesia parroquial de Santa María de Seteventos conserva todavía hoy un interesante y llamativo programa pictórico desplegado sobre el hastial del ábside, de cara a la nave, que desgraciadamente no ha llegado completo a nuestros días (figs. 1 y 2)¹².

8 Cfr. Lewis, 1997, pp. 85-99, esp. pp. 86-87. Cfr. Gómez Redondo, 1999, p. 1835.

9 Cfr. Solalinde, 1925, pp. 219-257.

10 Cfr. Gómez Redondo, 1999, pp. 1834-35.

11 Así, el *Túngano* habría formado parte de la biblioteca de Isabel la Católica, siendo impreso en dos ediciones: una en Sevilla en 1508, hoy perdida (cfr. Lewis, 1997, pp. 86-87), y una segunda en Toledo en 1526 (v. *Historia del virtuoso cavallero...*, ed. de 1985). También el *Purgatorio de San Patricio* habría de conocer sucesivas versiones impresas (cfr. Solalinde, 1925, pp. 219-257).

12 No pocos estudiosos han aludido a estas pinturas murales, pero sólo algunos las han abordado con cierto detenimiento o han aportado algún dato relevante, entre ellos el autor de la nota publicada en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo* de 1963 (“Noticias”, 1963, p. 220), que dio testimonio de su hallazgo; Chamoso Lamas (1970), 1995, p. 102; Ramón y Fernández-Oxea, 1970, pp. 24-25; García Iglesias, 1979, p. 21; Ídem, 1981, pp. 152-155; Sicart Giménez, s. a., t. XVI, pp. 169-170;



Fig. 1: Fotografía de conjunto de los frescos conservados hasta la fecha en el hastial del ábside de Santa María de Seteventos.

de los riñones del arco triunfal hasta la imposta del mismo. Justo debajo, en la embocadura norte del ábside, una imagen devocional de santa Catalina de Alejandría se complementaría con otra imagen sagrada de similares características, no conservada, dispuesta en la embocadura sur (seguramente otra *virgo capitalis* o algún santo protector). Y sobre la rosca del arco triunfal, una peculiar Anunciación con Niño¹⁴. Todos estos asuntos –de

Preside el conjunto la escena del Juicio Final, que adquiere un importante desarrollo adaptándose a la superficie mural disponible bajo la techumbre de madera a doble vertiente y en torno a la rosca del arco triunfal, hasta alcanzar por el lado sur la línea de imposta e interrumpiéndose antes por el lado norte debido a la presencia de otro tema representado en ese lugar¹³. Ese otro tema es un Calvario de tres figuras que ocupa el espacio restante, desde la altura

Rielo Carballo, s. a., t. XXVIII, pp. 164-165; García Iglesias, 1989, ficha XI-27; y Pardo Fernández, 2002, pp. 169-173. He de señalar aquí que las distintas escenas e imágenes que se pueden contemplar hoy en Seteventos pertenecen a la labor de un solo taller cuya huella ha pervivido en los murales de otras iglesias del suroeste de la provincia de Lugo, como Santa María de Marrube (O Saviñao) y San Pedro de Bembibre (Taboada). [Las pinturas de Seteventos y Marrube fueron relacionadas por García Iglesias ya en el resumen de su Tesis Doctoral (1979, p. 21); yo añadí las de Bembibre a dicha agrupación aportando argumentos estilísticos, temáticos e iconográficos, en mi Tesis de Licenciatura (2003, pp. 87-90).] Es probable que también en la iglesia de Seteventos –como sucede en las otras dos– las pinturas se hubieran prolongado por otras zonas del templo, como los muros norte y sur de la nave, los machones que sostienen el arco triunfal, el interior del ábside, etc., aunque hoy no existan evidencias que permitan afirmar este hecho con rotundidad. Por otra parte también se debe advertir que estos murales han sido restaurados al menos en dos ocasiones, aunque desconozco el aspecto que presentaban antes de los años sesenta.

- 13 La escena del Juicio Final resultó mutilada en su margen superior –especialmente en la zona central y en la vertiente meridional– a causa de reformas posteriores en la techumbre. También en Marrube se desarrolla un importante Juicio Final, parejo en casi todo al de Seteventos, en el abovedamiento del ábside; y es muy probable que del mismo modo en Bembibre esta escena hubiera presidido el interior del templo, bien –como en Marrube– desde la bóveda de cascarón (hoy totalmente oculta tras el retablo barroco), bien –como en Seteventos– sobre el hastial del ábside, de cara a la nave (hoy repicado).
- 14 Además del ejemplar de Seteventos, se conservan en Galicia, al menos, otros dos exponentes pictóricos del motivo del *parvulus Puer missus in aurem Virginis* en la escena de la Anunciación, una curiosa variante característica de la baja Edad Media europea que hace especial hincapié en el misterio de la encarnación milagrosa de Jesús por vía auricular. Anterior –pero prácticamente perdido el detalle– es el ejemplar de San Nicolás de Portomarín, y posterior el –recientemente descubierto y restaurado– de la catedral de Lugo. Sobre estas tres Anunciaciones con Niño lucenses, no estudiadas hasta la fecha (totalmente inéditas las dos últimas), estoy preparando un trabajo actualmente. [En este punto deseo agradecer a B. Besteiro las noticias frescas que suele brindarme sobre conjuntos murales recién descubiertos o restaurados.] Acerca de esta peculiar iconografía, v. González Montañés, 1996, pp. 11-45.

pecto el reflejo de modelos de raíz flamenca en otros estilemas distintivos, como la receta de decorar algunos nimbos con rótulos identificativos, habitual en la pintura hispano-flamenca castellana del último tercio del siglo XV.

La escena que capta de inmediato la atención del espectador, junto con la Anunciación de la rosca del arco, es el Juicio Final¹⁹; ambas recuerdan la primera y segunda venidas de Cristo. Preside el conjunto, sobre un fondo estrellado, la colosal figura del Redentor entronizado, ceñida su cabeza con la corona de espinas y mostrando



Fig. 3: Fotografía de la zona central del Juicio Final de Seteventos. Parusía del Redentor.



Fig. 4: Fotografía de un detalle de la zona central del Juicio Final de Seteventos. Inscripción exhortativa de convocatoria a Juicio. Junto a ella, Lázaro.

las llagas sangrantes de manos, costado y pies, mientras la inscripción situada bajo Él convoca a la humanidad a Juicio para que cada cual asuma su veredicto: "Venit a Iuyzo an / te dios : dela gran / potencia : arrecev[ir] / la Sentencia : por / laza / ro :." (figs. 3 y 4)²⁰. Flanquean al Todopoderoso las figuras genuflexas y orantes de la Virgen y san Juan Evangelista, como intercesores máximos. Varios ángeles músicos hacen sonar sus instrumentos en esa zona central del mural, dos soplando las tradicionales *tubae* y un tercero una flauta recta (inusual en este contexto), mientras que un cuarto ángel, también trompetero, se localiza en el extremo inferior izquierdo de la composición, a la diestra de Cristo, cumpliendo la tarea de despertar a los muertos, cuyos cuerpos resucitados, arrobados por la visión de la Divinidad, se

19 La distribución de los diferentes motivos que componen el Juicio Final de Seteventos es excepcional entre las representaciones de su clase en Galicia, pues no obedece a la tradicional división arriba (parusía y cortejo celestial) - abajo (destino de bienaventurados y réprobos), sino que la dicotomía se establece entre la derecha y la izquierda, disponiéndose toda la corte celestial y la bienaventuranza en el lado positivo y destinándose la práctica totalidad de la zona siniestra a la condenación, en una representación bipolar radicalmente antitética según los parámetros de orden/desorden, claridad/confusión, calma/frenesí, elevación/descenso, luz/lumbre, y, en definitiva, vida/destrucción.

20 Para transcripciones diferentes a la mía, v. García Iglesias, 1981, p. 154, y Pardo Fernández, 2002, p. 170.

incorporan de sus sepulcros y se dirigen hacia el Juez siguiendo la curvatura de la rosca del arco, entre rosetas y otros elementos vegetales estilizados (fig. 5). Como abogados auxiliares en el día postrero se agrupa detrás de María un nutrido cortejo de santos y santas de diferente edad y condición, entre los que se reconocen algunos obispos, sacerdotes, monjes, monjas y frailes, como el propio san Francisco de Asís (con el hábito pardo, con valona, y el cordón blanco, anudado) y santo Domingo de Guzmán (de hábito blanco y manto negro con capuchón) (fig. 6).

El espacio situado a la siniestra del Juez se consagra, en cambio, al pesaje de las almas y a una descripción pormenorizada de las penas infernales. San Miguel, con arnés blanco completo, al tiempo que procede a ejecu-

tar la psicostasia alancea a Satanás, que ni aún malherido ceja en su empeño por atrapar un alma de la balanza, sobre la que exhala su fétido aliento (fig. 7). El distinto calibre de las almas juzgadas se pone de manifiesto al observar que desde el platillo más elevado la virtuosa asciende a la gloria en dos momentos sucesivos, mientras que en el situado más abajo asoma la cabeza de un pecador que ha sido sentenciado al infierno, desarrollado en extenso en el resto de la superficie mural, sobre un campo en llamas. En efecto, el espacio infernal de Seteventos –junto con el de Marrube²¹– despunta entre los ciclos murales de Juicio Final del tardo Medioevo gallego por presentar un variadísimo repertorio de castigos tipificados correspondientes a determinadas faltas –acompañados de epígrafes aclaratorios por desgracia hoy ilegibles– en la línea de lo que se puede observar en otras obras europeas de los siglos XIV, XV y XVI.



Fig. 5: Fotografía de la zona inferior izquierda (diestra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. Resurrección de los muertos.

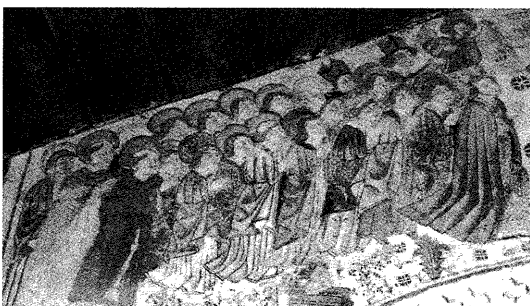


Fig. 6: Fotografía de la zona superior izquierda (diestra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. Cortejo intercesor.

21 Aunque la disposición del Juicio Final de Marrube en el interior del templo difiere de la del de Seteventos, también su infierno se ubica, como corresponde, a la izquierda de la Parusía, en un territorio “siniestro” equiparable en casi todo al que se describe en la iglesia vecina, repitiéndose aquí y allá recursos, figuras, atributos, inscripciones y castigos, aunque presenten hoy un aspecto y estado de conservación muy desiguales.



Fig. 7: Fotografía de un detalle de la zona central derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. El arcángel san Miguel.

Como ha señalado Jérôme Baschet, la representación de castigos infernales tipificados siguiendo la estructura del septenario de los pecados capitales en la representación del Juicio Final parece ser una creación pisana de la cuarta década del siglo XIV²². En los frescos que realizó por aquel entonces Buonamico Buffalmacco para el camposanto de Pisa se describen castigos específicos para cada falta en un programa que –a juicio del autor francés– refleja la preocupación doctrinal de la comunidad dominica del monasterio de Santa Catalina, empleándose la obra como un estímulo para el arrepentimiento y la confesión de los pecados cometidos²³. La representación detallada de los castigos correspondientes a cada

uno de estos vicios movería al individuo a reconocer sus faltas en un acto de contrición, preparándole así para el sacramento de la penitencia. La fórmula se hizo popular en suelo italiano durante el siglo XIV, añadiéndose a los castigos correspondientes a cada pecado mortal nuevas subdivisiones de faltas específicas en atención a los estamentos sociales, a los oficios, o a otro tipo de inclinaciones individuales²⁴. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XV para encontrar en territorio galo una tipificación similar de las penas, aunque ya a finales del siglo XIV había surgido en el entorno parisino otra fórmula distinta para expresar las mismas ideas con similar intencionalidad, la cabalgata de los pecados capitales, fórmula que habría de arraigar especialmente en zonas rurales del sureste y suroeste de Francia a partir de 1440²⁵, extendiéndose en la segunda mitad del siglo XV y durante el XVI por el norte de la Península Ibérica, como demuestra el mural aragonés de San Miguel Arcángel de Sieso de Jaca (Huesca)²⁶, los vascos de San

22 Cfr. Baschet, 1993, p. 293 y ss.; Ídem, 2000, pp. 237-241. Como este autor indica, el temprano ejemplo escultórico del tímpano de Conques constituye una verdadera anomalía histórica, pues en su dilatado dominio infernal el septenario estructura ya la representación de los castigos, habiendo que esperar unos dos siglos para volver a encontrar una solución iconográfica similar. Cfr. Baschet, 2000, pp. 235-236. Sobre los siete pecados capitales y la fórmula mnemotécnica *saligia*, véase Watson, 1947, pp. 148-150.

23 Cfr. Baschet, 1993, p. 327 y ss.; Ídem, 2000, pp. 254-257.

24 Cfr. Baschet, 1993, p. 358 y ss.; Ídem, 2000, pp. 241-249.

25 Cfr. Vincent-Cassy, 1986, pp. 461-472, esp. p. 465, fig. 8. Cfr. Baschet, 1993, p. 437 y ss.; Ídem, 2000, pp. 231, 250-251.

26 Cfr. Lacarra Ducay, 1993, p. 115, fig. 137.

Emeterio y San Celedonio de Goikolexea (Vizcaya) y de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega (Álava)²⁷, y no faltando ejemplos en el área noroccidental, como el gallego de Santa María de Castrelo de Miño (Ourense)²⁸.

El infierno de Seteventos –con el de Marrube– se singulariza en el panorama galai-co, a finales del siglo XV, por pretender diferenciar castigos infernales específicos para los pecados del septenario en un Juicio Final²⁹, aunque –como veremos– su localización en ámbito rural y el limitado oficio de los pintores contribuye a explicar el uso indiscriminado de diversos repertorios, las quizá conscientes omisiones en el ciclo y el especial interés que se advierte en la amonestación contra los pecados de la lujuria y de la gula.

En la apariencia, a primera vista caótica³⁰, del relato infernal de Seteventos distinto sin embargo un esquema subyacente que parece querer orientar la mirada del espectador desde el castigo colectivo de la caldera –situada en el ángulo superior derecho del conjunto– hasta las fauces del Leviatán –en el extremo inferior–, a través de un desfile de figuras y grupos dispuestos en bustrófedon, comenzando la senda en el personaje arrastrado por un demonio en dirección a la caldera, motivo-bisagra desde el que giraría hacia la mujer impúdica que devora un pan, prosiguiendo en esa dirección por medio del hombre que se tapa los ojos y de la mujer cabalgada por un demonio, virada ya hacia el personaje masculino que porta un cuadrúpedo a hombros, y continuando en dirección al hombre tumbado al que dos demonios obligan a tragar monedas por medio de un embudo; rodaría nuevamente el camino con el grupo de la mujer que domina a un hombre tonsurado tirando de las riendas y dirigiéndole hacia el interior de la boca lobuna, en donde está a punto de ingresar otro pequeño personaje que porta, ahora, un cochinito. Entre todas estas imágenes, sucintamente referidas, se pueden reconocer dos castigos habi-



Fig. 8: Fotografía de un detalle de la zona superior derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. La perezosa cabalgada y espoleada por un demonio.

27 Cfr. Sáenz Pascual, 1997, pp. 321-335, figs. 60-61.

28 Cfr. Suárez-Ferrín, 2003 (sin publicar), pp. 231-235, lám. XI, figs. 15-23.

29 Ya García Iglesias (1981 p. 154) apuntó la presencia de los pecados capitales en este infierno.

30 Según García Iglesias (1981, p. 155), en la escena infernal de Seteventos “no hay prácticamente ningún orden que resulte mínimamente lógico”, mientras que Sicart Giménez (s. a., t. XVI, p. 169) la tacha directamente de “caótica”, y efectivamente ésa es la impresión que se obtiene en un primer momento al compararla con el área celestial, en la línea de una tradicional oposición cosmos-caos.



Fig. 9: Grabado de finales del siglo XV que reproduce el infierno pintado por B. Buffalmacco en el camposanto de Pisa. Detalle con el castigo de la pereza. (Tomado de Casagrande / Vecchio, 2000, fig. 28).

tuales en los ciclos infernales italianos de los siglos XIV y XV que incorporan una pena específica para cada falta capital. Así, la imagen de un demonio de cuerpo velludo que cabalga sobre una mujer, tirándole de los cabellos y espoleándola con un *flagrum* a modo de fusta (fig. 8), trae a la mente el castigo de los perezosos en los frescos del muro sur del camposanto de Pisa (1330-40) (fig. 9) y en los murales de la nave del *duomo* de San Gimignano (1393-1413)³¹. En estos mismos ciclos y en otros ejemplos italianos del siglo XV, como el panel del Juicio Universal de Fray Angélico, el fresco de San Miguel de Mondovì, en el Piemonte, o el de la contraportada de la iglesia de la Anunciación de Sant'Agata de'Goti, en la Campania³², el castigo de los avaros o usureros venía a representarse —como en Seteventos— con la

imagen de un hombre tumbado que está siendo embuchado con monedas metálicas a medio fundir que, en el caso gallego, una pareja de demonios amarillos vierten en un embudo empleando un cucharón (figs. 10 y 11)³³.

- 31 El castigo de la pereza, en Pisa, se localiza en el tercer registro de la izquierda, a la derecha de la Majestad satánica, comenzando por abajo; en San Gimignano a la derecha del primer registro, empezando por abajo. Cfr. Baschet, 1993, pp. 293 y ss., 370-372, 624-627, 636-639, figs. 87, 89, 101; Ídem, 2000, pp. 239, 244-245, figs. 27-28, 34.
- 32 En el infierno de Pisa el castigo de la avaricia se localiza en el primer registro de la izquierda, a la derecha de la Majestad satánica, comenzando por abajo; en San Gimignano, en el centro del registro intermedio; en el Juicio Universal de Fray Angélico, en el ángulo inferior izquierdo del conjunto; en Mondovì, en la parte correspondiente de la luneta destinada a los castigos infernales; y en Sant'Agata de'Goti, en el ángulo inferior izquierdo del conjunto, a la derecha de las patas de Satanás. Cfr. Baschet, 1993, pp. 293 y ss., 370-372, 383-386, 624-627, 636-639, 651-653, figs. 87, 89, 101, 119; Ídem, 2000, pp. 239, 243-246, figs. 27-28, 32, 34, 36. Cfr. Frugoni, 2004, p. 66, fig. 38.
- 33 Ben-Cho-Shey interpretó el grupo, hace más de tres décadas, como "*dous monstrosus*" que "*beben nunha xarra*" (Ramón y Fernández-Oxea, 1970, p. 25). Años después García Iglesias (1981, p. 154) vio allí el castigo de la gula, y no sería de descartar tal opción puesto que se observan castigos parecidos para los golosos en otros ciclos infernales en donde los condenados son obligados a beber pócimas repulsivas, como en el tríptico del Juicio Final del Bosco, en el fol. Fii rº del *Tratado de las penas del infierno y del purgatorio*, dedicado a la "*Peine de la gloutonnerie*" (París, ed. Vêrard, 1492) o en el recuadro destinado a "*La peine des glotons et glotes*" de los frescos de la catedral de Albi [v. imágs. y dets. reprints. en Trnek, 2002, p. 35; Tenenti, 1983, p. 54; y Biget, 1998, p. 26]. Sin embargo, al observar con mayor detenimiento el extraño líquido que está siendo volcado en la boca de la víctima se advierte que éste no es tal, sino que más bien parece una sucesión de monedas de metal dorado, del mismo material que el cucharón, el embudo, la copa de la mujer, los platillos de la balanza, las trompetas de los ángeles, etc.

Otras imágenes provenientes de repertorios infernales anteriores, en los que se especificaban algunas penas, han nutrido de fórmulas figurativas al pintor de Seteventos. Así, aunque la postura obscena de la figura femenina que muerde con ansiedad un gran pan mostrando ostensiblemente su sexo (fig. 12) podría estar inspirada en imágenes marginales de tradición románica³⁴, y el lamentable estado de sus senos y vagina parecen evocar el castigo de la lujuria en muchos infiernos medievales con escasa tipificación de las penas (baste recordar una figura de arquivolta del arco de la epístola del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, una dovela del arco del mismo lado de su antigua portada occidental, y otra figura de arquivolta del arco correspondiente en el Pórtico del Paraíso de la catedral orensana (fig. 13)³⁵), para la asunción del suplicio de Tántalo como castigo del glotón hallamos precedentes gallegos tan sobresalientes como el del infierno del Pórtico de la Gloria (fig. 14)³⁶.

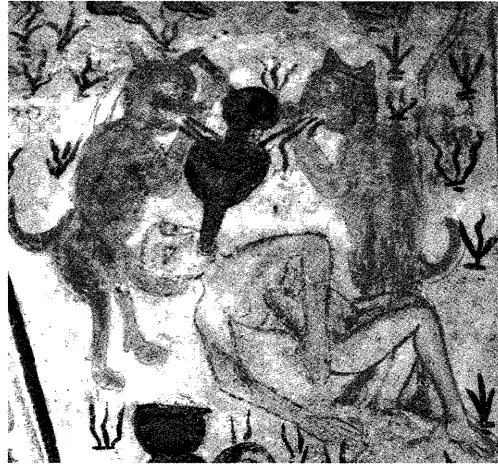


Fig. 10: Fotografía de un detalle de la zona inferior derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. El usurero embuchado con monedas.

En Seteventos el condenado es, pues, cebado con monedas, incidiéndose así específicamente en el “hambre de dinero”. Inicialmente había considerado también la posibilidad de que se estuviera atiborrando al pecador con algún tipo de excremento, pues esas formas redondeadas y oscuras, de aspecto semisólido, podrían entenderse así; esto no sería del todo descabellado, y seguiría apuntando, igualmente, hacia el castigo de la usura pues, según Baschet, “*la dinamica parodistica che caratterizza l’Inferno conduce spesso ad associare denaro ed escrementi*” (Baschet, 2000, p. 252, fig. 34); véase sino el caso de San Geminiano, en donde un demonio defeca monedas directamente en la boca del usurero.

34 Por la postura de sus piernas y la exagerada apertura de su vulva, esta figura femenina recuerda a ciertas imágenes impúdicas localizadas en lugares marginales de templos medievales y otras construcciones de las islas británicas y del continente. Me refiero a las célebres *Sheela-na-gigs*, estudiadas por A. Weir y J. Jerman en 1986 (cap. I, pp. 11-22), y más recientemente por M. A. Bleeke en su Tesis Doctoral, defendida en 2001 en la Universidad de Chicago. [Agradezco a C. Sastre ambas sugerencias bibliográficas.]

35 Para la figura de arquivolta del Pórtico de la Gloria, v. Mariño López, 1991, p. 384, fig. 2. Para la otra pieza santiaguesa, custodiada en el Museo de la Catedral, v. Yarza Luaces, 2001, p. 86, fig. 26, quien sigue atribuyendo a esta imagen y a su versión masculina fechas tempranas que las desvinculan de la campaña del Pórtico de la Gloria. Como es sabido, estos castigos infernales evocan, a su vez, las innumerables personificaciones románicas de la lujuria resultado de transformar el viejo esquema de la madre-tierra heredado de la Antigüedad. Consúltese, sobre la metamorfosis de la antigua imagen de la tierra nutricia en el tormento medieval de la lujuria, Adhémar (1939), 1968, pp. 197-200. Referencias a estas imágenes en el románico gallego, en Castiñeiras González, 1999, p. 301, fig. 12; y en Nodar Fernández, 2002, pp. 335-347.

36 Sobre el suplicio de Tántalo en el infierno del Pórtico de la Gloria, v. Mariño López, 1991, p. 384, fig. 1.



Fig. 11: Grabado de finales del siglo XV que reproduce el infierno pintado por B. Buffalmacco en el camposanto de Pisa. Detalle con el castigo de la usura. (Tomado de Casagrande / Vecchio, 2000, fig. 28).

Además de fórmulas provenientes de diversas tradiciones de castigos infernales, otra condena específica de Seteventos parece, en cambio, inspirada en las personificaciones de los siete pecados mortales³⁷, una tradición iconográfica conocida en la Galicia de entonces, como

demuestran los murales de la iglesia de San Xulián de Moraime (Muxía, A Coruña), estudiados por Emilia Cabada³⁸. Así, al menos una de las penas especificadas en Seteventos,



Fig. 12: Fotografía de un detalle de la zona superior derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. La glotona lujuriosa mordiendo un gran pan.



Fig. 13: Fotografía de un detalle del lado siniestro del arco de la epístola del Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense. El castigo de la lujuria.

37 Sobre la historia y tradición literaria de los siete pecados capitales o mortales, véase el estudio ya clásico de Morton W. Bloomfield, 1952.

38 Cfr. Cabada Giadás, 1992, pp. 65-72.

la del envidioso, presenta deudas con esta tradición figurativa, aunque si bien en las imágenes del septenario la indumentaria de las personificaciones de los pecados soporta un discurso moral, en Seteventos, al transformar la alegoría en suplicio infernal, el personaje se desnuda y los atributos se simplifican (fig. 15). Se expresa así el castigo de la envidia en la figura masculina –cuya cabeza está hoy prácticamente borrada– que parece taparse los ojos. La *invidia* se asimila a la *invidentia* porque el envidioso ‘no puede ver’ las alegrías ajenas, que le hacen sufrir, siendo por tanto prescindibles los demonios torturadores para un pecado que conlleva en sí mismo su propio tormento³⁹. En la cabalgata de Castrelo de Miño (fig. 16) y en el septenario de Moraime (fig. 17) se representa este pecado con idéntica actitud.



Fig. 14: Fotografía de un detalle del lado siniestro del arco de la epístola del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. El castigo de la gula.



Fig. 15: Fotografía de un detalle de la zona superior derecha (siniestra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. El envidioso tapándose los ojos.

39 Cfr. Cabada Giadás, 1992, p. 70. Cfr. Casagrande / Vecchio, 2000, pp. 38-43. Cfr. Gellrich, 2000, pp. 109-112. Léanse al respecto los versos dedicados a la envidia en *Le roman de la Rose*, de Guillermo de Lorris (ed. de 1985, pp. 54-56).



Fig. 16: Fotografía de un detalle de la bóveda de cascarón del ábside de Santa María de Castrelo de Miño. La personificación de la envidia, en la cabalgata de los pecados capitales.



Fig. 17: Fotografía de un detalle del segundo tramo del muro norte de la nave lateral del evangelio de San Xulián de Moraimo. Personificación de la envidia, del septenario de los pecados mortales.

De otro repertorio distinto, el de las representaciones de vicios y virtudes⁴⁰, parece tomar prestado el artista de Seteventos la fórmula para la condena de la lujuria (fig. 18)⁴¹. En la mujer que cabalga a un hombre tonsurado dominándolo por medio de unas bridas se actualiza e “infernaliza” el *exemplum* de Filis y Aristóteles, el sabio anciano esclavizado por la hermosa y astuta fémica; un relato difundido en la literatura sermonaria que se incorporó a la imaginería sobre los vicios desde finales del siglo XIII, conociéndose múltiples precedentes iconográficos en la Europa occidental⁴², pero sólo un paralelo en

40 Sobre la tradición literaria e iconográfica de los ciclos de virtudes y vicios en el arte de la Edad Media véase el estudio pionero de Adolf Katzenellenbogen (1939), y los posteriores de Rosemond Tuve (1963 y 1964). Para diferentes perspectivas sobre el tema y su representación plástica, consúltense las diversas contribuciones aportadas en Hourihane (2000).

41 Ya García Iglesias (1981, p. 154), aunque sin encuadrarla en tradición figurativa alguna, asociaba “esta reunión de ambos seres” a la lujuria.

42 El ejemplo más temprano para esta imagen se localiza en el infierno del tímpano de Conques (cfr. Baschet, 2000, p. 236, fig. 25). Con posterioridad, el *exemplum* comienza a ser ampliamente difundido por medio de la literatura sermonaria, desligándose la imagen de los infiernos y pasando a incorporarse a los ciclos de vicios y virtudes. Entre los repertorios sermonarios más célebres que contribuyeron a su difusión caben destacar los *exempla* de Santiago de Vitry, Juan Herolt y Esteban de Bourbon, y en territorio peninsular el *Libro de las bienandanzas e fortunas* (1471-76) del vizcaíno Lope García de Salazar, que incluye la única versión hispana completa de esta anécdota de “Aristóteles cabalgado” como *exemplum* histórico (cfr. Adhémar (1939), 1968, pp. 297-299, apéndice III; cfr. Lacarra, 1999, pp. 343-345). El tema se incorporará a los programas monumentales alusivos a los vicios en las catedrales de Auxerre,



Fig. 18: Fotografía de un detalle de la zona inferior derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. El clérigo lujurioso cabalgado por una fémína.

Galicia, más puro que éste, en la contraportada de Santa María de Pontevedra⁴³. Asimismo, es interesante citar los ejemplares labrados en sendas misericordias de las sillerías de coro de las catedrales de Oviedo (1487-92) y de Zamora (1503-06)⁴⁴, no sólo por su proximidad geográfica y cronológica, sino muy especialmente porque en ambas –como en Seteventos– el filósofo aparece tonsurado y caracterizado como clérigo, criticándose así la servidumbre a la lujuria de este colectivo en concreto. Además, en Seteventos se añadió un atributo nuevo a la bella dominadora, la gran copa que sostiene en su mano, detalle que la vincula con la gula en su peor variante, la de la embriaguez, y que llevó a Ángel Sicart a relacionar esta imagen con Babilonia⁴⁵; una fórmula, la de la ramera, asociada también en cualquier caso a la lujuria.

Restan por analizar dos figuras masculinas difícilmente adscribibles a tradiciones figurativas concretas asociadas al vicio, al pecado o al castigo: el personaje que porta en sus hombros un animal de dudosa identificación tras los repintes sufridos, y un segundo que, a punto de entrar en las fauces, carga con un cochinito vivo a hombros (fig. 19). Aunque para García Iglesias esta última imagen haría alusión a la avaricia⁴⁶, sabemos que el cerdo fue especialmente utilizado en época tardomedieval como emblema de la lujuria, y no faltan en el gótico gallego repertorios burlescos que confirmen dicha asociación⁴⁷; la propia personificación de este pecado en Moraimé se sienta a lomos de un

Ruán o Lyon (cfr. Adhémar (1939), 1968, pp. 297-298), apareciendo a menudo también en los *marginalia* de ciertos manuscritos de los siglos XIII al XV (cfr. Randall, 1957, pp. 105-106, fig. 12; Ídem, 1966, figs. 554-555, 557) y alcanzando una gran popularidad en las sillerías de coro, y en todo tipo de géneros artísticos, a finales de la Edad Media, en ocasiones formando parte de un ciclo de vicios en un contexto aleccionador o en series de *topoi* sobre la esclavitud del amor, y en otras ocasiones como simple motivo aislado.

43 Este ejemplar relivario, atribuido a Cornelis de Holanda y de cronología algo más tardía que el pictórico de Seteventos, fue estudiado y publicado por Carlos Sastre a principios de los años noventa (cfr. Sastre Vázquez, 1992, pp. 181-188), retomando el dato Begoña Fernández en su Tesis Doctoral y en publicaciones posteriores (cfr. Fernández Rodríguez, 1998, t. I, pp. 416-417; Ídem, 2000, pp. 185-186). Cfr. Teijeira Pablos, 1998, p. 70, lám. 30, para el ejemplar ovetense; y Mateo Gómez, 1979, pp. 258-259, fig. 243, para el zamorano.

44 Cfr. Sicart Giménez, s. a., t. XVI, p. 169.

46 Cfr. García Iglesias, 1981, p. 154.

47 Cfr. Sánchez Ameijeiras, 1996, pp. 338-339, fig. 8.

gorrino (fig. 20)⁴⁸. Pero en muchas otras ocasiones este animal se asocia también a la gula⁴⁹, y así lo entendió Sicart en el contexto iconográfico de Seteventos⁵⁰; no olvidemos que dos cochinitos, uno vivo y el otro espetado y asado, acompañan a la mujer que personifica a este pecado mortal en Moraime (fig. 21)⁵¹, una imagen femenina que al mismo tiempo posee tintes de lujuria al mostrarse descamisada y con un pecho desnudo a la vista.



Fig. 19: Fotografía de un detalle de la zona inferior derecha (sinistra del Juez) del Juicio Final de Seteventos. Pecador portando un cochinito al hombro.



Fig. 20: Fotografía de un detalle del tercer tramo del muro norte de la nave lateral del evangelio de Moraime. Personificación de la lujuria, del septenario de los pecados mortales.

Disiecta membra de varios repertorios asociados al pecado –septenario de castigos infernales, personificaciones de pecados capitales y *exempla* empleados en ciclos de vicios y virtudes, entre otros– fueron conjugados por el pintor de Seteventos para describir penas específicas en un infierno diversificado. Con todo, aún castigándose la envidia, la pereza y la avaricia, se subrayan conjuntamente las alusiones a la lujuria y a la gula, advirtiéndose al tiempo dos notables ausencias: la ira y la soberbia. Así pues, la glotona

48 Cfr. Cabada Giadás, 1992, p. 69, fig. 6.

49 Cfr. Bango Torviso / Marías, 1982, p. 220.

50 Cfr. Sicart Giménez, s. a., t. XVI, p. 169.

51 Cfr. Cabada Giadás, 1992, p. 69, fig. 8.

castigada al suplicio de Tántalo se presenta en una actitud lasciva y con huellas de haber sufrido las torturas reservadas a los lujuriosos, mientras que Filis, con la copa en la mano, resulta también obscena y borracha a un tiempo, y el cochinito que porta el hombre que antecede a la grotesca pareja vuelve a aludir a ambos excesos carnales relacionados con la concupiscencia y los placeres corporales. La audiencia esperada para estas pinturas, formada por parroquianos iletrados y campesinos –a los que se dirige el propio Juez en castellano antiguo y no en latín–, podría justificar aquellas ausencias y estos singulares acentos: soberbia e ira eran los pecados más propios de las clases poderosas, como gula y lujuria lo eran de los rústicos. La rusticidad de este infierno se revela, además, en la exagerada genitalidad de todos los condenados, en las vulvas cedidas de las pecadoras y en la desmedida excitación de los demonios torturadores.



Fig. 21: Fotografía de un detalle del segundo tramo del muro norte de la nave lateral del evangelio de Moraime. Personificación de la gula, del septenario de los pecados mortales.

3. LA VISIÓN DE LÁZARO EN SETEVENTOS

Como hemos visto, el Juicio Final de Seteventos –y también el de Marrube– fue ejecutado por un taller marginal que dispone de un repertorio ecléctico en el que se funden fórmulas anteriores con otras contemporáneas al servicio de un programa diseñado en función de una audiencia primaria y rural, presentando rasgos peculiares e innovadores en el ámbito gallego. Se privilegia de un modo especial la figura del evangelista Juan, que substituye aquí al Bautista como máximo intercesor; uno de los ángeles que circundan al Redentor toca una flauta, y no una trompeta; los santos y santas del cortejo celestial se rinden a los caprichos de la moda terrenal; y el infierno presenta una pormenorizada descripción de las penas respondiendo a una sistematización deudora del septenario. Pero hasta el momento no me he detenido en otra llamativa singularidad del Juicio Final de Seteventos: a los pies de la colosal figura del Redentor, sobre la rosca del arco triunfal, un personajillo masculino, sedente, desnudo de pies y nimbado, alza la vista arrobado con las manos juntas en oración. Se ha sugerido que podría tratarse de san Juan Evangelista⁵²

52 Cfr. Ramón y Fernández-Oxea, 1970, p. 24. Cfr. García Iglesias, 1981, pp. 153-154.

o de un donante⁵³, pero el nimbo, su caracterización y, sobre todo, el *titulus* localizado bajo su asiento no dejan lugar a dudas acerca de su identidad: se trata de Lázaro. No se debe olvidar, a este respecto, la especial vinculación que se produjo en el Medievo entre el mendigo llagado de la parábola, a quien Abraham acogió en su seno (*Lucas XVI*, 19-31), con el personaje homónimo, muerto y resucitado Lázaro de Betania (*Juan XI*, 1-44)⁵⁴. Una vez aclarado esto, se podría proseguir planteando que Lázaro se encuentra en una posición tan privilegiada en el Juicio Final de Seteventos porque fue el primero que se benefició de la resurrección de los justos, o quizás por haber gozado de una especial devoción en Seteventos para nosotros desconocida y de la que no habría quedado constancia documental, pero también podría explicarse su destacada presencia a la luz de una tradición que cuenta que, una vez resucitado y durante la cena en casa de Simón el Leproso, Lázaro relató los misterios del otro mundo que había conocido mientras estaba muerto, describiendo, por invitación de Jesús, los suplicios infernales⁵⁵.

Como ha señalado Émile Mâle⁵⁶, el texto más antiguo que recoge por escrito esta tradición es un sermón apócrifo del siglo XII, sobre el rico Epulón y Lázaro, atribuido a san Agustín de Hipona, según el cual el pobre habría conocido los “*tristia loca poenarum*” y habría revelado dichas penas “*per ordinem*”⁵⁷. Pronto Pedro Coméstor habría de repetir el episodio en su *Historia scholastica*⁵⁸, popularizándose la leyenda durante los siglos XIII y XIV tanto en la literatura sermonaria vernácula (Esteban de Bourbon) como en ciertas obras doctrinales sobre la vida de Cristo (así la *De gestis Domini salvationis* del beato agustiniano Simón de Cascia, y la *Vita Christi* del fraile dominico, y después cartujo, Ludolfo de Sajonia), e incorporándose, asimismo, a los misterios de la Pasión⁵⁹.

53 Cfr. Sicart Giménez, s. a., t. XVI, p. 169. Cfr. Pardo Fernández, 2002, p. 170.

54 Noelia Pardo expuso en 2002 la posibilidad de que esta figura estuviera representando en ese lugar a alguno de estos dos Lázaros (Pardo Fernández, 2002, p. 170); sin embargo, ya en mi trabajo de investigación tutelado (DEA), depositado y defendido en el departamento de Historia del Arte de la USC durante el curso 2000-01, yo planteaba el razonamiento arriba expuesto en la p. 23, lám. 3b. Un reflejo en Galicia de la estrecha asociación entre el pobre de la parábola narrada en *Lucas* y Lázaro de Betania se advierte en el muro sur del crucero de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo, en cuyos frescos -datados por el prof. Castiñeiras González (1999, pp. 311-313) a mediados del siglo XII- se observa, en un registro intermedio, la escena del Banquete del rico Epulón, y en un registro inferior la resurrección de Lázaro de Betania.

55 Es muy probable que también en Marrube Lázaro aparezca en la misma posición que en la vecina iglesia de Seteventos, pues la configuración de su Juicio Final y de su espacio infernal sigue prácticamente las mismas pautas iconográficas; pero mientras los murales de la bóveda de hormo del ábside sigan ocultos por el retablo mayor justamente en ese punto, no se podrá verificar tal hipótesis. Asimismo Lázaro podría estar presente en el oculto o desaparecido Juicio Final que presupongo en Bembibre, en el muro norte de cuya nave se conserva precisamente la escena del Banquete del rico Epulón, que hasta ahora no había sido identificada.

56 Cfr. Mâle, 1908, p. 514.

57 Relato completo en *Patrologia Latina*, 39, col. 1929.

58 Relato completo en *Patrologia Latina*, 198, col. 1597.

59 Sobre la tradición de la visión de Lázaro, v. M. Voigt, *Beiträge zur Geschichte der Visionenliteratur im Mittelalter*, Leipzig, 1924 (*ap.* Baschet, 1993, p. 438, n. 108). Aunque los *exempla* de Esteban de Bourbon fueron traducidos al castellano y muy difundidos en la Península, no he localizado el relato de

Muchos de estos textos no explicitaban la narración de los castigos, pero en algunos casos se recurría a ciertas tipificaciones provenientes de otras tradiciones literarias para completar el relato. Así, un texto marsellés de hacia 1300 tomó prestado de la *Visio Pauli* su repertorio penal, mientras que la *Passion* de 1398 lo hizo, en cambio, de las nueve penas del *Elucidarium* de Honorio de Autun. Hubo que esperar hasta el último tercio del siglo XV para que se incorporara en la *Visión de Lázaro* un relato pormenorizado de las penas infernales ajustado a la sistematización del septenario. En 1470-80 ha fechado Roy los manuscritos más antiguos con el *Misterio de la Pasión* en los que se observa esta tradición, que pronto se divulgará a través de una serie de obras impresas de gran popularidad, como el *Baratre infernal* de Regneaud le Queux, el *Art de bien vivre et de bien mourir*, editado en París en 1492 por Vérard, y el *Compost et Calendrier des Bergers*, publicado por Guyot Marchant en 1493⁶⁰. Esta última obra, profusamente ilustrada con grabados, con un repertorio de penas infernales ajustado al septenario pero independiente de las tradiciones gestadas en Italia, pronto se convirtió en modelo para ciclos murales de envergadura. Émile Mâle demostró que las escenas infernales del Juicio Final del muro occidental de la catedral de Santa Cecilia de Albi (1493-1503), y las inscripciones que las acompañan, se corresponden con las penas descritas por Lázaro en el *Calendrier*, retomándose poco después el modelo, según Jérôme Baschet, en la capilla de San Gausberto de la catedral de San Esteban de Cahors⁶¹. La escena judicial de Albi perdió toda su parte central a finales del siglo XVII⁶², en donde sin duda se representaba al Juez supremo con los máximos intercesores, y quizás –como en Seteventos– a Lázaro como relator de la dilatada visión infernal allí representada.

El repertorio penal del infierno de Santa María de Seteventos no se ajusta especialmente a esta moderna tradición figurativa para los castigos del septenario, pero los indicios apuntan a considerar la posibilidad de que en el mural lucense se hubiera pretendido atribuir a Lázaro, junto a la visión del más allá, esta minuciosa descripción infernal; recordemos que ya en el pasaje del Pseudo-Agustín era Lázaro quien hablaba⁶³. El personaje evangélico aparece en Seteventos sentado y mirando fijamente hacia lo alto, hacia el Redentor, en consonancia con una fórmula habitual para la representación de visiones en la Edad Media (fig. 22)⁶⁴, y situado hacia el lado de los castigos, a la sinies-

la *Visión de Lázaro* ni en el índice de John E. Keller (1949) ni en los estudios más recientes de M^o Jesús Lacarra (1998 y 1999), pero hay que tener en cuenta que sólo algunos ejemplarios han pervivido hasta nuestros días, pudiendo haberse difundido el relato en tierras hispánicas a través de otros no conservados.

60 Cfr. Mâle, 1908, pp. 514-517. Cfr. Baschet, 1993, p. 438.

61 Cfr. Mâle, 1908, pp. 515-518. Cfr. Baschet, 1993, pp. 437-449, figs. 155-160. Cfr. Biget, 1994, pp. 170-171. Cfr. Baschet, 2000, pp. 250-252.

62 Cfr. Biget, 1994, p. 13.

63 Cfr. Mâle, 1908, pp. 514-515.

64 Cfr. Ringbom, 1980, pp. 38-69, esp. p. 65, figs. 24-25. Nótese que ya en el llamado sepulcro de Santa Froila conservado en la Catedral de Lugo, no lejos de Seteventos, y datable en el último tercio del s. XII (Rico Camps, 2002, fig. 261), se figuraba a un monje narrando el ascenso de un alma santificada a los cielos. El monje, como Lázaro, aparece representado en tres cuartos, sedente y de pequeño tamaño, esculpido en bulto, mientras que la escena narrada abarca el resto de la tapa del Sarcófago, extendiéndose a lo largo, en bajorrelieve.



Fig. 22: Ilustración de la Séptima Visión de Hildegarda de Bingen en el ejemplar del *Liber divinorum operum* conservado en la Biblioteca Gubernamental de Luca. Detalle de la visionaria. (Tomado de Ringbom, 1980, fig. 24).

tra del Juez. Además se ha convertido, por virtud de la inscripción, en el transmisor de la sentencia. No olvidemos, por último, que el amplio despliegue de castigos infernales, sin parangón en el panorama gallego (a excepción del o de los Juicios Finales ejecutados por el mismo taller), y el variado repertorio del que echa mano el pintor de Seteventos para organizar un cierto sistema penal; obedecen a un procedimiento similar al intentado en otros lugares en medio literario para completar el relato de la *Visión de Lázaro*: los castigos de la *Visio Pauli* o las penas codificadas por Honorio de Autun en su *Elucidarium* habrían cumplido la misma función en el texto marsellés de hacia 1300 y en la *Passion* de 1398.*]**

Bibliografía citada

General

- Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Nendeln, 1968. (1^a ed. Londres, 1939)
- Ashdown, C. H., *British and continental arms and armour*, Nueva York, 1970. (reed. de Londres - Edimburgo, 1909)
- Bango Torviso, I., y Marías, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982.

* El grueso del material, interpretaciones, hipótesis y conclusiones expuestas aquí formaron parte de mi Tesis de Grado, defendida en el departamento de Historia del Arte de la USC en julio de 2003, aunque este trabajo no habría sido posible sin la inestimable colaboración de R. Sánchez Ameijeiras, quien me animó, ayudó y aportó material bibliográfico especializado de gran interés. Agradezco a mi familia el apoyo recibido, y a D. Ramón Nóvoa Rodríguez, párroco de Santa María de Seteventos las molestias ocasionadas al haberme permitido visitar *in situ* las pinturas y tomar las fotografías pertinentes, haciendo extensivo este último reconocimiento a todos los demás sacerdotes que han facilitado mi labor en este sentido (en especial a los de Marrube, Bembibre, Moraime y Castrelo de Miño).

** La autora es miembro del Grupo de Investigación SIFC del departamento de Historia I de la USC (GI-1919), inscribiéndose este trabajo dentro del marco del Proyecto de Investigación CIMGA IV, subvencionado por la Xunta de Galicia (PGIDT01PXI21005PR).

- Baschet, J., *Les Justices de l’Au-Delà. Les représentations de l’Enfer en France et en Italie: XII^e - XV^e siècles*, París, 1993.
- Baschet, J., “I peccati capitali e le loro punizioni nell’iconografia medievale”, in Casagrande y Vecchio, 2000, pp. 225-260.
- Berceo, G. de, *Poema de Santa Oria* (edit. por I. Uría Maqua), Madrid, 1987.
- Beresford, A. M., “The *Disputa del cuerpo et del ánima* and the *Visión de Filiberto*: a reappraisal of sources”, *La Corónica*, vol. 23.2, 1995, pp. 3-15.
- Bernis Madrazo, C., “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”, *Archivo Español de Arte*, t. XXII, 1949, pp. 111-135.
- Bernis Madrazo, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, 1978-1979, dos tomos.
- Biget, J. L., *Sainte-Cécile d’Albi. Peintures*, Toulouse, 1994.
- Bleeke, M. A., *Situating Sheela-na-gigs*, Chicago, 2001.
- Bloomfield, M. W., *The Seven Deadly Sins*, Michigan, 1952.
- Casagrande, C., y Vecchio, S., *I sette vizi capitali*, Turín, 2000.
- Connolly, J. E., Deyermond, A. y Dutton, B. (eds.), *Saints and their authors*, Madison, 1990.
- Frugoni, C. (ed.), *Lavorare all’Inferno*, Roma-Bari, 2004.
- Gellrich, J. M., “The Art of the Tongue: illuminating speech and writing in later medieval manuscripts”, in Hourihane, 2000, pp. 93-119.
- Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, t. II, Madrid, 1999.
- González Montañés, J., “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la encarnación”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 9, Madrid, 1996, pp. 11-45.
- Historia del virtuoso caballero don Túngano (Toledo 1526)* (edit. por J. K. Walsh y B. B. Thompson), Nueva York, 1985.
- Hourihane, C. (ed.), *Virtue & Vice*, Princeton, 2000.
- Katzenellenbogen, A., *Allegories of the Virtues and Vices in mediaeval art*, Londres, 1939.
- Keller, J. E., *Motif-index of mediaeval spanish exempla*, Tennessee, 1949.
- Klob, O., «A *Vida de Sancto Amaro*. Texte portugais du XIV^e siècle», *Romania*, año 30, 1901, pp. 504-518.
- Lacarra Ducay, M^a C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, 1993.
- Lacarra, M^a J., “Pour un *Thesaurus exemplorum hispanicorum* », in J. Berlioz, *Les exempla médiévaux*, París, 1998, pp. 191-213.

- Lacarra, M^a J. (ed.), *Cuento y novela corta en España*, t. I, Barcelona, 1999.
- Le Goff, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985. (1^a ed. París, 1981)
- Le Goff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, 1985.
- Lewis, H. A., “The *Vision of the Knight Túngano* in the literatures of the Iberian Peninsula”, *Speculum*, vol. 72, n^o 1, 1997, pp. 85-99.
- Lorris, G. de, *Le roman de la Rose. El libro de la Rosa* (trad. castellana, notas y prólogos de C. Alvar), Barcelona, 1985.
- Mâle, É., *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1908.
- Mateo Gómez, I., *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, 1979.
- Owen, D. D. R., *The vision of Hell*, Edimburgo - Londres, 1970.
- Patch, H. R., *El Otro Mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983. (1^a ed. en inglés, 1950)
- Patrologia Latina database* (reprod. a partir de *Patrologiae cursus completus*, al cuidado de J.-P. Migne), Alexandria - Virginia, 1993-1995, cinco discos.
- Randall, L. M. C., “Exempla as a source of gothic marginal illumination”, *The Art Bulletin*, vol. XXXIX, n^o 1, 1957, pp. 97-107.
- Randall, L. M. C., *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley - Los Ángeles, 1966.
- Rico Camps, D., *El románico de San Vicente de Ávila*, Murcia, 2002.
- Ringbom, S., “Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art”, in *Medieval iconography and narrative*, Odense, 1980, pp. 38-69.
- Sáenz Pascual, R., *La pintura gótica en Álava*, Vitoria, 1997.
- Solalinde, A. G., “La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España”, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. II, pp. 219-257.
- Suárez González, A. I., *Los libros de Coro de Valdediós*, Valdediós, 2001, dos volúmenes.
- Teijeira Pablos, M^a D., *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998.
- Tenenti, A., *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, París, 1983.
- Thompson, B. B., y Walsh, J. K., “Old spanish manuscripts of prose Lives of the Saints and their affiliations. I: Compilation A (The *Gran Flos Sanctorum*)”, *La Corónica*, vol. 15, n^o 1, 1986, pp. 17-28.
- Trnek, R., “Pandemónium. Tríptico del Juicio de El Bosco”, *FMR*, n^o 64, 2002, pp. 21-44.

Tuve, R., "Notes on the Virtues and Vices", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vols. 26-27, 1963-1964, pp. 264-303, pp. 42-72.

Vincent-Cassy, M., "Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XV^e siècle », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, París, 1986, pp. 461-485.

Watson, A., "Saligia", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 10, 1947, pp. 148-150.

Weir, A., y Jerman, J., *Images of Lust*, Londres, 1986.

Galicia

Cabada Giadás, C., "Memoria e imaxes morais: o ciclo mural de San Xulián de Moraimé", in *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 65-72.

Castiñeiras González, M. A., "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses*, núm. 15, 1999, pp. 287-342.

Chamoso Lamas, M., "Las pinturas murales en Galicia" (1970), in *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, pp. 101-104.

Erias Martínez, A., "Xente da Baixa Idade media (I): Sete mulleres con 'rollo'", *Anuario Brigantino*, n° 10, 1987, pp. 93-120.

Fernández Rodríguez, B., *El patronato artístico de las cofradías de mareantes en Galicia (siglos XV y XVI)*; tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1998.

Fernández Rodríguez, B., "El mensaje moral en las escenas de la contraportada de Santa María la Mayor de Pontevedra", *Rutas cicloturísticas del Románico*, XVIII, 2000, pp. 185-189.

García Iglesias, J. M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*; resumen de tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1979.

García Iglesias, J. M., "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista", *Compostellanum*, vol. XXVI, núms. 1-4, 1981, pp. 135-172.

García Iglesias, J. M., *Pinturas murais de Galicia*, Santiago de Compostela, 1989.

Mariño López, B., "El Infierno del Pórtico de la Gloria", in *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo*, A Coruña, 1991, pp. 383-396.

Nodar Fernández, V. R., "De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago", *Semata*, vol. 14, 2002, pp. 335-347.

"Noticias", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, t. VII, núms. 59-60, 1963, p. 220.

- Pardo Fernández, N., “El Juicio Final en la pintura gótica lucense. La obra del ‘Maestro de Seteventos’: los murales de las iglesias de Santa María de Seteventos y Santa María de Marrube”, *Rutas Cicloturísticas del Románico*, XX, 2002, pp. 169-173.
- Ramón y Fernández-Oxea, J., “A descuberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos”, *Chan*, nº 24, año II, 1970, pp. 24-25.
- Rielo Carballo, N., Voz “Seteventos, Santa María de”, in *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, s. a., t. XXVIII, pp. 164-165.
- Rielo Carballo, N., “Seteventos. Saviñao”, in *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, t. VI, Madrid, 1983, pp. 22-25.
- Sánchez Ameijeiras, R., “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, *Semata*, vol. 7-8, 1996, pp. 333-353.
- Sastre Vázquez, C., “Aristóteles en Galicia: A contraportada de Santa María de Pontevedra”, *Pontevedra*, nºs 8-9, 1992, pp. 181-188.
- Sicart Giménez, Á., Voz “La pintura gótica en Galicia”, in *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, s. a., t. XVI, pp. 163-174.
- Suárez-Ferrín, A. P., *El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajomedieval (1215-1563)*; tesis de licenciatura sin publicar, Santiago de Compostela, 2003.
- Suárez-Ferrín, A. P., “‘Ab Aquilone Mors’. Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)”, *Anuario Brigantino*, nº 26, 2003, pp. 339-372.
- Yarza Luaces, J., “Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150”, in *Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña - Lisboa, 2001, pp. 56-87.