José Manuel
García Iglesias

Tese de doutoramento

La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI

Santiago de Compostela, 1978

Facultade de Xeografía e Historia. Sección de Historia da Arte

JOSE MANUEL GARCIA IGLESIAS

LA PINTURA EN GALICIA DURANTE LA EDAD MODERNA: EL SIGLO XVI.

Memoria presentada para la obtención del grado de Doctor, bajo la dirección del Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, Catedrático de Historia del Arte de esta Universidad.

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA: SECCION DE HISTORIA DEL ARTE.

SANTIAGO, 1978.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A mis padres

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a una serie de importantes ayudas. En primer lugar he de resaltar la que me ha ofrecido constantemente el Doctor Don Ramón Otero Túñez, Director y Ponente de esta tesis quien ha facilitado extraordinariamente el camino con su consejo.

He de indicar el papel importante que han significado para la elaboración del trabajo los prelados de las Diócesis de Galicia y los responsables de las parroquias visitadas, permitiendo la entrada en lugares de un acceso dificultoso. Los Museos, Bibliotecas y Archivos de la Región también han sido consultados en unas condiciones generalmente idóneas que debo a la deferencia de las autoridades que los regentan. También deben ser citados mis compañeros del Departamento quienes me han prestado ayudas de diverso tipo.

Por último he de citar a Carlos López, Cesáreo López Rodríguez, Enrique Fernández Castiñeiras, Francisco Javier Río Barja, José Cardeso Liñares, José María Díaz Fernández, Manuel Núñez Rodríguez, Ramón Ruibal del Castillo, Ramón Sánchez y Tomás Serrano, ellos han sido mis

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acompañantes en esa tarea, siempre ingrata y
y trabajosa, de recorrer los lugares de Galicia
en busca del material de mi trabajo.

Para todos los arriba indicados y
aquellos otros no expresamente citados y que
me han facilitado mi labor, muchas gracias.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

SUMARIO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Pág.

Sumario 5

Introducción 18

Abreviaturas 49

Estudio histórico-artístico 50

-Gótico hispanoflamenco 51

- El Renacimiento 144

- El Manierismo 201

Iconografía 260

Antiguo Testamento 261

Ante Legem 261

- Dios 261

- El Padre Eterno

- El Trono de Gracia

- Génesis 263

- Creación de Eva 263

- El Pecado de Adan 264

- José 264

- El Sueño de la estrella 264

- La mujer de Putifar quiere forzar a José..... 264

- José explica al faraón los sueños de las vacas gordas y flacas..... 265

- El triunfo de José en Egipto..... 265

Sub Legem 265

- Reyes 265

- David 265

- Los profetas 266

- Isaías 266

- Jeremías 266

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

- Ezequiel 266
- Daniel 266
- Joel 267
- Amós 267
- Jonás 267
- Habacuc 267

Nuevo Testamento 268

Sub Gratia 268

1. Cristo 268

2. María 269

- La Vírgen sin el Niño 269
- La Vírgen con orantes 269
- La Vírgen con el Niño 270
- Santa Ana, la Vírgen y el Niño 271
- Vírgen de las Angustias 271

3. María antes del Nacimiento 271

- Anuncio del Angel a Joaquín 271
- Abrazo ante la Puerta Dorada 272
- La Anunciación 274
- La Visitación 278

4. La Infancia de Cristo 279

- La Natividad 279
- Anuncio a los Pastores 280
- Los pastores caminan hacia Belén ... 282
- Adoración de los Pastores 282
- Reyes Magos 283
- La Venida de los Magos 283
- Los Magos visitan a Herodes 283
- La Epifanía 284
- Matanza de bs Inocentes 286
- Huída a Egipto 287
- Cristo ante los Doctores 288

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

5. Vida pública de Jesús 288
- Bautismo 288
- Jesús llama a Zaqueo 289
6. La Pasión del Señor 289
- Lavatorio 289
- Santa Cena 290
- Oración en el Huerto 292
- Prendimiento 293
- Cristo ante Caifás 295
- Cristo escarnecido 295
- Pilato se lava las manos 296
- La Flagelación 297
- Pilato 298
- Cristo a la Columna 299
- Coronación de Espinas 299
- Jesús presentado al pueblo 300
- El Señor ante Herodes 301
- Camino del Calvario 301
- La Verónica con la Santa Faz 303
- Cristo despojado de sus vestiduras.. 304
- El Calvario 305
- La Lanzada 306
- Angeles con instrumentos de la Pasión..... 307
- Descendimiento 307
- Piedad 308
- Lamentaciones sobre Cristo muerto .. 308
- Santo Entierro 310
7. La Glorificación de Cristo 311
- Cristo desciende al Limbo 311
- Resurrección 311
- Ascensión 313
- Pentecostés 314

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

8. Apoteosis de la Vírgen 315
- Asunción 315
- Coronación de la Vírgen 315
- La Vírgen María desciende al Infierno..... 316

9. Los fines del hombre 316
- La Muerte 316
- El Apocalipsis: Diáspora 318
- El Juicio Final 318
- Relacionables con el Juicio Final. 328
  - La Gloria 328
  - El Infierno 329
  - Los Angeles del Juicio 330
  - Los Angeles combatiendo contra los demonios. 331
  - La entrada en los cielos 331
  - Los pecados capitales 332

Santos 333
Agustín 333
Alfonso 333
Amaro 334
Andrés 334
Antonio de Padua 334
Apolonia 335
Bárbara 335
Bartolomé 336
Blas 337
Catalina 337
Cristobal 339
Elena 341

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Esteban 341
Eulalia 342
Felipe 342
Francisco 342
Gregorio 343
Jerónimo 344
Jorge 344
Juan Bautista 345
Juan Evangelista 346
Julián el Hospitalario 347
Lorenzo 348
Lucas 348
Lucía 348
María Magdalena 349
Marina 349
Marcos 349
Martín 350
Mateo 350
Miguel 350
Nicolás 351
Pablo 351
Pedro 352
- San Pedro recibe la primacía de la Iglesia. 353
- La Liberación de San Pedro 353
- La resurrección de una joven 353
- Martirio de San Pedro 353
Roque 354
Santiago 355
Sebastián 356
Simón 358
Tomé 358

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Mitología 359
1. Divinidades Mayores 359
- Júpiter 359
- Atenea..... 359
- Marte..... 359
- Venus..... 359
- Mercurio 360
2. Divinidades de la Tierra..... 360
- Saturno..... 360
- Démeter 361
3. Mitología Heroica 361
- Pándora 361
- Hércules 361
4. Conceptos vistos desde la Mitología 362
- Cáritas 362
- Abundancia 362
- Guerra 362
- Amor divino 362
- Amor virtuoso 363
- Amor sensual 363
- La Paz 363
- La Fortuna 364
- Ganancia..... 364
- Virtud 364
- La Música 364
- Vánitas 365

Catálogo de la Pintura conservada..... 366

- Gótico hispanoflamenco 367
Amoeiro, Santa María 368
Augasantas, San Jorge 373

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Bacurín, San Miguel 376
Burela, Santa María 379
Camporramiro, Santa María 388
Camposancos, San Cristobal 395
Castrelos, Santa María 398
Castro de Oro, San Salvador 409
Cuadramón, Santa Filomena 415
Cuiña, Santa María 420
Chayán, Santa María 429
Chouzán, San Esteban 438
Eiré, San Miguel 468
Figueiras, Santa María (1) 474
Figueiras, Santa María (2) 476
Frameán, San Pedro 480
Losón, Santa Eulalia 486
Luaña, San Julián 589
Marrube, Santa María 502
Marzá, Santa María 512
Melide, Santa María 521
Mondoñedo, Catedral 543
Mondoñedo, San Martín 578
Moraime, San Julian 588
Moreira, San Miguel 593
Nogueira, Santa María 600
Novelúa, San Cristobal 607
Orense, Catedral 617
Paderne, San Esteban 639
La Puebla, Santa María 643
Real, San Martín 650
Requeixo, Santiago 654
Santiago, Catedral 656
Seteventos, Santa María 662
Toques, San Antolín 680b

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

- El Renacimiento 699

Adá, Santa Eulalia 700
Amoexa, Santiago..... 706
Augasantas, Santa Marina 711
Barcia, San Miguel 721
Bembibre, San Pedro..... 729
Bubal, Santa Baía 735
Campaña, Santa Cristina 740
Cervela, San Cristobal 747
Cines, San Nicolás 752
Cobelas, Santa María 760
Coirós, San Julian 777
Cuíña, Santa María 781
Ferreira de Pallares, Santa María..... 817
Fornás, San Cristobal 822
Maside, Santo Tomé 829
Mondoñedo, Catedral 1 tabla 835
Mondoñedo, Catedral 3 tablas..... 841
Monforte, San Vicente del Pino 854
Noya, San Francisco 857
Orense, Catedral 861
Oza de los Rios, San Pedro 866
Paderne, San Esteban 873
Parga, San Esteban (1) 882
Parga, San Esteban (2) 885
Pescoso, Santa Marina 898
Proendos, Santa María 915
Redonda, San Pedro 931
Rocas, San Pedro 934
Sambreixo, El Salvador 943

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Santiago, Catedral, tablas 952
Santiago, Catedral, San Fernando 965
Santiago, Santa María la Mayor y Real de Sar..... 978
Sixto, San Juan 995
Teixido, San Andrés 1033
Vale, San Jorge 1137
Vilar de Donas, Santiago 1164
Villanueva de Lorenzana, Santa María..... 1170

- El Manierismo 1177
Abades, Santa María 1178
Bande, Santa Comba 1183
Banga, Santa Eulalia..... 1193
Bendollo, Santa Eulalia..... 1243
Camanzo, Divino Salvador..... 1286
Castrelo de Miño, Santa María 1293
Culleredo, San Esteban 1322
Fión, San Lorenzo..... 1329
Fonteita, Santiago..... 1342
Lugo, Catedral 1353
Mazoi, Santa Eulalia..... 1359
Mixos, Santa María..... 1368
Mondoñedo, San Martín..... 1376
Monte, San Miguel..... 1402
Montederramo, Santa María..... 1407
Mugares, Santa María (1)..... 1415
Mugares, Santa María (2)..... 1453
Nogueira, Santa María..... 1461
Nogueira, Santo Tomé..... 1473
Oirán, San Esteban..... 1480
Pesqueiras, Santa María..... 1483
Pol, San Ciprián..... 1508

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Pontedeume, Santiago..... 1523
Pontevedra, Santa María 1544
Pousada, San Esteban..... 1561
Rebordanes, San Bartolomé..... 1591
Requeixo, Santiago..... 1604
Ribas de Sil, San Esteban..... 1609
Rivadulla, Santa Cruz..... 1625
Rivasaltas, San Pedro 1630
Santiago, Catedral, Archivo 1645
Santiago, Colegio Huérfanas, Sacristía... 1659
Santiago, San Benito..... 1664
Seteventos, San Pedro..... 1672
Soutolongo, Santa María..... 1681
Xagoaza, San Miguel 1688

Catálogo de la pintura perdida 1695

1. Gótico hispanoflamenco 1696
Chouzán,San Esteban..... 1697
Esposende, Santa Marína 1718
Melide, Sancti Spiritus..... 1719
Paradela, San Miguel..... 1723
Pontevedra, Santo Domingo..... 1727
Santiago, Hospital Real..... 1729

2. El Renacimiento 1731
Cambados, Santa Marina..... 1732
Castro, San Miguel..... 1737
Lugo, Catedral, Capilla Santiago 1742
Orense, Catedral, Retablo de la Quinta Angustia..... 1745
Paderne, San Esteban 1747
Pontellas, Santa María..... 1751

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

Ribadeo, La Trinidad..... 1764

Santiago, Catedral, Capilla San Juan..... 1765

" " " Santa Catalina 1766
" Palacio Arzobispal..... 1768
" Santa María de Belvís..... 1771

" Santa María del Camino..... 1772

Vivero, Santa María..... 1774

3. El Manierismo 1777

Argalo, Santa María 1778

Arzadegos, Santa Eulalia 1779

Banga, Santa Eulalia 1785

Castroverde, Nuestra Señora de Villabad... 1787

Laroá, San Pedro..... 1788

Nogueira de Ramuín, San Martín..... 1789

Noya, San Francisco..... 1791

Noya, San Martín..... 1793

Orense, Catedral, Retablo de Nuestra Señora del Rosario..... 1795

Orense, La Trinidad..... 1796

Orense, San Francisco..... 1797

Santiago, Catedral, Retablo de la Capilla de Animas..... 1798

" " Trascoro 1799

" San Benito del Campo 1800

" San Miguel. 1802

" San Pelayo de Antealtares..... 1804

" San Roque..... 1806

" Santa María Salomé..... 1807

Toba, San Adrian..... 1808

Toxosoutos, San Justo..... 1820

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pág.

4. Con cronología imprecisa 1821

Allariz, Santa Clara 1822
Arnego, Santiago 1823
Betanzos, San Francisco 1824
Buriz, San Pedro 1826
Cambados, Convento 1827
Carboeiro, San Lorenzo 1828
Carril, Santiago 1830
Espenuca, Santa Eulalia 1831
Lesa, Santa Marína 1833
Lestedo, Santa María 1834
Lugo, San Francisco 1835
Moldes, San Mamed 1836
Monterrey, San Francisco 1840
Ois, Santa María 1841
Panjón, San Juan Bautista 1842
Parada, Santiago 1844
Ribadavia, Santo Domingo 1845
Simes, Santa María 1846
Torbeo, Santa María 1847
Villagarcía, Pazo de Vistalegre 1848

Indice de figuras 1849

Indice de ilustraciones 1852

Bibliografía citada 1855

Documentación 1881

Apéndice 1883

Fontecarmoa, S.Pedro (Renacimiento, conservado) 1887
Campo, Santa María (Manierismo, conservado) 1895

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Delimitación de la pintura a estudiar

La idea primera al iniciar este trabajo fué llevar a cabo un estudio de la pintura moderna en Galicia. El primer problema a solucionar sería saber donde podría estar esa pintura y cuanta existía. Era necesario tomar una base de partida que superase ese viejo tópico de los estudios de arte en Galicia que asegura que en esta región no hay pintura prácticamente hasta los tiempos contemporáneos.

El trabajo se iniciaría teniendo una bibliografía sobre el tema escasa y de baja calidad en líneas generales y sabiendo de muy pocas obras pintadas en Galicia. En ese momento era poco menos que imposible hacerse una idea de cuáles podían ser los límites de la obra a estudiar porque nada se sabía de ésta. En un principio parecía oportuno intentar recoger, analizar y llegar a una valoración de la pintura que se localizase en Galicia en toda la Edad Moderna.

Bibliografía

Tan solo en dos ocasiones alguien se ha procupado de hacer con carácter monográfico un estudio de alguna envergadura sobre la pintura en Galicia. El primer libro que se publicó sobre el tema lo firmaría Don José Couselo Bouzas y se titulaba la Pintura Gallega, aparecía en 1950 y daba un panorama muy pobre de nuestra pintura mostrando el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autor un desconocimiento prácticamente absoluto del tema y presentando tan solo datos documentales, en la mayoría de los casos recogidos de autores anteriores. Esta obra tiene sin embargo un valor a resaltar y es que, por primera vez, se hace una mínima sistematización de una pintura que hasta entonces había despreocupado a casi todos los autores.

En 1965 Don José Trapero Pardo dedicaría un libro a la Pintura Mural. Esta obra vuelve a presentar el defecto de una falta de conocimiento directo del autor de una buena parte de la obra. También resulta muy ambiguo en la datación de las pinturas. Además, el número de obras conocido por el autor es muy limitado.

La pintura en Galicia había tenido otros estudiosos que realizaron trabajos de muy diferente valor. Varios artículos aparecieron sobre el tema en los últimos años del XIX y en los primeros del XX. Villaamil y Castro daría notas de indudable valía acerca de las pinturas murales descubiertas en su tiempo y llevaría a cabo uno de los mejores estudios realizados sobre este tema analizando exhaustivamente las que se descubrieron en aquel momento en la Cátedral de Mondoñedo; es uno de los autores más rigurosos en el estudio de la pintura en Galicia. Murguía recoge en sus obras datos sueltos acerca del tema, casi nunca son éstos de primera mano; simplemente es mencionable por la valoración que hace del tema. Mucho más seria resulta, en este sentido, la obra de Don Antonio López Ferreiro que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en varias ocasiones hace análisis y da datos de diferentes obras que hoy en día resultan de gran valor; la figura de Ferreiro es verdaderamente cimera también en este campo de la cultura en Galicia. Ha de mencionarse como coetáneo de los anteriores Don Eduardo Alvarez Carballido, un estudioso radicado en Melide que va dando cuenta en sucesivos artículos de las obras de su tierra y entre ellas tratará con más interés que sapiencia todas las pinturas que se van descubriendo por la zona de Melide. En el mismo sentido cabría hablar del artículo del Señor Alonso Fernández sobre la pintura del Claustra Nova de Orense.

Por 1930 aparecerán varias obras de un interés fundamental. Es el momento en que publica Post, dentro de su monumental "A History of Spanish Painting" una valoración de la pintura en Galicia. Por primera vez se lleva a cabo tal inclusión dentro del panorama nacional pero la opinión tiene muy pocas bases de asentamiento ya que apenas conoce el autor otras obras que las reseñadas por Villaamil. De este tiempo es el "Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII", la importantísima obra de Don Pablo Pérez Costanti, su valor dentro de la bibliografía sobre arte en Galicia es indudable y a él se deberán la mayoría de los datos documentales que poseemos sobre nuestra pintura. La publicación sobre documentos acerca de pintura en Galicia en el XVI se reducirá a tres nombres, dos ya citados, los de López Ferreiro y Pérez

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Costanti y el tercero a reseñar, el de Don Angel Rodríguez González.

En algunos inventarios y artículos se ha intentado dar nombres y valoraciones de la pintura en Galicia. En tal menester hay que señalar los trabajos de Castillo, Vázquez Saco, Chamoso Lamas, Ramón y Fernández Oxea y Guerra Mosquera. También hay que indicar en este sentido el inventario que se está llevando a cabo sobre la riqueza artística de Lugo por Nicanor Rielo, Elías Valiña, Santos San Cristóbal y González Reboredo. Las oponiones manejadas por estos autores suelen ser más intuitivas que razonadas teniendo valor sobre todo porque ofrecen descubrimientos de obras totalmente desconocidas.

Finalmente hay que mencionar algunos artículos que se dedicaron en los últimos años de forma monográfica a algunas pinturas. Camps, Carro y Ramón Fernández Oxea firmarán la parte dedicada al arte de "A Terra de Melide"; sus opiniones acerca de la obra que hay en Santa María de Melide resultan de cierta importancia. El Señor Sánchez Cantón dedicaría un artículo más tarde a las tablas que hay de Andrea del Sarto en Monforte; es, sin duda alguna, su artículo el de más altura de todo lo que se ha escrito sobre la pintura de este tiempo en Galicia. El Señor Bouza Brey recogía la aparición de pinturas en Santa María la Real de Sar y González Reboredo en Santa Eulalia de Mazoi, sus respectivos artículos no pretenden otra cosa que señalar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la presencia de pintura. El último artículo en publicarse sería el de Sicart Giménez sobre las pinturas de Mugares, su trabajo tiene el valor de ser un intento de interpretación iconográfica de este conjunto.

No ha de reducirse a estas fuentes la presencia de datos sobre obra pictórica. Hubo necesidad de revisar un amplísimo repertorio de libros sobre Galicia en busca de noticias de las obras que existen o existieron. Escritos antiguos que recogiesen datos sobre arte como los de Ambrosio de Morales y Jerónimo del Hoyo dan poca luz sobre este tema. Más provecho ofrecería la lectura de estudios monográficos sobre lugares o iglesias que a veces detallan la presencia de pintura.

El intento fue a recoger todos aquellos datos que hubieran sido publicados sobre la pintura en Galicia y la revisión bibliográfica fue lo más exhaustivo que fue posible.

La mediocridad que en líneas generales se puede marcar en el estudio de nuestra pintura se debe sobre todo a la falta de visión de conjunto que tienen todos los autores que tratan el tema. Surge así la infravaloración de la pintura, idea que se va a cimentar sobre todo en que el desconocimiento de la misma que contrasta con la brillantez del arte en otras manifestaciones artísticas. El no tener un repertorio de pinturas suficientemente amplio va a llevar consigo la dificultad de hacer una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sistematización cronológica de la obra conocida. Sería entonces, de esta manera, preciso revisar todos los datos que en este sentido se señalan. Además debe indicarse que en una gran cantidad de ocasiones las interpretaciones iconográficas resultan muy deficientes habiendo que reinterpretar prácticamente todas las obras.

La Búsqueda de la pintura.

Los datos que ofrecía la bibliografía, como hemos visto, eran muy pobres. La primera tarea a llevar a cabo sería comprobar la existencia de esas obras que los artículos y la documentación señalaban. Fué entonces cuando se comprobaron las grandes inexactitudes que se habían publicado. Las dataciones resultaban en la mayoría de los casos erróneas y las interpretaciones iconográficas poco certeras, los juicios de valor que se hacían de los hallazgos parecían sumamente caprichosos.

La comprobación de los datos documentales tampoco dió gran resultado. La inmensa mayoría de la obra buscada había desaparecido.

Ante tales ausencias se inició una labor que se desarrollaría durante bastantes años. Consistió en la búsqueda pausada de la pintura de nuestras iglesias, de los monasterios y de las colecciones particulares. Entonces se inició una labor de inventario de toda aquella pintura de la que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se recibiese noticia por una u otra fuente. Esa recogida de datos no tenía en cuenta ningún juicio de valor que pudiera darse sobre la época o sobre el estado de las pinturas. De esta manera abarcó absolutamente toda la obra pictórica de la que tuve noticia de su existencia en Galicia anterior al siglo XIX. No consideré válido ningún criterio de tiempo dada la persistente costumbre de hacer más primitivos a los conjuntos pictóricos de lo que realmente son. De esta manera se puede comprobar que toda la pintura mural se considera casi siempre muy anterior al XVI, una antigüedad que en Galicia solo nos atrevemos a dar a la pintura de Bóveda, San Francisco de Vivero, primera capa de San Martín de Mondoñedo, Portomarín y la decoración del presbiterio de Vilar de Donas.

Los primeros frutos de esta labor fueron mis dos tesis de licenciatura en que se lleva a cabo la catalogación de "La pintura moderna en la Archidiócesis de Santiago" (1) en 1973 y de "La pintura Moderna en la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol" (2) en 1974. Estos trabajos fueron enormemente revisados y ampliados en los siguientes años pero valieron como primeros puntos de contacto con el tema.

Este inventario de la riqueza pictórica de Galicia se había hecho realizando fotografías de la obra, midiéndola y buscando la posible documentación que sobre ella pudiera haber "in situ". Sobre esto hay que reseñar una falta, prácticamente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

absoluta, de datos documentales en los Archivos Parroquiales en el espacio que abarca esta tesis. Los libros de Fábrica no se suelen iniciar hasta los últimos años del XVI o primeros del XVII y, de esta manera, la carencia de noticias es prácticamente total.

Tras la realización del inventario se inicia la sistematización del material que éste ofrecía. El primer resultado que saltaba a la vista era la ingente cantidad de obra recogida. Esta cantidad continuamente se agranda por la recepción de nuevas noticias de pinturas que habría que ir incluyendo en posteriores estudios.

El análisis de la pintura en la Edad Moderna llevó a concretar el estudio en una época determinada para no alargar excesivamente la tesis. La elección del campo a estudiar recayó en el siglo XVI. Fueron múltiples los motivos que llevaron a esta decisión. Era lógico, en primer lugar, iniciar el estudio por el principio del tema encomendado. Parecía oportuno además intentar aclarar una serie de inexactitudes -a nuestro entender- que se habían dicho sobre la pintura mural gótico hispanoflamenca situada por lo general por los autores que las habían tratado en tiempos muy anteriores a los que en realidad merecen. Sin duda la razón que más pesó a la hora de centrarse de forma exclusiva en el XVI fue la manera en que estaban apareciendo las pinturas de este siglo. Prácticamente todas las obras eran murales y el estado de deterioro en que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se encontraban era muy notorio. Había, ante estos hechos, necesidad urgente de estudiar lo mejor posible este material tan frágil que seguramente va a durar muy poco tiempo ya que, por múltiples factores, tienden a deshacerse: los repintes, el mal estado de los revoques, el poco valor que se le da a este tipo de descubrimiento... son algunas de las circunstancias que hacen que esta fuerte destrucción sea contínua. Este anhelo iba a tener un fortísimo peso en nuestra manera de analizar la obra de arte. El pensamiento de estar ante un material que por su fragilidad, y posible pronta destrucción, muy probablemente no podía volver a ser estudiado directamente desde la obra de arte, me obligaba a ser minucioso en mis descripciones, preciso en la localización de la obra y lo más profundo posible en el análisis.

Había otra razón todavía que me llevaba a centrarme en este siglo y era el carácter de unidad que presentaba ya a primera vista el tema. Se observaba, ante el conjunto de obras recogidas, que la presencia de pintura en Galicia anterior al XVI, en obra de caballete o mural, podría ser analizadas en artículos sueltos pero muy difícilmente permitía mostrar cuál sería el carácter que tuvieron en la época medieval este tipo de manifiestaciones pictóricas en Galicia. El siglo XVI se presentaba ante nosotros con tres periodos muy definidos desde un punto de vista estilístico que convenía estructurar lo mejor posible. Un estilo gótico hispano-flamenco que llegaba en alguna de sus mejores manifestaciones

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hasta la cuarta década del siglo, un estilo renacentista que se habría de iniciar con Alonso III de Fonseca ya por 1520 y un tercer período manierista que ofrece su primera manifestación en Banga en 1555. La unidad del tema la fortalece el pensar que la pintura mural, fenómeno fundamental a tratar, se manifestaba como un tipo de decoración muy generalizado en los albores del siglo y dejaba de estar de moda ya hacia los últimos años del mismo. Paralelamente y conjuntamente habría que estudiar tablas, lienzos y cobres pero la presencia de estos tipos de pintura era más bien escasa.

Ya con el siglo XVII la pintura en Galicia cambia mucho de signo. No hay apenas obra mural y ésta, cuando aparece, se transforma mucho más técnicamente ya que entonces se usa sobre todo óleo y temple mientras que en el XVI es generalmente al fresco. Las pinturas en tabla son bastante abundantes así como los lienzos pero suelen ser de muy mediocre mano y estar en muy malas condiciones. En el XVIII apenas cambia el signo de la pintura en Galicia. Resulta difícil buscar nombres de categoría en estos dos siglos. Es indudable que la mayoría de la obra habrá desaparecido y que una buena parte aún no haya sido catalogada por estar en posibles colecciones privadas mas o menos importantes. Es una obra a llevar a cabo la de completar el inventario de la pintura en Galicia en la época barroca antes de intentar marcar, con una validez mínima, las directrices de la pintura en esta época en la Región.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por ahora solo podemos ir presentando en artículos sueltos alguna obra que merezca ser estudiada aisladamente (3) o marcar la personalidad de algún pintor descubierta a través de una serie de cuadros (4).

La tesis presenta dos partes, una dedicada al análisis y otra a la síntesis. En la presentación de la tesis se antepone la síntesis al análisis con ánimo de encuadrar debidamente las obras que después se estudiarán con detalle en la parte analítica. Conociendo las características de cada momento, los nombres más importantes y los posibles círculos a tener en cuenta es más fácil y más positiva la lectura de la parte analítica de esta tesis que es, sin duda, el trabajo más laborioso que esta obra de investigación presenta.

El análisis del material se lleva a cabo desde dos catálogos a seccionar en varias partes. Uno se dedica a la obra aparecida y otro a la desaparecida.

El Catálogo razonado de la obra existente

Esta parte de trabajo todavía se divide en tres apartados que corresponden a cada uno de los tres estilos que se usan en el siglo. Hay que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decir que el análisis se llevó a cabo teniendo como punto de partida el conocimiento de la totalidad de las obras; de esta manera se puede resaltar en la exposición aquellos puntos que en la primera parte de la tesis destacábamos como notas comunes entre las obras de un artista o de un círculo; también señalan lo diferencial de cada obra con ánimo de hacer lo más objetiva posible la valoración de la obra.

Existe en la factura del catálogo una limitación a tener en cuenta ya en su misma estructuración y por supuesto en su redacción, es la casi total falta de nombres de artistas en el siglo. Nuestro paso por los archivos de Galicia fué prácticamente infructuoso. Hay que decir que, si fueron pocos los datos recogidos, éstos resultaron de una extraordinaria riqueza para la estructuración de la tesis. Nuestra opinión acerca de esa falta de documentación sobre la pintura de la época la desarrollamos en la parte dedicada al estudio estilístico.

En el análisis que se realiza por obras o por conjuntos pintados se sigue en cada caso un mismo orden. La primera parte de ese estudio particular se dedica al lugar en que se encuentra la pintura. Si es obra mural habrá que hacer especial mención a la arquitectura que la sustenta. Existe un maridaje perfecto entre una y otra en ese caso y debe ser tenido en cuenta. Intentamos ver la obra en la arquitectura tal como estaba en el XVI, en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estado en que la pintura se llevó a cabo. Ese es el marco físico que pretendemos primero forjar. También nos preocupa el marco histórico. En este sentido redactamos ya el encabezamiento de la obra señalando el lugar y nombre de la iglesia u otra dependencia donde se encuentra la obra de arte. Bajo estos dos datos indicamos el arciprestazgo, si estamos en una iglesia, y la Diócesis en que está dicha obra. Tras señalar así lo más exactamente posible el lugar, intentamos dar unos datos históricos que marquen el carácter del sitio en que se hizo la obra. En las iglesias parroquiales rurales es muchas veces la mayor o menor riqueza de la propia arquitectura de la iglesia el único indicio de su historia. El planteamiento será distinto cuando nos encontramos ante un fuerte monasterio o una catedral, entonces es más factible intentar hacer una semblanza del ambiente artístico de ese monasterio o catedral en que se encargó determinada obra.

Tras el marco y la historia se iniciará el análisis de la obra. Se señala su reparto dentro del conjunto de la iglesia si son varios temas a analizar y se darán en cada uno de los estudios particulares, en primer término, el nombre del tema y después las medidas del mismo. Tras estos primeros datos se inician los análisis de cada escena. En la descripción de la misma intentamos especificar todos aquellos rasgos que puedan interesar desde un punto de vista iconográfico. Es precisamente el conocimiento del tipo iconográfico utilizado por el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artista el que motiva la descripción. Hay que partir de la base que, en muchas ocasiones, lo que se ve claramente de la obra es una mínima parte. Esto hace que sea necesario imaginar el conjunto para entender y describir esos detalles que aparecen desperdigados por el mural. Es indudable que cuando no se intuye la iconografía expresada en esos retazos de pintura la descripción se hace imposible o por lo menos incoherente.

En la descripción que realizamos hacemos un estudio, especialmente detenido, de las bandas decorativas ya que los tipos en ellas expresados nos van a dar muchas veces la clave que diga a que maestro o a que círculo atribuir una obra, también vale para señalar muchas veces un tiempo concreto dentro del siglo. Un segundo elemento a tener muy en cuenta es el grado de evolución de los caracteres epigráficos; hemos llegado a la conclusión de que la pintura mural tenía uno de los datos más precisos para indicar un tiempo concreto para las obras pintadas en el formato de las letras y de las cartelas en que aparecen. También tienen una importancia grande los fondos de los temas a la hora de datar las pinturas. Se evoluciona, en este sentido, desde los brocados a los paisajes y las arquitecturas racionalizando el espacio. Indudablemente un campo a estudiar con detención es el de la indumentaria con que los pintores visten a los personajes, en estas vestimentas encontramos, de contínuo, rasgos que concretan la inspiración del artista en unos determina

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos modelos que suelen llevar a un momento concreto de la Historia. Ya en la descripción y por supuesto en el análisis compositivo de la obra se trata de resaltar las particularidades con que se arma el conjunto, hecho que generalmente manifiesta un momento y hasta un círculo de actuación.

El estudio particular de cada escena aporta un análisis de la composición y de los valores de los diferentes elementos que constituyen la obra de arte: el dibujo, la búsqueda del volumen, el tratamiento del color, la perspectiva....

Tras haber realizado en principio el estudio particular de cada escena se inicia la tercera parte de la catalogación. Consiste en valorar conjuntamente todos esos temas, que se reunen bajo una misma mano en un mismo recinto. En ese recuento habrá puntos comunes y diferenciales entre los distintos episodios y también particularidades en la manera de estructurar el conjunto; de todas esas circunstancias trataremos de entresacar cuál es la aportación y la personalidad del que llevó a cabo esta temática.

El siguiente apartado en el estudio se dedica a las publicaciones que se han hecho sobre esta obra. Se recogen aquí todas las opiniones dadas sobre esta pintura en concreto. Cuando los textos que se dedican a ello son cortos o de gran valor por las transformaciones que ha sufrido el estado de la obra (muchas veces en mejores condicio-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes para estos autores que para mí) se recoge la opinión del autor en toda su longitud. No suelen ser demasiado extensos estos estudios y parece totalmente oportuno recogerlos. Cuando la longitud del texto es considerable optamos por escoger las partes de éste más importantes, intentando ser lo más fieles posible al escrito que recogemos y buscando no disvirtuar en absoluto su opinión. Los valores que pretendemos lograr con este trabajo son múltiples; en primer lugar interesa siempre en una parte que dedicada a catálogo recoger la bibliografía anterior sobre el tema. Al abarcar algo más que la cita del artículo e incorporar el texto estamos añadiendo unas visiones más de otros autores anteriores que han de tenerse en cuenta; de esta manera se intenta enriquecer la visión del lector a través del contraste o de la uniformidad de criterios que señalan los diferentes textos. Esta recolección de publicaciones está hecha con sentido cronológico. Tras esta estructuración se encierran distintos intereses. Se intenta primeramente señalar el estado de una obra en un momento determinado que es el que fija la publicación del escrito; este hecho es enormemente importante dada la variabilidad a que nos tienen acostumbrados los frescos gallegos. De esta manera se publican detalles que hoy ya no existen y que han de tenerse muy en cuenta para la valoración de como fue la obra en su estado original. También es claro que el orden cronológico señala lo que hay de aportación y de recopilación en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los escritos de los diferentes autores que tratan un mismo tema. Indudablemente se podría trazar a través de esta sección del catálogo la historia del descubrimiento de la pintura gallega de este siglo con su enorme cantidad de defectos y también con su grado de virtud.

La última parte de cada estudio del catálogo está dedicado al estado actual de la obra. Esta sección del trabajo está tratada con un sentido práctico claro. Está pensada desde la posibilidad de poder contribuir a conservar un patrimonio artístico que es, sin duda, dentro de todo el Arte que se guarda en Galicia, el que está sufriendo los más fuertes deterioros que, de no pararse, dejarán reducido a un número mínimo las obras de esta etapa. Ha de tenerse en cuenta que ya la valoración de la obra hecha en un apartado anterior marca el grado de interés que ha de tenerse en la conservación de esta pintura; por otra parte en la descripción del conjunto habrá quedado muy claro anteriormente en qué porcentaje de extensión falta por descubrir la obra. Ahora se señalará el estado de conservación con lo cual ya se completa la idea de la problemática que encierra la recuperación del mural y su posterior conservación. El análisis somero que se había hecho de la arquitectura en que aparecen los murales señalará la época de cada pared, éste es un dato a tener en cuenta para fijar por qué lugares se extienden bajo las cales otras posibles obras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También se lleva a cabo el exámen de los revoques que indican la existencia de pinturas por descubrir. En este sentido he de decir que no he hecho ni una sola cata en los cientos de iglesias visitadas en la elaboración de la tesis. Siempre me pareció muy criticable la irresponsabilidad de aquellos que, sin la debida preparación, descubrieron los frescos en Galicia, realizando, en el mismo hallazgo, los suficientes perjuicios en la obra como para iniciar un proceso erosivo en ésta que, por lo general, la destruirá muy pronto. Esta autolimitación que me he marcado en mi trabajo no me ha impedido vislumbrar la existencia de pinturas en lugares que nunca han sido citados con obra pintada bajo sus cales. En las iglesias de Mayanca (Cerbeiro), Collantres (Juanrozo) y Pombeiro (Monforte), por citar sólo algunos ejemplos,podemos señalar, sin ninguna duda, la existencia de pintura, sin maltratar para nada los revoques. El descubrimiento de toda la obra que aún yace bajo las cales debe de hacerse con un sentido de responsabilidad que, hasta ahora, nadie ha usado. Muchas veces podemos llegar incluso a poder señalar, sin demasiado miedo a equivocarnos, cuáles pueden ser los temas que aún están completamente bajo las cales; tal deducción la llevamos siempre a cabo teniendo en cuenta los otros temas que se encuentran en las paredes; de este hecho procuramos entresacar cuál fué la intención narrativa del autor y por consiguiente cuáles los episodios que, en su día, se podrán descubrir.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La ordenación de las obras que aparecen catalogadas tanto en esta sección de obras existentes como en la de obras desaparecidas se lleva a cabo utilizando el orden alfabético por lugares dentro de cada etapa estilística.

El Catálogo de la obra desaparecida

Se ordena en cuatro apartados. Tres correspondientes a los estilos utilizados en el siglo y en el último, que se titula "de cronología imprecisa, se incluye tanto aquella obra que se sabe del XVI, pero sin un dato que contribuye a encuadrarla en un momento determinado, como aquella otra generalmente datada por los autores como anterior al XVI pero que, posiblemente, pudo pertenecer a este momento.

La base del estudio de cada una de las obras que se analizan en esta parte se realiza desde los textos que presentan las pinturas y, cuando las hay, desde las fotografías que conservan de las mísmas. Desde esta base, cuando es suficiente, se inicia nuestro análisis que siempre intenta aglutinar dentro del conjunto de la tesis esta obra siendo lo más fiel posible, en cada caso, al esquema de trabajo utilizado en las obras todavía existentes.

Pensamos que esta parte de la tesis tiene un valor importante. Desgraciadamente la distancia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que hay en nuestra pintura entre existente y desaparecida es mínima. Posiblemente en este momento ya alguna de las obras que se encuadran en la sección de "existentes" tenga que pasar al de "perdidas". Esta experiencia la hemos tenido en repetidas ocasiones a lo largo de la realización de la tesis y así hoy de pinturas tales como las de Pontellas queda tan solo el testimonio de mis fotografías y mis estudios. Es indudable que sólo se puede intentar el conocimiento de lo que fué la pintura en Galicia en el XVI tomando como punto de partida tanto lo que existe como lo que en otro tiempo hubo. De esta manera es este el único camino válido para llegar a valorar a los diferentes autores, su actividad y hasta la temática que fué más abundante en su obra, rasgo también de indudable valor histórico. Además hay que señalar que la mejor parte de la pintura que hubo en Galicia en el XVI ha desaparecido. No se encuentra por ningun lado, generalmente, la obra de que hablan contratos, testamentos e inventarios y no hay ninguna duda de que son las pinturas que no se señalan a través de la documentación las que suele ser de tono más humilde y por tanto, casi siempre, de un menor valor artístico. El tener muy en cuenta esta parte de obra desaparecida fue la que nos permitió construir con una mayor firmeza cual fué el carácter de cada uno de los periodos que tuvo la pintura en Galicia en el XVI.

Existe una última razón que justifica la presencia de esta parte de la tesis y es que, de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esta forma, creemos evitar a futuros investigadores esa dolorosa tarea de buscar y no encontrar que fue, precisamente, la primera que hubo que recorrer ya que el punto de partida de la búsqueda de material, como antes decía, fué comprobar que del material que señalaban libros y artículos no quedaba prácticamente nada.

Tras el análisis minucioso de la obra vendría el intento de forjar una síntesis en la que se marcasen las líneas maestras a tener en cuenta en la pintura de este momento en Galicia. Para ello dividimos los campos de esa labor, al mismo tiempo sintética y conjuntadora de partes, en dos apartados. Por un lado convenía marcar qué característica tenía cada uno de los tres momentos en que se dividía la pintura de siglo; por otro lado era necesario ordenar los contenidos de toda esa obra en una sección iconográfica que mostrase la abundancia de temas y la frecuencia de cada uno de ellos. De esta manera surgieron tres capítulos, los primeros de la tesis, que analizan cada uno de los momentos del siglo en la pintura. Los otros cuatro, los siguientes, recogen los temas del Antiguo Testamento, el primero; el Nuevo Testamento, el siguiente; los Santos, el tercero, y uno final que se preocupa de la Mitología.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los tres estilos del XVI en Galicia

Son varios los centros de interés que se desarrollan en cada uno de los capítulos que se reparten el siglo. Uno de los problemas planteados es el de intentar hacer un encuadre cronológico lo suficientemente fiable para cada una de las etapas. Se intenta aquí también señalar las personalidades artísticas más importantes de cada momento y sus posibles círculos de influencia. También se procura en cada una de estas tres partes señalar unas características formales concretas que indiquen el carácter específico de cada momento. Hay un intento en el trabajo de superar lo simplemente estilístico y llegar a la integración del estilo dentro de la coyuntura particular que, en cada momento, hay en Galicia. Más que crear un marco histórico y superponerle a éste el material de la tesis lo que se intenta es explicar la pintura desde una serie de datos históricos, de condicionantes que forzaron el camino de la pintura por unas determinadas sendas. De esta forma habrá que valorar una serie de motivos que se van señalando en estos capítulos que llevarán a los pintores a unos determinados tipos de actuación. Se indica, por ejemplo, el peso que debía tener la actividad ininterrumpida de los fresquistas desde épocas muy alejadas en el tiempo, esa fuerza de la tradición abrumadora y, en líneas generales, poco creativa. Se señala también el formato que suelen tener la iglesia en Galicia: compacta, oscura y de traza-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do interior bastante simple. También tendrán su importancia el peso de una serie de familias de alto rango que valen como arquetipos del Renacimiento, en este sentido la dinastía de los Fonseca es el ejemplo más claro; de la mano de estas familias la fuerza de lo Renaciente, su nuevo aliento, irá penetrando en Galicia remodelando y destruyendo viejas tradiciones de trabajo para hacer de los frescos una obra de carácter distinto y, en algunas ocasiones, paganizante. Existen otros motivos a tener muy en cuenta; es el caso de la importancia del Concilio de Trento en la segunda mitad del siglo, que tendrá en Galicia un auténtico paladín en el Arzobispo Sanclemente, que tanto habría de influir en el carácter de las pinturas murales de su tiempo; también es importante destacar, para la comprensión del reparto de la pintura en Galicia, la importancia que tuvieron los ataques de los piratas a la costa gallega en tiempos de Felipe II. Esto debió de crear un ambiente de incertidumbre muy desfavorecedor para la realización de nuevas obras.

Desde esta serie de datos en que se conjuntan Arte e Historia se comprenderá mejor la realización de cada pintura en particular. Se verá cuál es el carácter de la obra más veces hecha en la pared de la iglesia parroquial, casi siempre decorada con una obra pictórica del mismo tono humilde que tiene su arquitectura, mientras que, en otras ocasiones, nos encontramos con el poder del monasterio gallego renaciendo con las fuerzas que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

le dieron los Reyes Católicos por medio de una importante reforma; hasta habrá algún momento en que penetraremos en las catedrales, con una importancia generalmente superior en su obra, sobre todo en el caso de la de Santiago de Compostela, que sirve también en el campo de la pintura, de auténtica guía artística para toda la región. En las figuras de Sixto de Frisia (primer tercio) Pedro Noble (segundo tercio) y Juan Bautista Celma (último tercio) tiene la Catedral de Compostela a los máximos artífices en el arte de la pintura.

La iconografía

Los cuatro capítulos dedicados a esta materia tienen, más que nada, el interés de ordenar la temática (tanto la existente como la perdida) de la pintura del XVI en Galicia.

En cada uno de los temas se van señalando los lugares en que aparecen en cada momento, y sus rasgos iconográficos más importantes. Se incluyen los datos que tememos de obras desaparecidas, con el fin de lograr una idea más completa de la frecuencia de cada representación.

La materia está dispuesta en los capítulos del Antiguo y Nuevo Testamento siguiendo la ordenación histórica en los acontecimientos. En el dedicado a los santos se sigue una ordenación alfabética y en el de Mitología se usa para la disposi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de los distintos temas al mismo tiempo la importancia y antigüedad de cada personaje; los otros motivos que se incluyen en este capítulo están reseñados según el orden de aparición en el texto del Catálogo. Hay que decir que en la parte perteneciente a Mitología hay un importante número de datos que no se han señalado por no hacer la tesis muy repetitiva. En los apartados dedicados a Mugares y a Banga se reseñan una serie de hechos relacionable con la Mitología que deben ser tenidos en cuenta.

En estos siete primeros capítulos dedicados al Momento histórico-artístico y a la iconografía hubo de contínuo un afán por lograr una obra muy sintética y sin agobios de notas. Hay que decir que se intentó no repetir ninguna cita, hecho que alargaría extraordinariamente la tesis. Por ello se eludieron todas aquellas notas que se pudieran encontrar en la parte de catálogo, realizado con ánimos más exhaustivos. De esta manera se simplifica la lectura de la primera parte de la tesis pudiendo encontrar, el que lo pretenda, los fundamentos en otras publicaciones en las citas que se encuentran en el Catálogo. El sistema de búsqueda es muy sencillo ya que cada nota se encuentra en el apartado dedicado a la obra a la que se está haciendo mención en estos capítulos iniciales.

Las notas, en el catálogo, se realizan al ácabar cada reseña; en los capítulos dedicados al momento histórico artístico, al final de cada uno de ellos y en los que se ocupan de la iconografía,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al ultimar cada tema.

La bibliografía recoge solo aquellas obras citadas en el texto y se dispone por orden alfabético.

En el índice se señalan cada una de las obras tratadas en el catálogo con ánimo de hacer más rápido el manejo de esta obra, con el mismo interes se abre cada capítulo dedicado al momento histórico artístico con un breve sumario que señala la ordenación de la materia incluido en el mismo.

En el texto se incluyen una serie de mapas que intentan manifestar algunos aspectos de la repartición de la pintura en Galicia.

Documentación gráfica

La parte dedicada a la fotografía intenta recoger toda la obra pictórica de Galicia en el XVI. No sólo aparece aquí la existente en la actualidad sino también aquella otra pintura anteriormente publicada y ya perdida. He de reconocer el aspecto auténticamente desolador que presenta esta colección fotográfica. Es fiel reflejo del estado de deterioro en que se encuentra la obra. En muchos casos es más reconocible incluso a través de la fotografía que "in situ". Este hecho se debe a que hemos intentado en la realización de cada fotografía conseguir las mejores condiciones para llevarla a cabo. Hemos procurado en las ampliaciones utilizar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo más posible el tamaño 18x24 con ánimo de señalar mejor los detalles que ofrece la pintura. La ordenación de las fotografías se hace siguiendo el orden del catálogo indicando en el texto el número de la primera y última fotografía que le corresponde a cada conjunto, tales cifras van al principio de cada reseña en el márgen interior. En el album cada una de ellas lleva una cifra que señala su presencia en el texto; al principio de cada conjunto se indica en el album el nombre del lugar en que se encuentra esa obra.

La revisión de la pintura del XVI en Galicia no acaba aquí. Es una tarea a seguir haciendo y tal realidad la intentó captar la estructuración de la obra. Se han de seguir haciendo reseñas que vayan catalogando la obra que necesariamente han de ir apareciendo y en el balance general del conjunto han de ir dejando muchas obras la parte dedicada a lo existente para formar parte de lo desaparecido. No nos gustaría ser tenidos ni por alarmistas ni por pesimistas en este criterio. Es una triste realidad ver como la pintura del XVI en Galicia, uno de sus valores artísticos más peculiares y desconocidos, se ha convertido, por una irresponsabilidad generalizada ante este tipo de obras, en uno de los campos más frágiles de nuestras manifestaciones artísticas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con los nuevos hallazgos se ha de mejorar lógicamente la visión que hay del XVI en Galicia pero, en este sentido, no pensamos que puedan efectuarse grandes descubrimientos ya que la labor de búsqueda de material ha sido profunda y pocas iglesias deben quedar en estos momentos en Galicia con sus paredes revocadas que no hayan sido revisadas en la búsqueda de posibles pinturas.

Pensamos que en la labor de estudio hemos superado el trabajo de catalogación, siempre difícil, para llegar a marcar una periodificación con unas características lo suficientemente definidas para cada instante que hacen posible el mejor y rápido encuadre de la obra que puede aparecer "a posteriori". Hemos intentado justificar el fenómeno pictórico del XVI en Galicia desde la problemática que entraña ese siglo en la Región y finalmente llegamos a una valoración más exacta de una serie de nombres que se conocían documentalmente pero de los que poco o nada se sabía de su labor. La interpretación de la pintura que hay en Banga y en Mugares, que atribuímos a un único artista, al que denominamos el pintor de Banga es, sin duda, el punto culminante de este trabajo.

---

(1) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Pintura Religiosa Moderna en la Archidiócesis Compostelana. Tesis de Licenciatura. Santiago 1973. Inédito.

(2) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Pintura Religiosa Moderna en la Diócesis de Mondoñedo-El Fe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rrol: Tesis de Licenciatura. Santiago 1974. Inédito.

(3) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- Las Pinturas Murales de San Pedro de Benquerencia (Barreiros) en C.M.M. 1. I (1978) 15-21.

(4) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Vida de San Rosendo en Villanueva de Lorenzana (Lugo) en BOLETIN AURIENSE (En prensa).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABREVIATURAS BIBLIOGRAFICAS

A. E. A.= Archivo Español de Arte.

B. C. M. L.= Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo.

B. C. M. O.= Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense.

B. R. A. G.= Boletín de la Real Academis Gallega.

B. S. E. A. A.= Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.

B. S. E. E.= Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

C. E. G.= Cuadernos de Estudios Gallegos.

C. M. M.= Cuadernos del Museo Mindoniense.

G. E. G.= Gran Enciclopedia Gallega.

I. A. L.= Inventario Artístico de Lugo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCION

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ESTUDIO HISTORICO-ARTISTICO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL GOTICO HISPANOFLAMENCO

- La carencia de tablas. La pintura mural
- Sixto de Frisia y otros maestros
- Cronología
- El Maestro de Marzá
- El círculo del Maestro de Marzá
- El primer maestro de Santa María de Cuiña
- El Maestro de Santa María de Seteventos y su círculo.
- El Maestro de Frameán
- El Maestro del Claustra Nova y su círculo
- El Maestro de Mondoñedo y su círculo
- El Maestro de Chouzán y su círculo
- Visión de conjunto del estilo hispanoflamenco en la pintura en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El panorama pictórico español de la segunda mitad del siglo XV está abarcado de una forma prácticamente única por el estilo gótico flamenco, sus fórmulas seguirán en plena vigencia en las primeras decenas del XVI para ir abarcando posteriormente, de una forma gradual, las normas renacentistas del campo de la pintura.

El estilo Gótico Flamenco ha dejado, en cuanto a pintura, sobre todo tablas. Ha sido a través de tablas fundamentalmente como los hallazgos de los maestros flamencos fueron conocidos en España y fue éste soporte el preferido por nuestros pintores. Sin embargo el panorama que se presenta en Galicia presenta un cambio, en este sentido, ostensible. Aquí no se conserva ninguna tabla anterior al segundo tercio del XVI; no se puede dudar de que fue a través de las tablas como se llevaron a cabo en la Región las obras de más importancia, sin embargo éstas con el tiempo han ido perdiéndose. Existen algunas tablas posteriores al 1.530 que muestran características de tinte flamenco muy neto pero con éstas notas alternan otras que pertenecen a los influjos del Renacimiento que están triunfando.

Galicia conserva un importante número de iglesias decoradas con pinturas murales de este estilo. Presentan iconografías que manifiestan el lógico parentesco con lo que ofrece la pintura en tabla de este estilo y también hay un intento de un acercamiento a las fórmulas que usan los que trabajan en las tablas. En este sentido hay que observar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las grandes dificultades que afrontan los muralistas ya que la técnica que se utiliza más frecuentemente es el fresco y éste no permite el trabajo detallado que contínuamente presentan los pintores en tabla conocedores ya de las facultades del óleo. Existen dentro de la pintura mural unas grandes diferencias de categoría de unos pintores a otros sin embargo debe de reconocerse que el trabajo que ofrecen es en líneas generales mediocre demostrándose una notoria falta de oficio. La poca categoría del que realiza este tipo de trabajo justifica, por una parte, la falta de documentación que muestra contratos entre las iglesias y estos artistas, por otra parte también vale esta mediocridad de las pinturas como circunstancia que contribuye a que estas sean valoradas mínimamente por las que las patrocinan quienes, al poco tiempo, suelen buscar a un nuevo pintor, o al mismo, para que cambie la decoración pictórica. En bastantes circunstancias el cambio de las pinturas se debe al mal estado de conservación en que se muestran con el paso del tiempo, lo que hace necesaria la restauración en algunos casos y en otros la total renovación de la obra. El que a finales del siglo XVI se dejase prácticamente de una forma absoluta la costumbre de decorar con pinturas las iglesias para dejarlas cubiertas por las cales, que ocultaron (y guardaron) las pinturas que las adornaron, justifica que se hayan conservado, aunque en un número mínimo, murales de este estilo. No hay duda que por este tiempo la cantidad de iglesias pintadas debió de ser muy importante ya que hay que suponer que muchas sustituyeron

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más tarde su decoración pictórica con otra en un nuevo estilo y otras han perdido, con el paso del tiempo, los revoques que soportaban la narración pintada.

Una de las características que se pueden apuntar a los muralistas de este estilo en Galicia es su sólido asentamiento en la tradición. Tal hecho se encuentra, más que nada, en las bandas ornamentales. Llama la atención como los motivos que las rellenan se parecen muchísimo, y en algunas ocasiones resultan copia literal, a los que presenta la pintura mural románica.

La persistencia a lo largo de los siglos, quizás desde tiempos prerrománicos (1), de la costumbre de decorar con pinturas las iglesias en Galicia puede justificarse en buena parte por la propia estructura que suele tener en esta tierra la iglesia. Acostumbran a ser edificaciones con pocos vanos y bastante oscuras, estas dos circunstancias: la gran cantidad de pared y la falta de huecos por una parte, y la casi carencia de luz por otra, son motivos que actuan con fuerza para que sean contrarrestados de algún modo por medio de la pintura. Esta tiene un amplio campo en esos extensos muros a los que cubre con ciclos enteros de narración; además con la pintura llega a la iglesia una vida, una luz que da el color y que la escasez de vanos niega; por otra parte, de algún modo, es el mural el que sustituye ese papel que viene haciendo en las grandes iglesias la vidriera la cual en las iglesias de Galicia, por sus estructuras muchas veces y por los escasos medios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

económicos de las fábricas otras, en pocas ocasiones tiene cabida.

Indudablemente habría algún pintor de cierto renombre en los primeros decenios del siglo. Quizás el culmen en la labor pictórica llevada a cabo en ese tiempo sea la ornamentación de ese Hospital Real que se acaba de construir en Santiago; por este momento se decora tanto el zaguan como la capilla con pinturas murales, no se sabe quien las llevó a cabo pero cabe suponer que pudieron ser, o bien, Sixto de Frisia o,quizás, Felipe Sánchez. Los dos tienen relación con el Hospital hacia 1.525 y pudieron incluso trabajar juntos en la pintura de esos ciclos de la Pasión y de la Vida de la Vírgen que adornaban la capilla y también en los retratos y motivos decorativos del vestíbulo. Sixto de Frisia debió de ser uno de los artistas más famosos en el arte de la pintura en su tiempo en Galicia. Su labor llegó incluso a San Esteban de Ribas de Sil, uno de los centros monásticos más importantes de la Región, según consta documentalmente. Pudo ser muy bien él quien llevase a cabo la pintura que se conserva en la Capilla del Espíritu Santo en la Catedral Compostelana. Recuérdese que en el testamento de Sixto de Frisia hecho en 1527 uno de los testigos es Jácome García (2) quien un año antes había tenido a su cargo precisamente una serie de reformas en esa capilla en las que incluso pudo llegar a reformar el sepulcro del Arzobispo Don

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alonso de Moscoso, marco en que precisamente se incluye el tema de la Lamentación sobre Cristo Muerto que, a nuestro entender, podría atribuirse con grandes reservas al artista de Frisia. Esa ligazón indudable entre los dos artistas -maestro de obras y pintor- puede señalar un trabajo conjunto en esa capilla. De ser así, esta obra sería uno de los últimos trabajos del pintor lo que justifica esa utilización de caracteres capitales en el epígrafe de la cruz ya que este tipo de letras no será usado corrientemente hasta el segundo tercio del siglo. La calidad de la obra hoy es muy difícil de medir ya que los repintes han sido abundantes sobre la obra original. El encuadre del artista en el contexto español lo hace el profesor Caamaño Martínez al inscribir la obra en un círculo que sigue las influencias de Fernando Gallego.

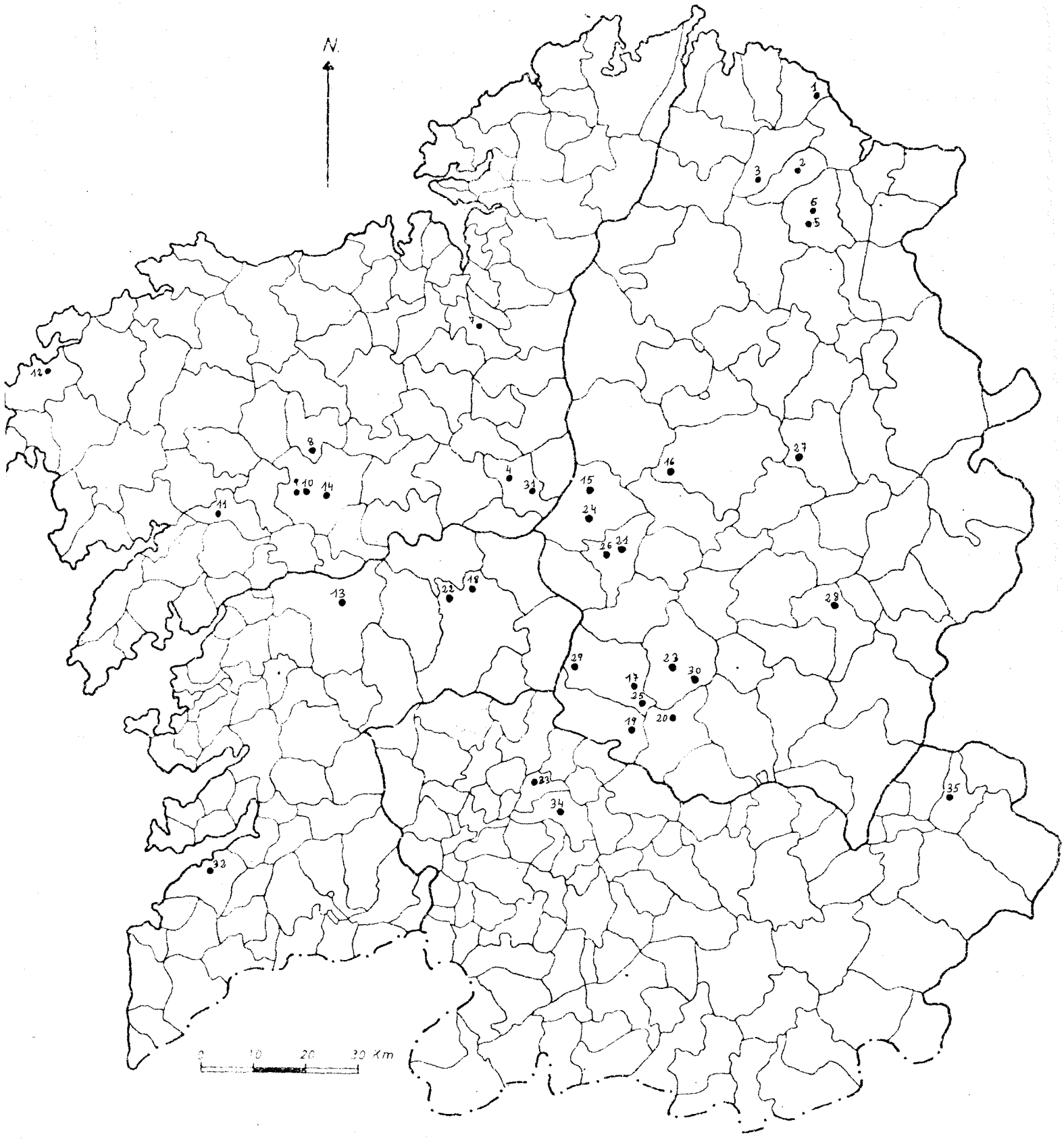
Existe una larga nómina de pinturas que recogen Villaamil y Castro y Pérez Costanti pero que se quedan en simple recopilación de nombres ya que ni se les puede adscribir ninguna obra existente ni tampoco marcar la existencia del ámbito que recorrieron con su arte. De esta manera toda la obra gallega del momento queda en el anonimato. En este contexto es factible marcar unas figuras principales de las que, en algunos casos, quedan más de una obra. En torno a estos maestros, que vamos a denominar recogiendo el nombre de la iglesia en que se encuentra su labor más características, se pueden marcar círculos de influencia que se verán abarcando una mayor o menor extensión dentro del área ga-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Gótico Hispanoflamenco. Obra Conservada

Burela	1
Castro de Oro	2
Cuadramón	3
Melide	4
Mondoñedo	5
Mondoñedo,S.Martín	6
Cuíña	7
Chayán	8
Figueiras (1)	9
Figueiras (2)	10
Luaña	11
Moraine	12
Moreira	13
Santiago	14
Augasantas	15
Bacurín	16
Camporramiro	17
Camposancos	18
Chouzán	19
Eiré	20
Frameán	21
Losón	22
Marrube	23
Marzá	24
Nogueira	25
Novelúa	26
Paderne	27
Real	28
Requeixo	29
Seteventos	30
Toques	31
Castrelos	32
Amoeiro	33
Orense	34
La Puebla	35

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



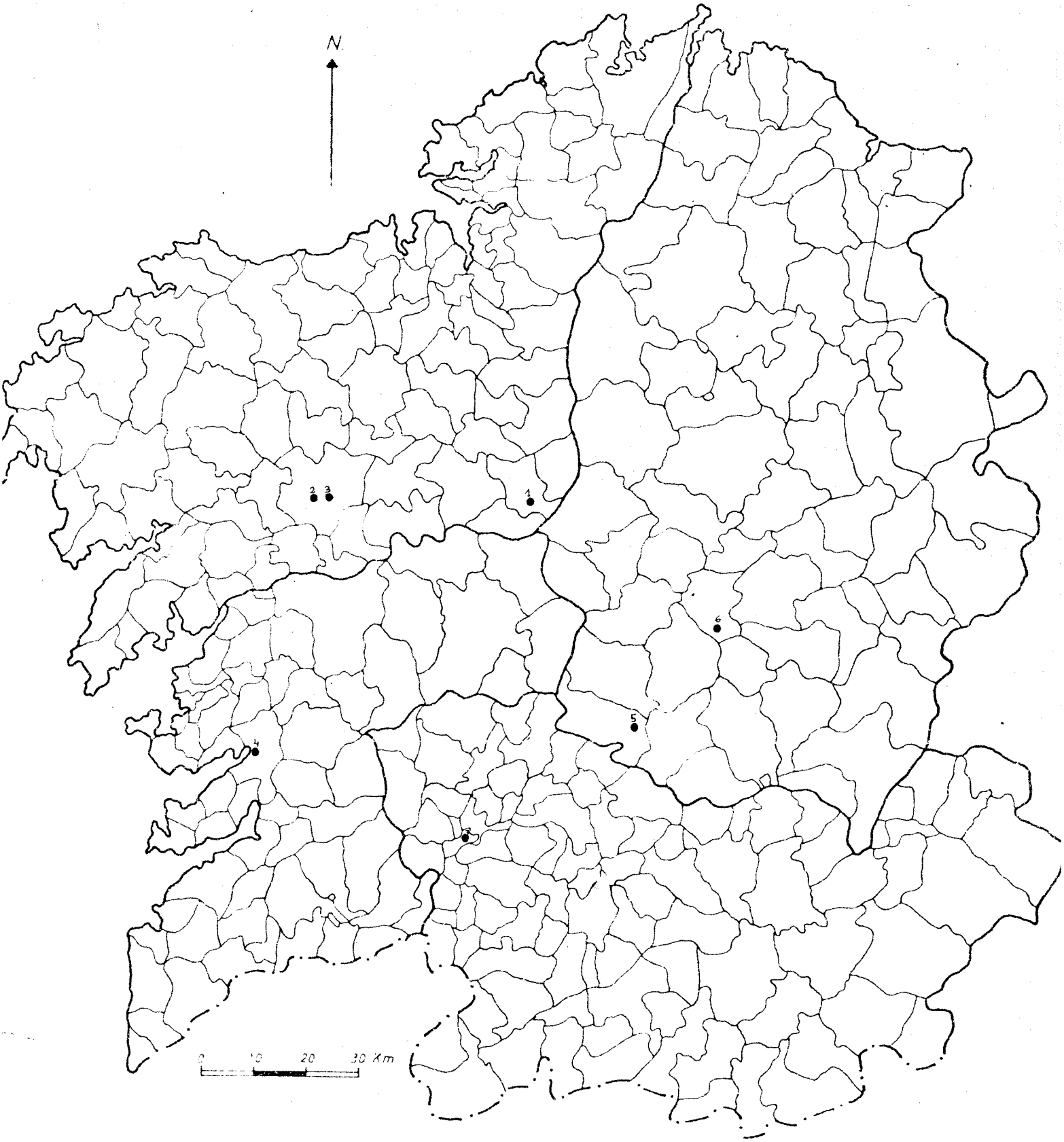
• Pintura Gótico Hispanoflamenca conservada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Gótico Hispanoflamenco. Obra perdida

Melide	1
Santiago, Hospital	2
Santiago, Palacio Arzobispal.	3
Pontevedra	4
Chouzán	5
Paradela	6
Esposende	7

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Pintura Gótico Hispanoflamenca perdida

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llega. Existen, como es lógico, una gran cantidad de notas comunes entre todas las obras del momento pero también es factible señalar rasgos distintivos que contribuyen a definir cada uno de los círculos. En algunos casos, como el de los maestros del Claustro Nova de Orense y el de Mondoñedo, tanto la personalidad del maestro como la de su círculo son perfectamente discernibles.

¿Cuál es la cronología que ha de dársele al estilo en Galicia?. En este sentido tenemos tres datos que contribuyen a clarificar el problema. En Paderne existe una pintura que ha de pertenecer al Maestro de Marzá que situa a este artista trabajando en el año 1503. En Cuiña se repite el dato de 1503 en otra pintura de un maestro sin duda de más categoría que el de Marzá pero del que sólo ha quedado una obra. Las fórmulas usadas por uno y otro artista son muy semejantes lo que parece indicar cuál es el nivel al que se encuentra el estilo en Galicia entre los muralistas gallegos en ese tiempo. Curiosamente resultan los pintores más arcaizantes dentro del estilo lo que debe hacer suponer que las otras obras, estilísticamente más avanzadas, han de situarse en un tiempo posterior. Contribuye a justificar esta aseveración el dato que tuve la fortuna de hallar en el Archivo Histórico de la Universidad de Santiago en el Fondo de Bienes Nacionales. El poder situar a Alonso de More, patrocinador de las pinturas de Chouzán, en 1536 permite marcar una persistencia del esti

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo, ya bastante evolucionado, en la cuarta década del siglo. El usar estas dos fechas 1503 (primitivo) y 1536 (evolucionado) no quiere indicar la inexistencia de una pintura flamenca en las últimas décadas del XV en Galicia pero si quiere señalar que la que se conserva actualmente de este estilo ha de ser toda ella quizás localizable en el XVI. La obra del XV perteneciente a este estilo se debió haber perdido por completo; por lo menos, de los ejemplos que hoy conocemos es muy difícil situar alguno en el XV con garantías suficientes que defiendan la cronología dada.

El estudio de los maestros y círculos que a continuación vamos a realizar se lleva a cabo guardando un criterio de avance en el estilo desde el más arcaizante, sin duda el Maestro de Marzá, al más moderno en el tiempo que ha de ser el que actúa en Chouzán.

El Maestro de Marzá.- Hay indudablemente una misma mano trabajando en los frescos de Sta. María de Marzá, San Jorge de Augasantas y San Esteban de Paderne. Si en la primera iglesia la cantidad de pinturas es importante en los otros dos lugares, en el estado actual en que se conservan, el espacio dedicado a ellas es mucho menor. Hay que pensar, sin embargo, que en los tres casos la obra realzada por este artista debería ocupar una buena parte de la fábrica. La posibilidad de poder recuperar tal decoración hay que tenerla en cuenta sobre todo en Mar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Marzá y su círculo

1. Marzá

2. Augasantas

3. Paderne

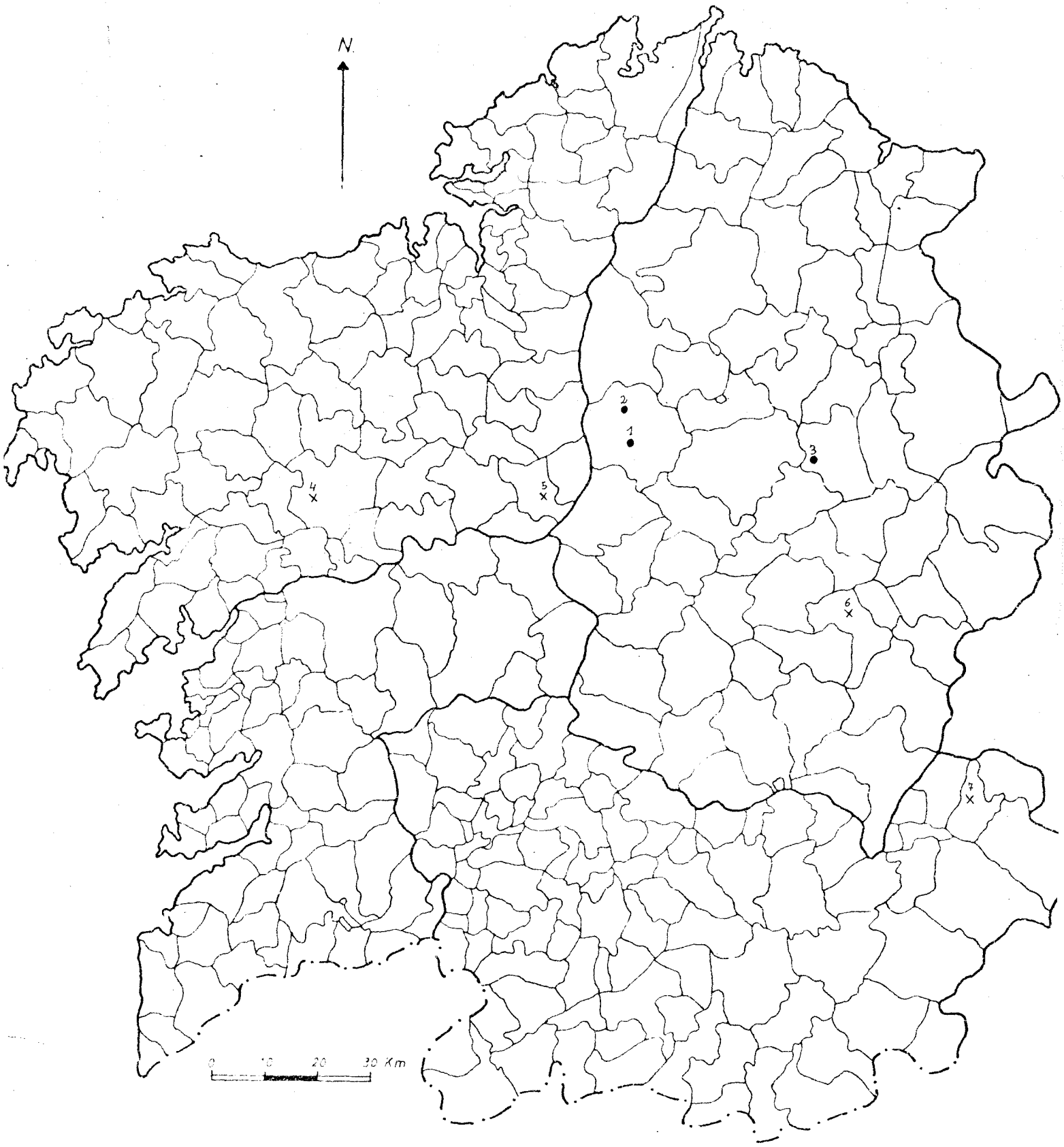
4. Figueiras

5. Toques

6. Real

7. La Puebla

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



● Maestro de Marzá

× Círculo del Maestro de Marzá

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zá y Paderne que tienen los revoques de sus paredes en mejor estado.

Dado a que es Marzá el núcleo más definitorio de la obra de este artista y el del más antiguo descubrimiento de murales de estos tres lugares vamos a llamarle a este pintor el Maestro de Marzá.

¿Cuál es el ideal que tiene este maestro de un conjunto pintado?... Tan solo se puede adivinar desde la pintura de Marzá, sobre todo en la obra que hace en la cabecera. Hay aquí una nota que se hace patente: el gusto eminentemente decorativo que tiene el artista; la pared toma un aspecto rico -una riqueza que no concuerda con la pobreza de fábrica- las bandas que delimitan los dos únicos temas están cargadas de un ornato en el que hay un deseo de variabilidad fuerte ya que las franjas tienen cada una de ellas unos motivos propios que se repiten insistentemente, fruto de la utilización reiterada de una misma plancha para llenar su espacio. Son estas delimitaciones, tan ricas en decoración , las que dan el tono a la pared y seguramente valen para señalar cuál es el gusto que se desenvolvería en las restantes paredes de la iglesia. Los temas que abarcan los rectángulos que dejan en medio las decoraciones están cubiertas en parte por una temática en la que se utilizan fórmulas sumamente sencillas. Los sitios que la figuración no cubre se dedican a enriquecer con figuras estrelladas de distinto curso en cada panel, con ello se completa esa imagen de un abundante y dominante ornato que distingue a este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pintor en su manera de entender la decoración de una pared. Hay que apuntar que el efecto de riqueza se logra (y esto es algo muy habitual en el arte rural) con fórmulas muy sencillas dejando a la repetición, una repetición que cae casi siempre en rutina, la función de forjar el ornato.

También es la iglesia de Sta. María de Marzá la que da las notas más claras a cerca de la cual es la manera de componer de este artista. Las dos escenas que presentan a la Virgen con el Niño señalan el poco interés que tiene el pintor por presentar temas en que entre lo descriptivo y mucho menos lo anecdótico. En ambas escenas se circunscribe a dibujar con la mejor linea posible a Madre e Hijo; lo demás no importa a efectos de dar vida al tema y se va a utilizar para cargarlo de formas que hagan olvidar posibles pretensiones de profundidad creando un telón de fondo que presenta los mismos intereses que los brocados que, por el tiempo en que se realizan estos murales, son tan habituales en la pintura. Una mínima pretensión de profundidad muestra la escena de Maria con el Niño en pesebre en que hay motivos, dados por la disposición de las distintas figuras, para decir que el artista intenta una profundización en el espacio que contradice los intereses de esas estrellas que hacen olvidar el sentido de espacialidad que forjan, por su parte, las figuras. La relación entre los personajes responde a unos es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

quemas enormemente simples que hacen destacar -dentro de unos módulos sumamente convencionales- al personaje más importante de la acción. Hay intentos patentes de un equilibrio formal a destacar, sobre todo, es estas escenas en la relación figuración-marco. El sentido de composición cerrada tampoco deja lugar a dudas. El hacer composiciones con un número mínimo de personajes es otra cuestión que se repite en toda la producción conservada del pintor.

El San Alfonso de Paderne repite el mínimo sentido descriptivo que manifiesta el artista. Tan parca es su manera de contar que hay que deber a la aparición a un lado del nombre del patrocinador el saber a ciencia cierta quien es el aquí representado ya que se puede suponer, con ciertas garantias, que coinciden en el nombre el que paga las pinturas "Alfonso de Lugo" y el representado: un obispo, sin más signos iconográficos. El poco interés por la profundidad, la idea de brocado, el trazo elegante y sintético para lograr la figuración, la adecuada proporcionalidad entre marco y personaje y hasta un cierto paralelismo en los rasgos fisonómicos con las pinturas de la cabecera de Marzá hablan no sólo de una continuidad en lo compositivo sino también en la manera de concebir el personaje, con poca atención a los ideales de representarlo con una individualidad cierta. Las características se re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

piten con insistencia en el San Miguel y el San Sebastián de Marzá, también en el San Sebastián de Augasantas. La incertidumbre que presenta la interpretación de la hipotética Creación de Eva de Augasantas no deja ver a ciencia cierta lo que da de sí desde un punto de vista compositivo.

En el dibujo hay que resaltar la firmeza de trazo del pintor delimitando con linea insistente y segura el contorno de cada figura. Hay que ver, sin embargo, a esta linea con un marcado interés por hacerse con el volúmen. En la figura que mejor se deja ver este interés es en el San Sebastián de Santa María de Marzá con pausados efectos buscadores conscientes de un sentido patente de hacer notar también que suele contemplarse una repetición insistente en la manera de concebir los rostros y de caer los pliegues que pertenecen al particular estilo de este artista.

El color no es una faceta importante en este maestro. Los usa en poca cantidad: rojos, amarillos, y negros fundamentalmente y, rara vez, rellena los espacios creados con sus valores, antes bien prefiere dedicarlos casi de una forma exclusiva a los contornos.

A cerca de la cronología en que a esta obra tenemos el precioso dato de una fecha colocada en el mural de Paderne: 1503. La cercania estilísti

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ca de las pinturas de las tres iglesias hace pensar para las otras dos en una fecha muy cercana a ésta que se encuentra en el epígrafe de Paderne. Por la manera de expresarse en la leyenda mencionada "en era de ... quinigetos et tres...os" se ve al artista ligado a una manera de decir propia de tiempos pasados. La inscripción de Vilar de Donas habla en 1434 de la misma manera... ¿Sería aventurado pensar en un artista que vive un momento muy maduro de su vida allá por el 1503, iniciado en el arte quizás 40 ó 50 años antes?. Ayudaría tal hipótesis a comprender mejor la fortaleza lineal del pintor más cercano precisamente a modelos antiguos tales como Vilar de Donas. No obstante no se pretende aquí alejar al pintor de su tiempo, de las innovaciones que un momento nuevo trajo. Los hallazgos de los flamencos, asumidos por los pintores hispanos de la segunda mitad del XV y de los primeros años del XVI, están aqui muy presentes. Precisamente la calidad lineal que tiene su obra tiene una particularidad y es que esta linea delimitadora de formas va adquiriendo, a lo largo de un curso, distintas intensidades, engrosando y adelgazando, perpetuamente el trazo con un espíritu que podriamos considerar volumétrico al que responder también esos parcos sombreados que el autor impone a su obra: el rostro y el pecho de Sebastián son un claro ejemplo en este sentido, de la misma forma en los ropajes de S. Alfonso hay que destacar un caracter claroscuresco que quiere

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hablar de un auténtico volúmen muy adecuado a un estado flamenquizante aunque se echen en falta aquí esos pliegues acartonados tan característicos del estilo gótico flamenco. En el mismo ideario estilístico se han de entender las decoraciones que valen como adorno al fondo; esos motivos geometrizantes que simulan brocados, trabajados a la pintura mural de una manera sencilla, casi se podría decir que yendo en contra del auténtico caracter enriquecedor que el adorno en este caso tiene.

Es muy problemático marcar el área en que trabaja este maestro. Los tres puntos aquí estudiados con obra del autor están en torno a la ciudad de Lugo. Quizás sea aquí donde haya que asentar a este maestro pero no se ha de olvidar los parentescos notables que hay entre este bloque de pintura y otras del mismo tiempo en Galicia sobre todo con las de la primera capa de Figueiras, localidad muy próxima a Santiago, lo que, posiblemente, haga necesario rectificar algún día, si se descubre una mayor superficie de pintura, esta opinión de asentar al maestro de Marzá en Lugo.

El círculo del Maestro de Marza.- Sin duda alguna es la capa más primitiva de las pinturas de Figueiras la que guarda más relación con el maestro de Marzá. La poca cantidad de fresco que hay al des-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cubierto de ese primer momento de Figueiras hace imposible estudiar la relación como sería deseable. Se puede decir que, por lo que ahora se contempla, resulta más válido pensar simplemente en un cierto grado de proximidad que ver una misma mano para esta obra y las atribuibles al Maestro de Marzá. Los trazos del pintor que trabaja en Figueiras resultan más gruesos y más inseguros que los que muestra el maestro de Marzá. El deseo de ambos, sin embargo, tiene mucho de común: uno y otro valoran los contornos y manifiestan un interés por los motivos simplemente decorativos al mismo tiempo que renuncian a los valores cromáticos no buscando la decoración por el color de esos espacios internos que delimitan los contornos.

Es más problemática la relación entre la labor del Maestro de Marzá y el pintor que decora la iglesia de Toques. De nuevo vuelven a surgir una serie de elementos comunes que señalan la presencia de unas mismas notas entre una serie de pintores que por este momento trabajan en Galicia. El parecido en todo caso estriba de nuevo primeramente en la valoración de los contornos, manteniendo ese ideal de un sentido discontinuo, adquiriendo la linea caracter por sus permanentes cambios de grosor; es también igual el sentido del color ya que este se usa sobre todo, y de una forma muy parca, en esos contornos que aparecen como el valor máximo de la pintura; los pocos tonos utilizados se usan con un afan volumétrico dejan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do muy clara la prioridad del dibujo sobre lo cromativo; también es similar en ambos casos la manera de interpretar los rostros interesándose muy poco sendos artistas por las especificaciones que manifiesten caracter; la nota que abunda en el tratamiento de los rostros es el sentido generalizador que en tal parte el artista manifiesta.

El pintor de Toques aparece, a pesar de estas similitudes tras las cuales puede buscar un parentesco estilístico evidente y muy próximo, como un artista con una personalidad muy definida. Tiene una técnica mucho más madura que el maestro de Marzá, sus trazados son mucho más complejos y demuestra unas pretensiones superiores en la proximidad al natural por medio de un dibujo más acabado y una coloración más completa. Otro rasgo peculiar de este artista es su caracter enminentemente descriptivo muy presente sobre todo en la misa de San Gregorio y en San Bartolomé, en ambas obras los detalles se acumulan en busca de una narración muy completa. Lo distingue además su sentido del espacio, mucho más evolucionado que el del maestro de Marzá; hay un deseo de hacerse con la profundidad sobre todo en la misa de San Gregorio donde la disposición del altar y del sepulcro abren el sentido de la lejania con una cierta amplitud. La claridad natural del fresco es el fondo homogeneo que gusta al pintor de Toques

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mientras el maestro de Marzá prefería las riquezas decorativas imitadoras de brocados. También presenta la obra de Toques una idea muy específica de marco; aquellas bandas plagadas de una abundante y reiterativa ornamentación que se ven en la iglesia de Marzá, aquí no tiene apenas correspondencia; este artista prefiere las delimitaciones estrechas y en las que el motivo ornamental tiene un interés mínimo. Este pintor usa además cartelas con caracteres góticos en las que el sentido decorativo es evidente no sólo por el complejo curso con que lleva a cabo cada letra sino también por los ornamentos con que completan su entorno. Sin duda la nota más negativa de este artista es el pésimo sentido de conjunto que se adivina en la decoración de la iglesia. Resulta poco afortunada la colocación de escenas de pequeño tamaño en la parte más alta alrededor del famoso Calvario que hay en esta iglesia, mientras en la parte baja las escenas toman unas dimensiones superiores y desiguales entre unas escenas y otras lo que resulta muy poco habitual y nada adecuado.

También la obra del San Martín del Real de Samos es vinculable, al círculo del Maestro de Marzá. Si en el caso de la pintura de Toques había que recalcar los brillantes resultados a los que había llegado el artista con respecto al maestro de Marzá, al que se puede suponer como ligeramente anterior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en el tiempo, el pintor de Samos es, en cambio, de una calidad muy inferior a los reseñados dentro de este círculo. Su obra tiene un caracter marcadamente rural y las inexactitudes en el trabajo surgen por todas partes. No hay duda del parentesco estilístico entre la obra del Maestro de Marzá y este pintor pero teniendo en cuenta que hay una degradación formal que manifiesta la presencia de un artista de menos categoria qu epretende un resultado muy semejante al que logra el pintor de Marzá. En el tratamiento de la figura hay un diseño enminentemente lineal valorando el contorno como ya hemos visto en los demás maestros de este circulo. La idea de volúmen es también del interés de este artífice aún cuando hay que ver en su trabajo la utilización de más colores que los otros en este círculo llegando incluso a rellenar con éstos, espacios bastante amplios; así sucede, por ejemplo, en el jubón y las calzas del arquero. No obstante más que estas partes coloreadas privan aquellas otras en las que lo dibujístico es lo fundamental. La proximidad formal con Marzá en el tratamiento del espacio es absoluta; se observa aquí la presencia de un motivo pretendiendo similar los valores del brocado; entre el que aquí se usa y el de Marzá hay un parentesco claro, la diferencia estriba en una simplicidad mayor en el de Samos, propia de un pintor de menos posibilidades. La cercanía

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no queda reducida al uso de un brocado parecido, también hay que señalar que existe una combinación igual en ambos lugares entre el brocado y los objetos que intentan forjar espacialidad; si en Marzá se observa al animal en el pesebre dando idea de profundidad y a las estrellas que otorgan al tema un caracter en el que el sentido del espacio se anula, ya que son usadas con el mismo gusto que un brocado, en el caso de Samos las circunstancias son parecidas y los elementos que decoran el fondo se combinan con unos cuantos árboles esquemáticos que abren a una profundidad paisajística a unos personajes a los que, en principio, les niega tal espacio el brocado. En el planteamiento iconográfico también existe una similitud notoria entre lo que se representa en Samos y en Marzá. El tema común es "San Sebastián ante el arquero", en los dos llama la atención la cercania que existe entre los dos hombres; los modos de disponte los cuerpos de ambos responden a una misma forma, las flechas aparecen abundantes en ambos casos, la diferencia fundamental en lo iconográfico la da la presencia abundantísima de la sangre en la pintura de Samos y la ausencia total de la misma en Marza.

Lo único que se echa en falta en Samos con respecto al maestro de Marzá es la presencia de las bandas decorativas. No cabe la menor duda de que si se retiran las cales en el entorno del único tema des

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cubierto en Samos aparecerían las bandas al igual que en las otras òbras analizadas dentro de este círculo. Con ello se fortalecería todavia más la unidad de estilo entre toda la obra más o menos derivable del maestro de Marzá.

Recientemente se han descubierto pinturas murales en el testero de Sta. María de la Puebla (Barco de Valdeorras). El análisis estilístico de las mismas deja ver la vinculación manifiesta con el círculo que puede abrirse desde el maestro de Marza.

En primer lugar hay que reseñar que existe una semejanza evidente entre la manera de cubrir el testero aquí y en la iglesia de Santa María de Marzá ya que en ambos lugares se dejan amplias zonas a la decoración y a las bandas con éstas, de esta manera las superficies cubiertas con motivos ornamentales son las principales ocupantes de la pared. Los temas figurativos -en este caso la Anunciación y San Julián el Hospitalario- ocupan mínimos espacios y son tratados con un sentido espacial que, de nuevo, vuelve a manifestarse como minimamente naturalista. Hemos visto como particularidad de este circulo la falta de una profundidàd con unos mínimos usos de sentido de la realidad; las estrellas podian ser el fondo de un tema figurativo, como sucedia en Marzá por ejemplo y las formas que ofrecian parentescos con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los brocados se repetian usualmente en este círculo. En este caso de Santa Maria de la Puebla también se contempla un sentido del espacio falto de verismo ya que aquí ni se intenta una separación entre el lugar ocupado por la Anunciación y San Julián El Hospitalario, para uno y otro tema se deja una misma categoria de espacio que viene dado por un fondo monocromo y homogéneo, quizás minimamente alterado en la parte dedicada a San Julián con ánimo de señalar un lugar boscano. Es indudable que este hacer compartir el mismo marco a dos temas tan diversos está en esa linea de plantearse muy poco rigurosamente la espacialidad, el lugar a habitar por las figuras; en este sentido la pertenencia de todo este círculo a unos criterios estrictamente góticos es indudable.

Una nota que engarza fuertemente al pintor de Santa María de la Puebla con los demás de este círculo es el caracter que tienen los contornos: muy simplificadores, valorando muy conscientemente lo lineal y dando un conjunto en el que hay una constante tendencia a la simplificación... a la esquematización; en la vestimenta del ángel, en la Anunciación, es donde más claramente se observa esta característica tan peculiar en este círculo. Así mismo se contempla en La Puebla la cantidad muy corta en el número de colores ya vista en los demás frescos con que se empareja éste. También aquí se utilizan planchas para algunas decoraciones, la tosquedad de estas manifiesta la corta valia del maestro. En este caso debido a las exigencias de tema de la Anunciación,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se utilizan epígrafes confeccionados con caracteres góticos tardíos, este uso de letreros se veia también en Toques.

La poca calidad de la obra manifiesta el caracter poco profesional del artífice, conoce una serie de formulismos pero los utiliza sin el menor talento y hasta con tosquedad. En este sentido es muy similar esta obra a la contemplada en San Martín del Real de Samos donde también el artista se presenta como un autor poco inspirado y de mínimo opcio. Estos dos casos quizás sean un poco más tardios en el tiempo y pertenecen a una categoria de arte más popular que el observado en las otras labores del círculo.

El primer Maestro de Santa María de Cuiña.- Este artista trabaja en la iglesa de Cuiña poco después del año 1503 según se deduce de una cartela que se presenta en el único mural que se conserva de este maestro. Esta fecha es la misma que se encuentra en San Esteban de Paderne. No va a reducirse a esta simple coincidencia cronológica el parentesco entre el círculo que se puede esbozar en torno al maestro de Marzá, realizador de la pintura de Paderne en su capa más primitiva, y el que pinta, también en su etapa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más antigua en esta iglesia de Cuiña.

Al analizar el estilo de este artista que decora en Cuiña estamos rememorando la manera de actuar del pintor de Marzá; las diferencias fundamentales entre uno y otro artista se encuentran, como más abajo se matiza, en la calidad del trabajo, muy superior en Cuiña, y en el sentido del conjunto, sustancialmente más unitario también en Cuiña.

El maestro de Cuiña ordena el espacio a pintar repartiéndolo en una serie de franjas en los que va disponiendo figuras y ornamentos. En este sentido el parentesco con el maestro de Mondoñedo, también de la misma época, es total ya que éste sigue el mismo tipo de estructuración en la Matanza de los Inocentes. La cercania a la obra del maestro de Marzá se inicia en el valor que ambos le dan a las planchas decorativas que tienden a ocupar grandes espacios, la minucia que presenta la utilizada por el maestro de Cuiña como la combinación de coloraciones que usa para pintar la forma que dicha plancha crea, muestra ya una primera nota de la superioridad del artista de Cuiña sobre el de Marzá.

Uno de los motivos que se usan con ese caracter ornamental, que es el dominante en este artista, es el que ofrecen los epígrafes, unos más cortos presentando a través de la cortedad del anagrama la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

belleza de un hermoso diseño que presenta cada una de las letras que lo configuran, el otro tan largo que muestra un texto de cinco lineas llevado a cabo con cuidadísimos caracteres. La utilización de epígrafes lo hemos visto en el círculo de Marza tanto en Paderne como en Toques hechos con menos detalles que el que aquí se presenta.

El caracter que se le da a la linea, al contorno en todo el circulo del Mestro de Marza también está claro en este artista pero, en este caso, la minucia se acrecienta y la calidad se aumenta dando como resultado, por ejemplo, una cabeza tan trabajada como las que se encuentra en la Santa Faz delicadísima en todos y cada uno de sus rasgos. La cortedad de la paleta vista en el círculo de Marzá es nota presente también en Cuiña siendo las coloraciones dadas al fresco exactamente las mismas.

De esta manera quedan remarcadas tanto la gran cantidad de puntos de coincidencia entre este maestro y el círculo de Marzá pero también la muy superior calidad del artista de Cuiña. La otra nota diferencial estriba, como antes se adelantaba, en el sentido unitario que aqui se ofrece del espacio. Se intuye en la decoración de esta capilla lateral hoy desaparecida que había en la iglesia de Cuiña un pensamiento de Conjunto presentándose a los orantes en función de un mismo motivo que ha de ser un Cristo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

crucificado según se deduce de la presencia de los anagramas alusivos a Cristo y del tema de la Pasión que es esa Santa Faz. Todos estos motivos, hoy conservados, pertenecen a la pared norte de la antigua capilla que coincide con el muro norte de la nave, ésto justifica la conservación de las pinturas después de la destrucción de esa capilla que compartimentaba una parte de la nave de esta iglesia.

El Maestro de Santa Maria de Seteventos.- Las pinturas localizables en las iglesias de Sta. María de Seteventos y Santa Maria de Marrube, ambas en la provincia de Lugo y en el ayuntamiento de Saviñao, han de incluirse a la hora de su estudio bajo una misma mano ya que la cercanía estilística entre ambas obras resulta ostensible. Tanto el modo de narrar como las formas con que la narración se lleva a cabo hacen que se haga necesario pensar en un único artista con una personalidad muy definida.

En Seteventos se representan cuatro temas. Dos de ellos muy cercanos a los tipos más usuales utilizados para sendos temas; son éstos los que muestran el Calvario y Santa Catalina. Los otros dos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

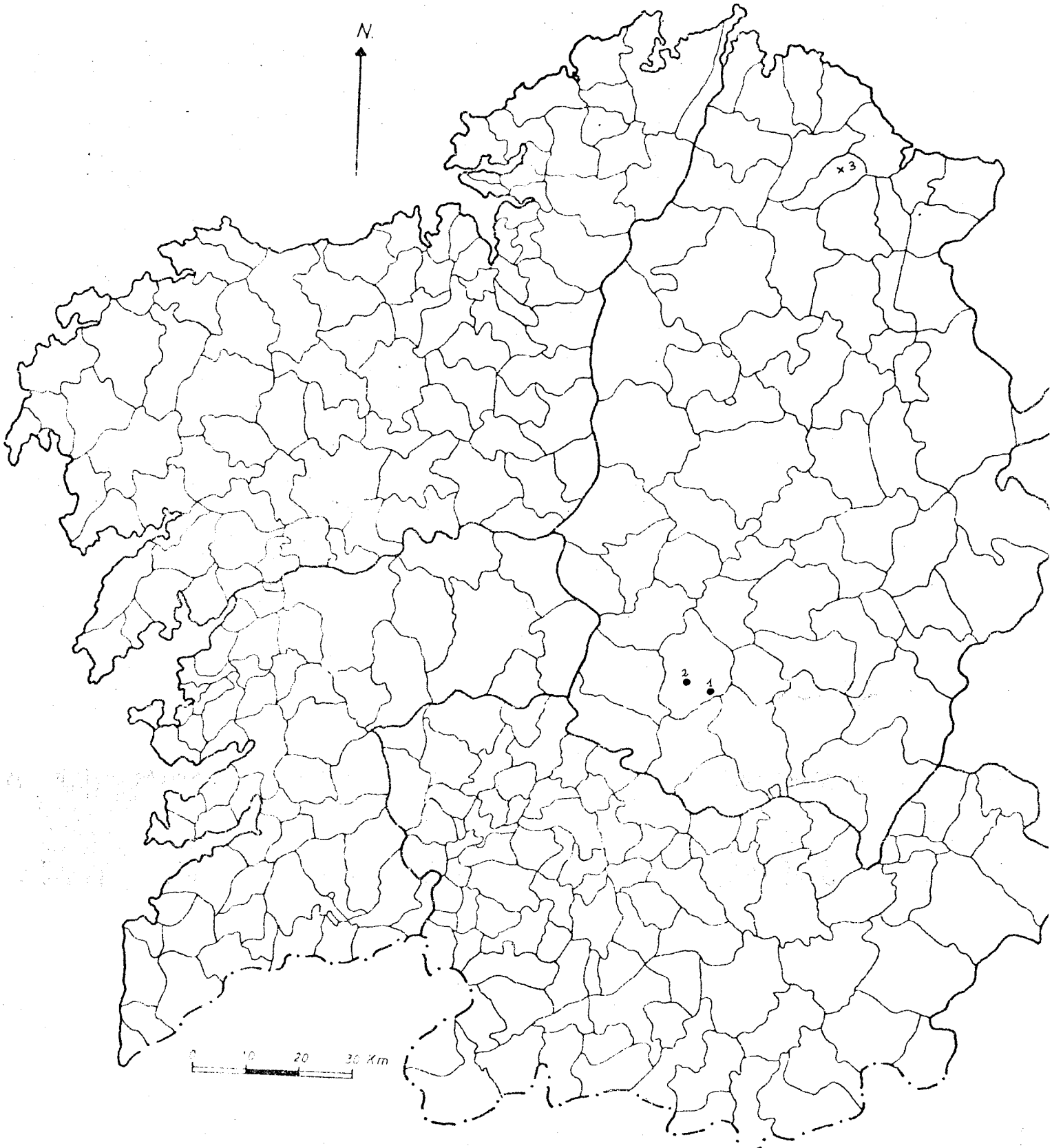
El Maestro de Seteventos y su círculo

1. Seteventos (Saviñao)

2. Marrube

3. Alfoz

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Seteventos

× Círculo del Maestro de Seteventos

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dentro de unos cauces que se han de tener como mucho más originales, son las escenas de la Anunciación y el Juicio.

Los dos primeros temas reseñados -El Calvario y Santa Catalina muestran a un artista que repite literalmente unas modelos múltiples veces reseñados. No cabe en estos temas que la imaginación del artista se explaye y su trabajo queda relegado a repetir algo muy conocido. También resulta poco fácil cargar con novedades el tema de la Anunciación, asunto tantas veces tratado en la pintura gallega y que se somete reiteradamente a unos moldes. En este caso también se tienen presentes los principios compositivos más usuales en este tema pero adquieren un caracter original aquí en virtud del marco en que se incluye- la rosca del arco triunfal - éste modula las proporciones de las distintas figuras y las encuadra rigidamente en un espacio muy concreto, además la iconografia se enriquece poniendo en esos rayos, que desde el Padre van a María, no sólo a la Paloma, sino también al Niño, hecho que, aunque no muy usado, no es extraño a esta iconografia en Galicia; hay un caso anterior que presenta el mismo motivo en la Anunciación, se encuentra en San Juan de Portomarín.

Es en el Juicio Final donde la interpretación particular se presta a mayores logros. El esquema básico es de nuevo más usual de los utilizados en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este momento pero las transformaciones surgen por todas partes. En este caso no se olvida el reiterasdísimo tema de la "intercessio" pero se abandona el hecho de situar a las santas tras a Maria y a los bienaventurados tras Juan Bautista. Aquí el artista quiere dar más cabida a los infiernos que a los cielos; esto hace que todos los bienaventurados -hombres y mujeres- se coloquen tras la Madre menos el Precursor. De este modo los infiernos ocupan una notable superficie separándose su lugar de los cielos por medio de la figura de San Miguel quien en el límite mismo de éstos libra batalla contra una forma demoníaca. Otro tema muy propio de la narración es la Resurrección; está aquí presente en un estrecho espacio tras el coro de los Santas mostrándose, en lírica imagen, a un ángel en pie entre las tumbas despertando con el sonar de su tuba a los muertos. La representación en pequeño tamaño de Juan Evangelista, con su águila al lado, en una actitud de visionario y la escenificación de algún pecado capital en la misma boca del infierno completan esta amplia y rica formulación del último día. Con esta manera particular de ver el Juicio el autor es capaz de sobrepasar un esquema practicamente intocable para todos los autores de su categoría en Galicia dando una interpretación que se puede considerar subjetiva de uno de los temas que más posibilidades puede ofrecer a un pintor.

El modo de ver la temática guarda una cate-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

goría similar en Marrube; también aqui encontramos la sujección clara a unas fórmulas múltiples veces usadas. En esta ocasión en el tema del Juicio es donde vemos un uso muy fuerte de los modelos más comunes. Se sigue la conocida sistematización con Cristo en el centro, María y Juan encabezando coros de santos, y ángeles llamando a la resurrección la cual acontece en toda la parte inferior del cascarón. A pesar de un cambio tan grande, aparentemente por lo menos, en la manera de narrar el tema entre las dos iglesias esto no debe hacer dudar de que es el mismo autor. Una visión detenida, incluso de las dos formulaciones, recalca la idea de una misma mano. Las diferencias se deben, sobre todo, a las arquitecturas diversas sobre las que se colocan los temas. En Marrube se ha de adecuar el autor a un cascarón y a la mitad de la bóveda del tramo recto mientras que en Seteventos el tema se coloca ocupando el espacio que hay en torno al arco triunfal pero ocupando distinta superficie a cada lado de dicho arco. Al analizar Seteventos se observaba como el artista dividía la acción en dos bloques fundamentalmente, uno dedicado a Cristo, Bienaventurados y Resurrección y el otro a los Infiernos, dispuesto con una cierta independencia con respecto a los demás del tema. En Marrube es el mismo ideario el que esta presente así en el cascarón aparecen estos tres motivos de Cristo, Bienaventurados y Resurrección mientras que se deja un lu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gar aparte, que en este caso es la mitad de la bóveda del tramo recto que esta a la izquierda del Cristo Juez del cascarón, dedicado al Infierno. Se contempla de esta manera un acercamiento a las fórmulas tradicionales; en este caso resulta más evidente sobre todo en la pintura del cascarón mientras que en el infierno existe un tratamiento mucho más libre del tema dejando que la imaginación actúe con mas' intensidad; en este sentido hay una similar carga de pintoresquismos en una iglesia y en la otra.

En las otras escenas de Marrube dedicadas a los Reyes y en los que adquiere singular importancia la figura de María, patrona de la iglesia. De nuevo surge un tipo de narración de extraordinaria frescura mostrando en un primer plano el andar de la comitiva real hacia el lejano Belén y, más allá, en un espacio más elevado de esa parte norte del abovedamiento del tramo recto, a los Reyes que han llegado ante el Niño y le rinden homenaje. El modo de pintar a los Magos con sus valiosas vestimentas y tocados, en sus caballos de bella linea y el grupo la Sagrada Familia, concebido en una canon mayor bajo un pintoresco arco escarzando, están indudablemente llenos de gracia expresiva. La interpretación vuelve a estar cargada en este tema de ese mismo sentimiento de libertad visto en la escena del Juicio.

El modo de narrar de este pintor resulta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sumamente descriptivo, habiendo en su relato en algunas ocasiones un auténtico sentimiento poético, la visión de la resurrección, la colocación de Juan, contemplando el último dia, responden, por ejemplo, a este espíritu. Es un artista en el que se adivina por otra parte una mezcla -quizás inconsciente pero muy rica- de elementos de hondo sentido teológico con otros de caracter simplemente popular; esta mezclanza, aparece visible en sus visiones del infierno en el que la representación del pecado capital convive con las malévolas diversiones de los diablos.

Una nota muy peculiar de este artista en su manera de contar es finalmente su particular modo de romper los esquemas usuales para representar cada tema dándole a su interpretación un sello peculiar más de acuerdo con su manera de ver el asunto religioso y la pintura.

Al descender al análisis de las formas se hace todavía más patente la existencia de una única mano en las pinturas de los dos edificios. Entre los rostros de todas las figuras existe una clara homogeneidad en cuanto a rasgos, el ensamblaje de las cejas en una linea única con el dibujo de la nariz es un dato continuo, los ojos amplios, la boca cerrada, la cara un tanto alargada, son hechos reiterados, con ello lo que hay que específico en cada uno de los rostros es mínimo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al observar con ánimo comparativo las vestimentas, que cubren a las figuras de los murales de ambas iglesias, el parentesco vuelve a surgir. En los dos lugares se contempla al mismo espíritu claroscuresco que intenta mostrar la calidad de la tela por medio de un acartonamiento de la misma; la parte baja de las vestimentas se revuelve en un complicado haz de pliegues en muchas ocasiones mientras que en la parte superior y media de los vestidos éstos suelen repartirse en plegados en los que suele insistirse en alineaciones paralelas.

Detalles tales como la representación de la vegetación y el fuego usan de los mismos elementos en las dos iglesias y hasta en los motivos decorativos, que se utilizan a modo de brocados, existe una plancha común para los dos lugares. Hay que señalar en este sentido una mayor riqueza de estos motivos en Seteventos que ofrece dos modelos diferentes mientras que en Marrube sólo hay un único modelo. También en Seteventos se encuentran a la vista bandas ornamentales que tienen como función separar temas, en ellas surge un motivo múltiples veces repetido en los murales de este momento: la estrella de cuatro puntas entre menudas formas triangulares que se acercan a las lineas delimitadoras de la franja utilizando también en los círculos de Marzá, Claustra Nova y Mondoñedo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El estilo de este artista debe incluirse dentro de una normativa perteneciente al gótico hispano flamenco. Son elementos permanentes en su trabajo el sentido del volúmen logrado sobre todo por medio del difuminado en las formas y visible más que en ningún otro lugar en los paños en los que el clasicismo se hace más fuerte; ese deseo de verosimilitud que tiene el último gótico se diluye en los rostros en los que el caracter genérico es evidente; debe achacarse tal limitación más a los contados recursos del artista que a sus pretensiones en los que seguramente estriba un abierto naturalismo en las expresiones. Dentro del gusto del estilo es incluible el modo de interpretación de los fondos; no hay en ellos lugar todavía para la naturaleza, el espacio de hecho no existe y los hechos acontecen en todos los casos ante un brocado toscamente insinuado por repetidos motivos decorativos.

En este artista es muy destacable su modo de decir enormemente descriptivo, con una gran carga imaginativa en su manera de relatar y hasta en algunos momentos con matices poéticos; todo su relato adquiere por otra parte una formulación un tanto popular. Este acento peculiar se capta, sobre todo, en su estilo de narración a primera vista un tanto desorganizado y utilizando una enorme acumulación de figuras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El dibujo de que se vale resulta muy simple con el traza desde el estatismo místico de los santos en los Juicios hasta el dinamismo grotesco de los demonios. Su trabajo lo lleva a cabo utilizando de continuo una figuración de pequeño tamaño concebida con trazos generalmente delgados y de curso bastante seguro y elegante.

La técnica empleada es, en ambos casos, el fresco y los colores utilizados son fundamentalmente rojos y amarillos, en menor cantidad se utilizan azules. Es muy posible que colores al temple se hubieran superpuesto sobre esta primera capa al fresco pero se han perdido al retirarse las cales que estuvieron encima y también con el paso del tiempo por efecto de la humedad.

Las obras atribuidas a una misma mano se encuentran muy cercanas; están como ya se ha dicho, en un mismo municipio de la provincia de Lugo -Saviñao-. Parece raro que este pintor tenga un área tan limitada como la que parecen marcar estas dos muestras de su arte. Sin duda que su labor debió extenderse por otras tierras de Galicia aún cuando el que se encuentren dos ejemplos de su arte tan juntos haga pensar en una mayor actuación por esta zona lucense de Saviñao.

Hay que mencionar aquí la evidente proximidad entre el trabajo de este pintor y el que actúa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en Alfoz. Un detalle tan personal como es la misma interpretación en la hierba es hecho practicamente con la misma forma en ambos lugares. Sin embargo no puede hablarse de una misma escuela ni mucho menos de una misma mano para estos trabajos; el sentido de espacio, el equilibrio en la composición y la riqueza cromática es más elevada en Alfoz pero allí falta en cambio, la imaginación, el talento del pintor de Seteventos. Quizás este reducido pero cierto parentesco entre estos lugares tan distante valga como argumento para ver al artista de Seteventos trabajando incluso por las tierras norteñas de Lugo, esto valdría para justificar ese parentesco formal entre su obra y la de Alfoz ya que se puede ver en este último trabajo una toma de ese motivo por parte de un pintor un poco posterior en el tiempo y con un sentido del oficio más vanguardista.

El círculo del Maestro de Santa Maria de Seteventos no ofrece ningún caso, por el momento, de obras en que la semejanza formal sea extensa. El pintor de Alfoz tiene personalidad propia y si, en la única obra que de él se conoce -la Lamentación sobre Cristo Muerto que centra el testero de la iglesia-, resulta menos imaginativo que el pintor de Seteventos. Hay que señalar, en cambio, un tratamiento de las formas más maduro, con un trazo de los paños mucho más correcto, un dominio del color sobre el dibujo y, sobre todo, unas apetencias espaciales notorias; si en Seteventos resultaban muy reducidas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aquí no se limita sus aspiraciones paisajísticas a un suelo con muestras de vegetación sino que hace que la tierra se llene de cambiantes colores y se extiende a pintar un amplio cielo en el que el artista, con calculada medida, va colocando menudas nubes. Prueba de un momento posterior en el tiempo de este pintor con respecto al de Setevento-tos es que las vestimentas con que cubre a María Magdalena resultan más tardias que las presentadas por el otro artista.

El Maestro de Framean.- El gran parecido existente entre la pintura localizada en las iglesias de Framean (Monterroso-Lugo) y Moreira (la Estrada-Pontevedra) lleva a pensar en un mismo maestro para la obra pictórica de ambos lugares. Está a la vista una mayor cantidad de frescos en Framean que en Moreira lo que permite conocer mejor al pintor la iglesia lucense; esta circunstancia es la que nos lleva a denominar a este anónimo pintor como el maestro de Framean siendo perfectamente conscientes de que su labor, aunque a nivel rural, se debió de extender por una extensa zona del núcleo central de Galicia tal como señala la distancia entre estos dos lugares que hace necesario pensar en muchos lugares intermedios y hasta más alejados con obra de este

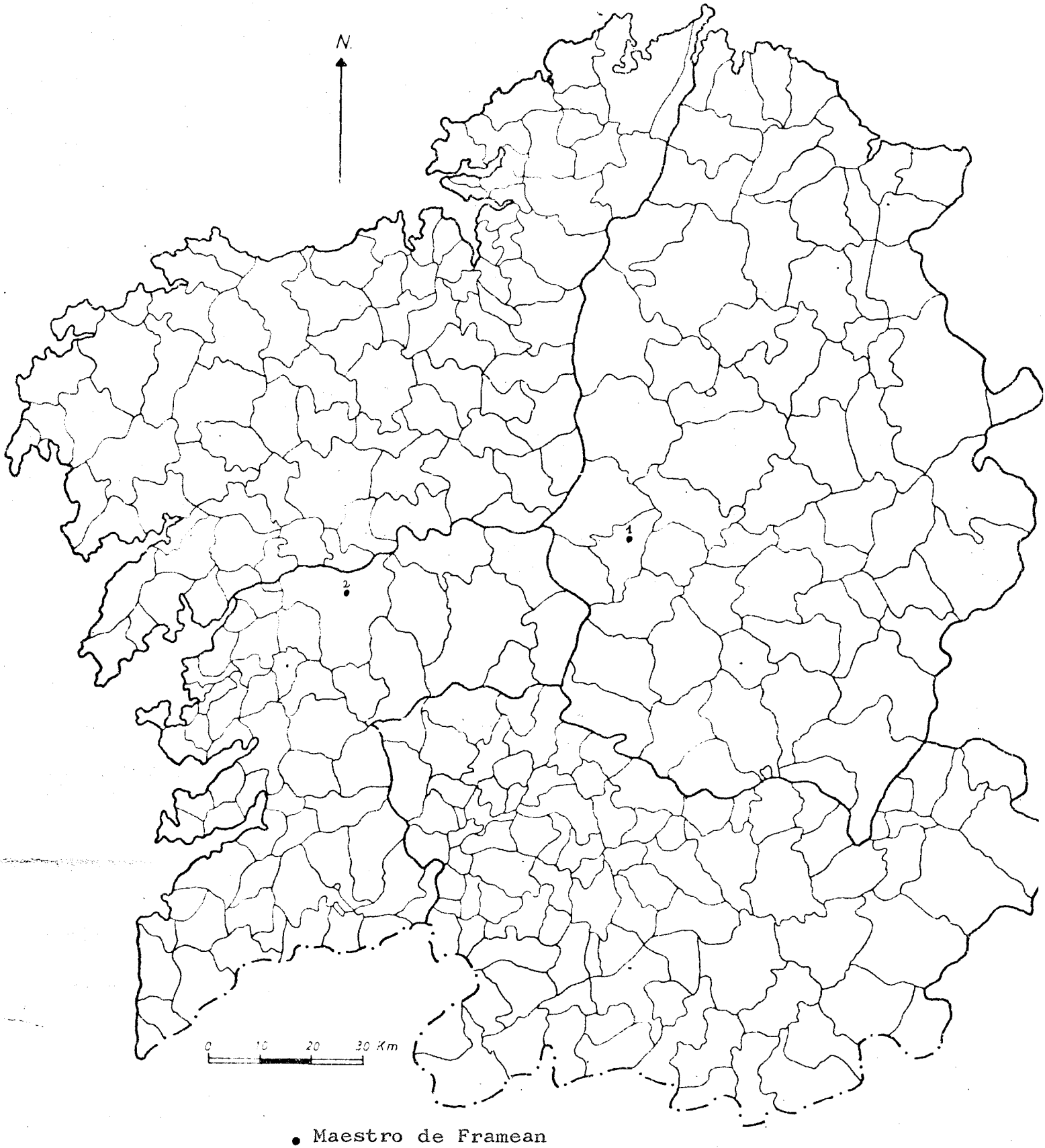
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Frameán

1. Frameán

2. Moreira

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Framean

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mediocre pintor, un artesano que se manifiesta como eterno repetidor de formas, creando una obra en que los cambios entre unas y otras se debe más a la casualidad y a la falta de dominio del oficio que a una verdadera intencionalidad artística.

Llama la atención como el tema común que presentan las dos iglesias -El Lavatorio- se sitúa en el mismo lugar del templo. Ambas se disponen en la parte izquierda de la parte media de la capilla mayor, en una -Framean-, ocupando la mitad del testero y en la otra, abarcando aproximadamente un poco menos de la tercera parte de la cabecera semicircular. Es muy probable que en la iglesia pontevedresa se representase al otro lado la Oración en el Huerto como pasa en el otro templo. La mayor extensión que tiene la arquitectura en Moreira deja un espacio libre precisamente detrás del retablo mayor -todavia en su sitio- que puede estar dedicado a la Cena, tema adecuadísimo al lugar no sólo por su contenido religioso, tan propio para el presbiterio, sino también por el orden narrativo que presenta tal hecho entre los dos que se presentan en Framean.

Es muy grande el número de similitudes que lleva a reconocer como de una sola mano la obra de los dos lugares. Primeramente ambas presentan practicamente al mismo esquema compositivo para la misma narración repitiendo peculariedades tales como presentan un apostolado configurado por once discípulos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es en las notas más específicas donde se denota más claramente la unidad de estilo para ambos lugares. Llama la atención como los trazados de las vestimentas, sobre todo en las de los personajes del primer plano, repiten el mismo curso en ambos lugares respondiendo ésto no sólo a la utilización de una misma estampa sino también a una igual categoría de pintor que es sólo capaz de interpretar con un mínimo de oficio un modelo. Las formas en que se trazan los nimbos son iguales en los Apóstoles y en Cristo en los dos sitios; el de Cristo es crucífero con idéntico formato y el de los Apóstoles con una peculiar decoración para su parte interna. Las inexactitudes con que se traza la jofaina, dando una amplia muestra de sus desconocimientos pictóricos, son iguales en las dos representaciones. El motivo floral que decora el fondo es el mismo también en ambos lugares.

El que haya unas notas que identifican como de una sola mano las dos pinturas no significa que cada una de ellas no tenga unas notas peculiares. La caracterización de los personajes centrales se hace de forma dispar. Mientras que Cristo es un personaje rubio y Pedro un hombre calvo y de poblada calva en Framean, en la otra iglesia se presenta a Jesús con el pelo oscuro y al Apóstol con melena y con una barba incipiente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También la relación motivo central -entien-

dase el grupo formado por Cristo y Pedro- con los secundario -el Apostolado- es diferente en los dos sitios. Mientras que en Framean los dos protagonistas ocupan una posición central con respecto al apostolado, en Moreira Pedro ocupa un extremo del grupo apostólico.

Lo más ostensible en este maestro es su falta de conocimiento en el dibujo no siendo capaz en ningún caso de relacionar debidamente a unos personajes con otros. Por eso sus agrupaciones adquieren un formato excesivamente frontal que habla por sí sólo de la pobreza técnica de este artífice. El tratamiento de personas y objetos se hace igualmente pobre. En los rostros hay una repetición cansina de rasgos que hacen igualmente faltas de caracterización todas las caras aquí presentadas; tal hecho se muestra contrario a las pretensiones del pintor que quiere dar un caracter particular a cada figura como se puede adivinar por las discrepancias en los elementos más superficiales, pelo y barba más que nada. También resulta ingenuo el tratamiento de los paños sin ningún sentido apenas en su plegado de nuevo el interés del autor es claro, el quiere manifestar un caracter de autenticidad, de volúmen a las figuras, por eso el claroscuro juega con fuerza en esos inseguros pliegues en que se desmenuzan las figuras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El conocimiento del pintor se enriquece con el análisis de la temática y las bandas decorativas presentes en Framean y que, sin duda, habría también en Moreira. Es altamente ingenuo el tratamiento del espacio en la Oración en el Huerto, el paisaje está falto de todo el sentido de profundidad aún cuando éste interesa al pintor como lo demuestra la manera de disponer la figuración en el mural; la idea de un lugar concreto lo da sobre todo la empalizada que cierra el recinto, también lo seña la la vegetación representada por unas cuantas plantas dispuestas sin un mínimo sentido de proporción utilizadas más bien para rellenar huecos. Sin embargo, a pesar de este incipiente idea de naturaleza como ambiente para la escena lo usual, la nota dominante en el tratamiento de los fondos está a cargo de la decoración, una decoración lograda por medio de la utilización reiterativa de una plancha que en este caso insinua de una forma ingenua un fondo brocado para estos pobres frescos.

También en las bandas decorativas que delimitan los temas el resultado se aprecia como muy tosco y reiterativo; el motivo a base de triángulos y redondeles combinados con lineas rectas resulta extremadamente simplificador y con unos valores muy limitados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro del Claustro Nova y su círculo.- No resulta difícil llegar a descubrir una serie de semejanzas entre un grupo de murales de los cuales los más destacados son, sin duda, los que se encuentran en el Claustra Nova de Orense. Ya más problemática es la cuestión de saber cuantas de estas obras pudieron ser producto de una misma mano y el orden en que quizás se llevasen a cabo. A nuestro parecer existe un buen número de posibilidades de que la labor de decoración de Santa María de Melide pertenezca al mismo pintor que trabajó en el Claustra Nova de Orense pero la pintura de Melide debe entenderse como muy anterior en el tiempo, hecha en un momento en que el artista muestra una actitud ante su arte bastante distinta a la que se ve en el Claustra. De no ser producto de la misma mano es indiscutible que se inspiran muchísimo en el trabajo de ese pintor los que decoran las iglesias de Losón y Camporramiro. Es en el primer caso muy difícil de hacer el debido análisis comparativo por estar a la vista una mínima parte de la pintura ya que el retablo mayor lo oculta practicamente todo. En Camporramiro las pinturas hoy practicamente ya no existen y tan sólo se puede vislumbrar a duras penas cual es el sentido que tenía la obra allí representada.

Ensamblar en el mismo círculo la pintura de la segunda capa de Figueiras es enormemente problémá-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro del Claustra Nova y su círculo

1. Orense

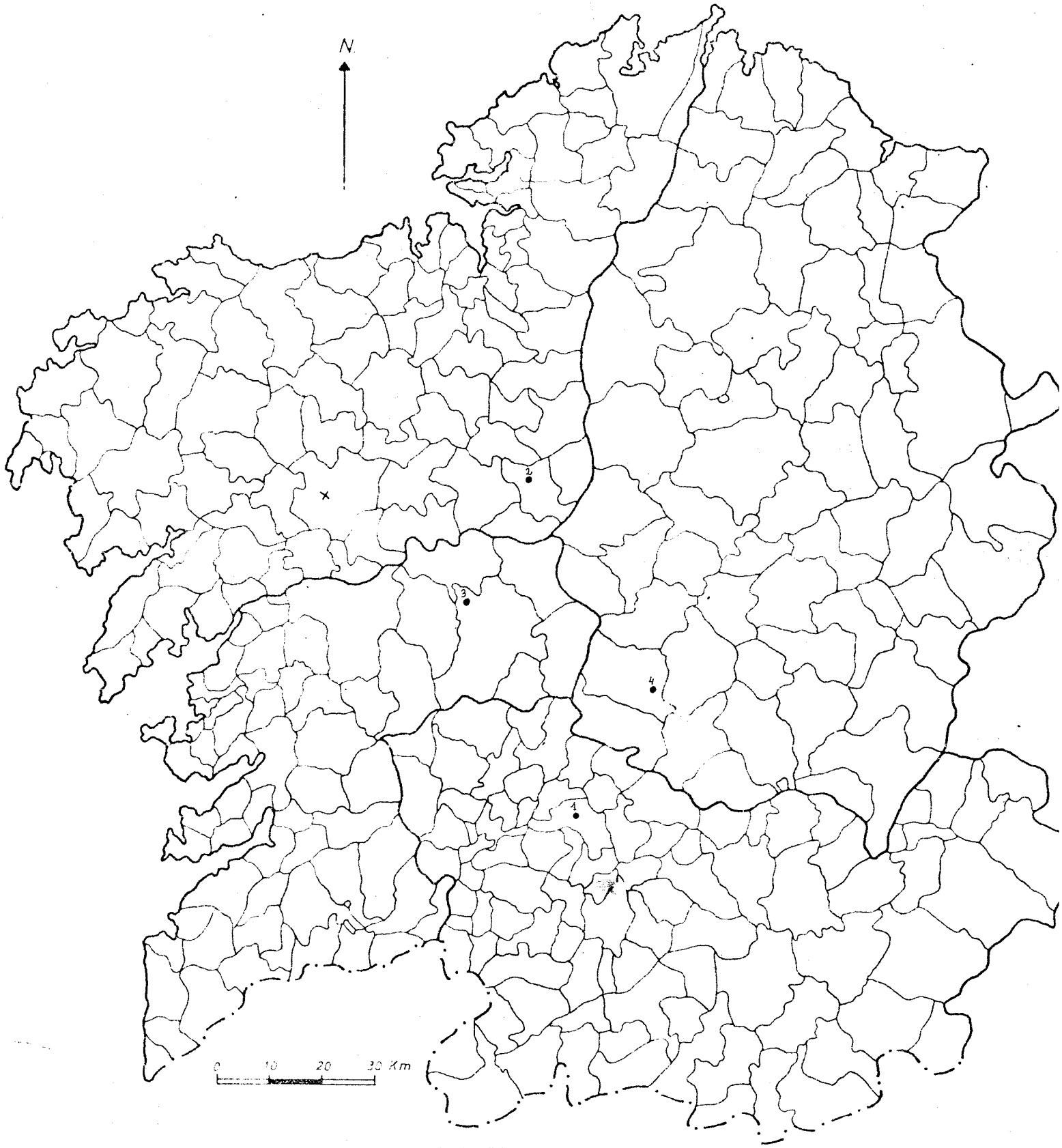
2. Melide

3. Losón

4. Camporramiro

5. Figueiras

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro del Claustra Nova

× Círculo del Maestro del Claustra Nova

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tico. Tal conexión es sumamente tenue y engarza la producción realizada en esta iglesia con la del maestro de Claustra Nova por similitudes decorativas y parentescos formales que no quiere indicar que haya un conocimiento directo por parte del artista de Figueiras de la producción que gira en torno al Claustro Nova sino que éstos utilizan unos repertorios parecidos que hablan de una proximidad en el tiempo y de una semejanza también de intereses y criterios estéticos.

Al analizar la obra del Claustra lo primero que se hace ver es el carácter gótico de índole hispanoflamenco que estas pinturas, indudablemente del XVI, presentan. El modo de entender lo compositivo entra dentro plenamente del gótico flamenco; existe en el tema de la Lanzada, por ejemplo, una estructuración en subgrupos de la escena que convergen en la figura de Cristo pero cada uno de ellos poco tiene que ver con lo demás que hay a su alrededor. No se ha llegado pues al sentido de composición auténticamente unitario en el que se sienta una relación natural entre unas figuras y otras; aquí todavía está presente el artificio de ordenar de una forma que no se puede considerar rígida a las figuras enlazándolas tan solo apenas con una o dos más del conjunto pero sin que exista todavía esa idea de unidad y ese espacio en que reine la armonía que traerá el estilo renacentista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También el carácter narrativo de la obra responde a unas concepciones que se entienden perfec

tamente desde una perspectiva gótico flamenca; la abundante colección de ángeles concuerda con el gusto de este estilo; todos ellos revolotean en torno a Jesús recogiendo su sangre y extendiendo el epígrafe del INRI. Actitudes indicativas del espíritu narrativo del autor son la actuación del muchacho que retira la lanza del costado del Señor y ese diálogo entre los hombres que hay a la izquierda de Jesús cuyo carácter lo indica el epígrafe que hay sobre su cabeza: "Verdaderamente este era el Hijo de Dios".

El carácter descriptivo se hace preciosista en el tratamiento de las formas; la sangre más que expresar dolor es un motivo decorativo, los vestidos se tratan con detalle y con riqueza; en todas las partes del mural hay deseos de relatar con lujo de detalles.

El incluir dentro del marco epígrafes es algo también muy propio del mundo gótico.

Las notas más innovadoras que se encuentran en este artista pertenecen a los detalles accesorios ya que en el fondo, en la estructuración de la obra, ésta es plenamente gótica; los trajes revelan un gusto propio de la moda hispana a encuadrar entre 1530 y 1540, también debe reseñarse como un detalle que demuestra un momento avanzado dentro del estilo la faz de Longinos, inspirado claramente en el rostro del emprador Carlos.

Han de revisarse las fajas decorativas que utilizan el pintor. Resulta tal hecho un elemento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muy válido para engarzar a todo el grupo de obras que gira en torno al Claustra Nova.

Utiliza las fajas con prismas superpuestos con varias hileras dirigiendo una arista hacia el frente. También usa bandas blancas que dejan en la parte central estrellas de cuatro puntas entre triángulos. De estos dos tipos de fajas la primera se utiliza, sobre todo, por el círculo que puede marcarse en torno a este maestro aunque existe también la utilización de prismas en otros artistas que deben aglutinarse en torno al Maestro de Mondoñedo. Las formas prismáticas adquirirán variaciones en el siguiente periodo del XVI en Amoexa, Pescoso, Ferreira de Guntín y Paderne. Dicho motivo tiene una larga historia desde los murales del románico pero, en concreto, en Galicia se utiliza en la época anterior en Vilar de Donas en unas formas más exquisitas que las que se presentan en torno al "Claustra" de Orense. Hay que decir que en el círculo a señalar en torno a este artista el motivo del prisma se une con una igualdad de criterios. Hará falta cambiar de círculo y de época para ver cambiar al motivo.

El tema de las estrellas de cuatro puntas dentro de una banda es un motivo múltiples veces utilizado por varios círculos del momento, tanto se puede encontrar en el del Maestro de Marzá como en el de Seteventos y Mondoñedo.

Otra banda hecha por el pintor que va a tener muchas variantes en Galicia es aquella que decora generalmente molduras repartiendo su superficie en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

franjas dispuestas inclinadas y alternando dos colores, uno blanquecino y otro oscuro. Este mismo motivo va a continuar en tiempos posteriores en iglesias como Santa María de Pesqueiras. Las variantes más o menos coetáneas a la obra del "Claustra" pueden señalarse tanto en Luaña y Amoeiro como en Santa María de Castrelos y en Chouzán.

Sin duda el motivo ornamental más original de este maestro es el tema consistente en formas florales dispuestas sobre una banda de carácter eminentemente longitudinal con un ritmo sumamente equilibrado en su desarrollo espacial. El motivo se despliega sobre un fondo oscuro y está trazado con líneas y puntos muy claros.

Las estrellas que ocupan los abovedamientos alternan dos tipos de colores y se disponen agobiando fuertemente el espacio y repartiéndose atendiendo a alineaciones rectilíneas.

También hay que señalar como característica de esta obra del Claustra el adorno de los fondos con motivos decorativos. El más usual es un punto rodeado en círculo por otros, este asunto no solo se encuentra en los lugares vacíos de decoración sino que llega también a los demás sitios, encima del paño de pureza de Jesús en el mural de la Lanzada se dibuja este motivo.

Hay pues que remarcar un fuerte interés por lo decorativo en este conjunto. Realmente es este sentido ornamental el fundamental para el artista; su pretensión indudable es llevar a cabo una labor rica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en sentido narrativo y con un lujoso aspecto dado por lo ornamental.

Al analizar las pinturas de Santa María de Melide se observa un parentesco claro con el Claustra ya en la temática decorativa. Se utilizan los prismas a manera de zócalo, bajo las representaciones de Apóstoles que están a los lados de la ventana de la cabecera y también bajo el trono de Gracia que hay en el cascarón. El sentido con que se usa es el mismo en esta iglesia y en Orense.

Para completar la decoración del conjunto en la cabecera se pinta en la parte inferior una amplia faja que se reparte en cuadrículas con motivos que usan dos tipos de dibujos que simulan las formas de un alicatado; ambos diseños tienen una forma que configura un trazado redondeado. Un aspecto similar tiene la ornamentación de la parte baja de la imposta que corre por la base del cascarón. No es difícil señalar un parentesco entre ambos ornatos y el que surge, a modo de brocado, en el tema de la Lanzada del "Claustra".

Hay una cierta proximidad también entre la decoración que existe en la parte superior de la mencionada imposta, hecha a base de S en disposición apaisada, y el tema reseñado en Orense de bandas colocadas en posición inclinada alternando dos coloraciones diferentes; el parentesco entre uno y otro motivo proviene de la similitud que hay entre ambos en su efecto de conjunto.

El motivo vegetal que remata el cuarto de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

naranja de Melide tiene un parentesco claro con el ornato también vegetal que hay en torno a la Lanzada, se realizan ambos con el mismo tipo de dibujo de línea muy fina y blanca sobre fondo oscuro repartiéndose en el espacio con singular armonía de formas y gran proporcionalidad.

Las estrellas ocupan los espacios vacíos de figuración que hay en el abovedamiento. Se disponen éstas con la misma intensidad y orden ya vistas en las bóvedas que cubren la Flagelación y la Lanzada en el "Claustra".

Los entrelazos que aparecen en el arco que une los dos tramos del presbiterio y que decora también el altar no tienen correspondencia en Orense; pueden señalarse en cambio similitudes entre este ornato y el que hay en dos arcos del abovedamiento de San Esteban de Chouzán.

Hay una proximidad en lo formal que hace igualmente evidente que ambas obras pertenecen a un mismo pintor; el repertorio de manos que se pueda observar en el Apostolado de Melide es muy semejante al visto en Orense, la forma de las manos con los dedos concebidos en un tamaño largo y fino son prácticamente idénticos, el tipo de epígrafes y el formato de sus correspondientes letras son igualmente similares. Hasta en la manera de diseñar los brocados guardan una relación clarísima ambas pinturas.

Como es lógico se pueden encontrar las mismas similitudes en el modo de entender el mural en su conjunto. Melide manifiesta, por ejemplo, un cla-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rísimo gusto por los encuadres arquitectónicos como se observa en el apostolado, independizando a cada una de sus figuras por un arco, si en Melide la arquitectura a la que se somete la figuración es dibujada, en el Claustra no acontece así pero se puede observar la misma adaptación a lo arquitectónico. En este caso se ciñe al ritmo que la construcción tiene; el artista valora perfectamente el espacio a pintar por medio de una banda ornamentada que señala el límite de la pintura adaptándose adecuadamente al ritmo que manifiesta la construcción. Normalmente es la arquitectura la que señala la repartición de los espacios de la pintura pero en este caso tal hecho se matiza de una forma peculiar ya que el artista, en ambos casos, remodela el espacio arquitectónico creando uno más apto para su pintura. Se contempla tal circunstancia en el Claustra, donde el contrafuerte se decora con estrellas mientras la pared del fondo es la que asume la figuración, ocurre también en Melide donde resulta al pintor demasiado espacioso el cuarto de naranja como lugar para su pintura y cubre una gran parte con motivos ornamentales. Asi pues hay que hablar en este artista de una adaptación a lo arquitectónico pero remodelando los espacios internos para una mejor adecuación de su pintura a los mismos.

También existe en ambos casos una jerarquización de las bandas con igual valoración en los motivos ornamentales. La franja con el motivo vegetal que es la más rica de las utilizadas es en los dos lugares la más cercana al tema; los prismas tienen siempre el valor de zócalo, como antes se apuntaba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También las estrellas se usan con una igual finalidad y disposición en ambas partes. El valor decorativo que tienen las cabezas de ángeles en Melide es muy similar al que tienen los que se representan en el tema de la Lanzada.

Compositivamente en los dos casos hay un sentido narrativo grande. Las escenas del Claustra se prestan más a una escena de este carácter que las de Melide pero en uno y otro lugar la intención queda patente usando de epígrafes en gran cantidad para que quede clara cual es la intención de cada tema.

El artista que trabaja en Melide aparece en su tiempo con un estilo perfectamente asumido. La personalidad del pintor aparece muy clara en estos frescos. Llama la atención el tipo de vanos que usa para encuadrar a los apóstoles en un momento inicial del XVI. Son arcos escarzanos dispuestos con un ritmo clásico, con un austero sentido decorativo en ese aparato arquitectónico que forja. También son sumamente reveladoras de la valía que el artista tiene las ideas de espacio que manifiesta, hay que buscar tales ideales una vez más en el apostolado donde el pintor se atreve a poner a la figura íntimamente ligada al espacio del espectador al abrirse éste a sitios que rebasan la arquitectura ideal forjada por sus pinceles; es lo que acontece, por ejemplo, con el Santiago cuyo bordón sale en su parte inferior claramente de su marco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas circunstancias nos hacen ver al pintor de Melide como hombre con aspiraciones a ideas

propias en el campo del arte. Nos parece indudable que la obra del Claustra es de la misma mano; las razones ya se han expuesto. Es necesario contemplar la obra de Orense como posterior; la indumentaria de los personajes señalan ya claramente un momento más avanzado en el XVI; el pintor se sigue acomodando a un repertorio de maneras que lleva usando años y que, parece ser, han triunfado como demuestran las iglesias que a continuación se van a analizar. Cuando hace la decoración del "Claustra" ha perdido ya las pretensiones creativas que se han manifestado en Melide y el resultado que logra es de indudable categoría por falta quizás del tipo de inspiración que allí se mostraba. No obstante hay que resaltar la gracia con que pinta las diversas partes haciendo con buena línea las formas angélicas, el cuerpo de Cristo y los grupos que lo acompañan en el tema de la Lanzada. Ahora el interés del pintor se ha ceñido a lo estrictamente formal usando modelos muchas veces utilizados y ordenándolos según unas estructuras que ya había usado en más ocasiones. Vemos la obra del Claustra como el trabajo de un artista perfectamente maduro que ha triunfado en su manera de hacer y que continua con unas fórmulas que le han dado resultado, consiguiendo así, un buen trabajo.

Es difícil saber hasta qué punto se puede incluir como obra de la misma mano la pintura de la bóveda de la capilla mayor de Losón ; la dificultad viene dada, sobre todo, porque prácticamente toda la pintura está oculta tras el retablo mayor. Lo que hoy se deja ver es lo que, quizás, corresponde a una míni

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ma parte de un Juicio Final. Se utilizan primeramente los prismas con igual sentido que en Orense y en Melide; se emplean las mismas colocaciones y se trazan con igual diseño; el valor de zócalo para la representación, que aquí tienen, se ha visto también con las obras anteriores.

También resulta conocida la decoración que ocupa las molduras en que se disgrega cada una de las nervaturas que reparten el abovedamiento. Una vez más surgen las fajas dispuestas en forma inclinada y con reparto alternante en cuanto a colocación ya que una vez se cubre el espacio con un color oscuro y la siguiente con claro. En esta ocasión no tienen la misma anchura unas fajas y otras ya que resultan más anchas las claras que las oscuras. Este sistema decorativo lo hemos visto en el Claustra Nova.

Son diferentes en este caso las bandas con que se delimitan cada uno de los fragmentos en que se reparte el abovedamiento. En Losón resulta sumamente sencillo, quizás a través de tal circunstancia se quiere dar la idea de que no tiene una función de marco diferencial con respecto a lo que hay en las demás secciones del abovedamiento ya que en ellas continua el mismo relato. Otro motivo que puede justificar la sencillez es la gran cantidad de metros de marco que el abovedamiento a que se somete la pintura exige; debido a esa gran cantidad de metros el pintor opta por un trazado que puede llevarse a cabo con una mayor rapidez. Hay un hecho que merece ser relatado, en esta ocasión; tan solo se usa como limi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tación un conjunto de líneas de curso rectilíneo;unas son blancas y un poco más anchas, otras rojizas, la más cercana al espacio donde aparece ya el cielo estrellado es oscura; este sistema es vinculable tanto en Orense como con Melide, ese juego de líneas lo encontramos en torno al motivo floral que rodea la Lanzada y también sobre los primas que hay en la base del cuarto de naranja de Santa María de Melide.

Las estrellas vuelven a repartirse con dos coloraciones diferentes y tendiendo a ocupar de una forma total los espacios a rellenar. En esta ocasión se pierde la idea de carácter ordenatorio en su repartición, observada sobre todo en el Claustra; quizás tal diferencia se debe a que, en este caso, los lugares dedicados a las estrellas son mucho más amplios y si se escogiese una ordenación rígida el resultado se haría sumamente monótono.

Ante tan gran cantidad de similitudes no se puede dudar de que existe una vinculación entre Losón y las otras dos obras que incluímos como propias del Maestro de Claustra. El rebasar la asimilación de unas fórmulas y llegar a una igual sistematización de las mismas incluso en los detalles mínimos hace marcar con cierta fuerza la idea del mismo pintor también en esta obra.

Resulta todavía más problemático el análisis de la decoración de la iglesia de Camporramiro. Hoy en día las pinturas ya no existen y lo único que se observa al contemplar detenidamente la cubrición de la capilla mayor es la huella que ha dejado el co

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lor del fresco sobre la piedra al ser retirado el enlucido sobre el que se había pintado; el testimonio de la antigua pintura es, así, muy poco indicativo y tan solo se puede insinuar levemente cual era su sentido. De nuevo vuelve a ser vinculable el tema con el Juicio Final, indudablemente esta pintura estaba en relación con la que se presentaría en los muros de la capilla sobre todo en el testero donde se encontraría el motivo principal de la escena: la figura de Cristo Juez.

El artista usa aquí de nuevo un amplio zócalo a base de prismas; por lo que hay se observa de la impresión de que éstos, aunque inspirados en los del Maestro de Claustra, no siguen exactamente las trazas con los que aquel acostumbraba a diseñarlos. Remata dicho basamento por la parte superior por medio de un par de líneas oscuras que dejan en el medio una zona más ancha y clara; esta estructura sigue también lejanamente la vista en Melide. En los cielos que ocupan la parte central de los dos tramos de la bóveda de cañón en la que se reparte la composición del presbiterio se encuentran no solo estrellas sino también motivos decorativos de forma redondeada constituidos por una serie de gotas que miran a un punto central dando aproximadamente el esquema de una flor; el parentesco entre este ornamento y el que se encuentra alguna vez en el fondo de la Lanzada y hasta el paño de pureza de Cristo, allí representado, es evidente.

La vinculación con el Juicio Final la apuntan la representación de los cuatro vientos en torno

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a la luna, éstos ocupan la parte media del tramo más cercana a la nave; tanto los vientos como la luna son motivos relacionables con el Juicio. Lo mismo acontece con lo que se ve en el otro tramo donde se encuentra el sol entre los cuatro evangelistas, según parece intuirse por los pocos restos que aquí quedan. En este caso el sol incluso se puede interpretar como símbolo de Cristo ya que a su alrededor están aquellos que lo contemplan, según cuenta el Apocalipsis. Esta interpretación no impide ver la relación que hay entre el sol y luna la cual es mucho más frecuente ya que se repite múltiples veces en la pintura gallega; si nos fijamos sólo en este círculo del Claustra la encontramos en todas las obras; en la única en la que hoy no se conserva es en Melide pero no nos cabe duda que sus imágenes estaban en la parte media del abovedamiento del primer tramo de la capilla mayor.

Poco se puede decir de la técnica del pintor de Camporramiro; da la impresión de que su trazo es al mismo tiempo tosco y fuerte pero resulta un tanto injusto juzgar en este sentido por la mínima huella que hoy se observa.

En este caso nos parece más oportuno llevar el vínculo con la obra de Claustra tan sólo a nivel de pertenencia al mismo círculo, teniendo la obra de Camporramiro como algo posterior y tomando sus fórmulas en las obras del maestro de Claustra.

Al analizar aquí la obra de la segunda capa de Figueiras no intentamos ver, como antes ya apuntaba, en ella una aproximación al Claustra tan grande

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como lo que se observa en Camporramiro, por ejemplo. Existe un parentesco no obstante, pero es mucho más tenue, nos vale tal proximidad para señalar la obra de Figueiras de un mismo momento que las que están en torno al maestro que aquí se estudia e, incluso, usando algún dato que muy lejanamente tiene que ver con el pero, indudablemente, hay que señalarlo como coetáneo a lo que se hará en Melide, aproximadamente.

La iconografía con que se llevará a cabo en Figueiras la Flagelación debe responder a unos mismos criterios con los vistos en el Claustra, aunque hoy por hoy tal relación no se puede hacer con toda certidumbre que la obra de Figueiras permanece prácticamente bajo las cales y la interpretación de la escena queda en gran parte dentro de lo que es puramente hipotético.

La altura del segundo maestro de Figueiras la da, sobre todo, el rostro de San Sebastian que se observa en la pared norte; allí se descubre una delicadeza en el trazo y una serenidad en el rostro que muestra a este pintor con una calidad poco usual en Galicia. Estilísticamente puede compararse el desarrollo de esta escena con otras del mismo momento pero de círculos diferentes; me refiero a las obras de Marzá y San Martín del Real. Aun reconociendo la proximidad iconográfica entre las tres debe verse la de Figueiras como algo posterior en el tiempo sobre todo por la idea diferente que hay del fondo de la representación ya que no se utilizan brocados.

El parentesco en el círculo del Claustra se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede también señalar por el formato de las bandas delimitadoras de las escenas con un sentido decorativo muy similar al que se observa en la parte inferior de la línea de impostas que corre por la base del cuarto de naranja que cubre la cabecera de la Santa María de Melide. En ambas partes se tiende a un esquema redondeado a base de múltiples puntos de forma más o menos elíptica que surgen como resultado de una utilixación de una plancha.

El Maestro de Mondoñedo y su círculo.- Resulta hoy indudable la pertenencia a una misma mano de la pintura que se encuentra en las paredes de la nave central de la catedral mindoniense y la segunda capa de pinturas de San Martín de Mondoñedo. Es decir al ciclo de la vida de San Pedro y los temas de Santa Ana, la Vírgen y el Niño, la Matanza de los Inocentes y la Huída a Egipto, localizables en Mondoñedo, son obras del mismo pintor que hace la Santa Barbara y el retazo de pintura que existe en la parte oeste de la pared sur de la iglesia de San Martín de Mondoñedo.

La primera nota coincidente entre ambos casos está en la enorme extensión del espacio a rellenar con pintura. En las dos iglesias son varias decenas de metros cuadrados las que han de recibir la decoración pictórica. El pintor resuelve el caso ocupando en ocasiones extensiones notables del mural con un único tema, es lo que acontece en la Matanza de los Inocentes. En otros lugares reparte la superficie

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en escenas que presentan un ciclo, lo que ocurre en el caso de la vida de S. Pedro; finalmente, en otras ocasiones, son relatos aislados los que lleva a cabo, es lo que vemos en la Santa Barbara o en Santa Ana la virgen y el Niño, aún cuando en el último ejemplo podría marcarse un caracter cícli co entre la escena de la Matanza y la Huida a Egipto. El pintor no tiene unos conocimientos lo suficientemente vanguardistas en su tiempo como para llevar a cabo un relato que ocupa un amplio espacio con un tema visto con una disposición unitaria. En la Matanza de los Inocentes secciona el lugar a rellenar en varias bandas y en ellos lleva a cabo una yuxtaposición de núcleos en los que hay un cierto caracter independiente. Cada una de esas partes en que se puede dividir la obra presenta las mismas características que el pintor ostenta en aquellos temas de tamaño mucho más pequeño y en los que hay un relato único y concreto.

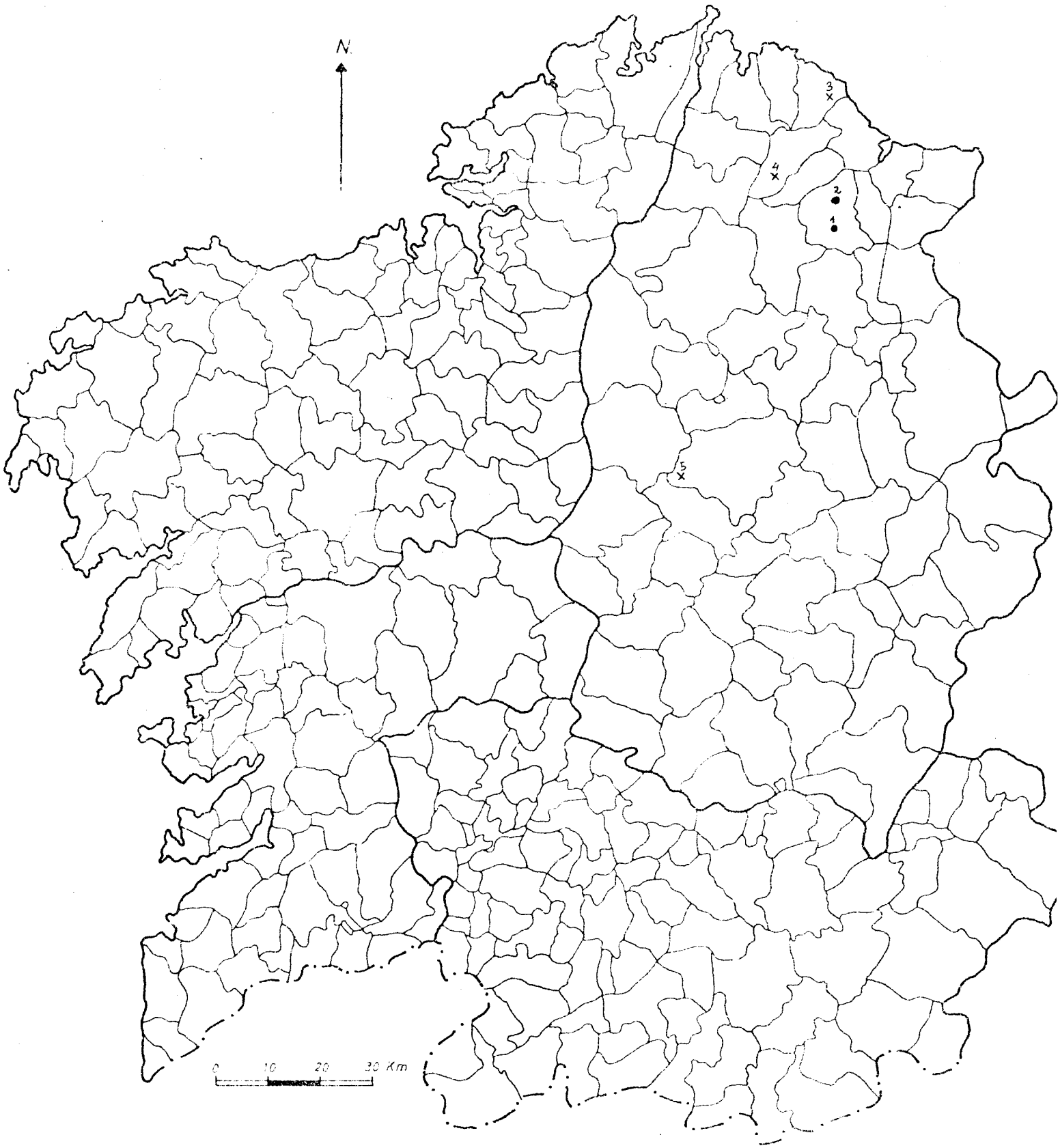
En todas las obras atribuibles a este artista éste secciona el espacio en dos bandas casi iguales de las que es ligeramente menor la dedicada a mostrar el suelo, en esta parte la figuración se coloca predominantemente en el primer plano. Cuando el suelo muestra un enlosado el autor repite unos mismos trazos en San Martín (escena de Santa Bárbara) y en Mondoñedo (fragmento superior izquierdo de la Matanza de los Inocentes); en ambos casos las baldosas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Mondoñedo y su círculo

1. Mondoñedo
2. Mondoñedo, San Martín
3. Burela
4. Cuadramón
5. Bacurín

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



● Maestro de Mondoñedo

× Círculo del Maestro de Mondoñedo

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se estructuran conforme a un reticulado de lineas de fuga que tienden a converger en la linea del horizonte.

En el espacio que el pintor crea destaca claramente cual es el motivo principal haciendo que toda la figuración completamente se dirija hacia la figura más importante que generalmente ocupa un lugar central. En el caso de la Matanza de los Inocentes de una forma rutinaria el artista va haciendo que cada uno de los múltiples grupos gire en torno al infante.

El equilibrio compositivo no presupone necesariamente una gran proporcionalidad entre los elementos que conviven en la temática. Llama la atención en la figura de Santa Bárbara la notoria superioridad en tamaño que tiene ésta en relación con los clérigos que están ante ella orantes; hay todo un canon moral en la representación. Al analizar los murales de la Catedral se encuentran iguales desproporciones en la escena en que Cristo entrega las llaves a S. Pedro, el Apóstol tiene sentado, practicamente, el mismo tamaño que los otros componentes de la escena tienen de pie.

No sólo es el efecto de conjunto donde surgen las similitudes entre la obra de estos dos lugares, al especificar el análisis al mundo de la forma concreta las coincidencias surgen de continuo. En el estudio comparativo de los rasgos faciales entre Santa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Barbara y las mujeres de la Matanza la proximidad de estilo no resulta tan clara como si hacemos el parangón entre el ángel de la Liberación y la Santa; esto es debido a que en las mujeres el pintor potencia una nota patética que distorsiona los rasgos. Hay un paralelismo expresivo, en cambio, entre las dos figuras reseñadas en segundo lugar; el parentesco llega incluso a la manera de doblar la cabeza hacia un lado, el despliegue de rasgos en que se desarrolla el rostro es idéntico practicamente en ambos; el engarce entre la linea de la nariz y su ceja derecha, el arqueamiento de las mismas, la forma de la boca, el conjunto de la cara...Otras similitudes también se pueden buscar con las restantes figuras de la Catedral, sobre todo con la muchacha resucitada.

El interés por la moda en las vestimentas es nota común en los dos lugares, es practicamente el mismo momento el que se encuentra en los dos casos aunque hay que ver como ligeramente más tardío el traje de Santa Catalina, los señala el tipo de gorguera que luce. Es muy sintomática para indicar la presencia de una misma mano el gusto que muestra por las fajas de piel bordeando mangas y demás remates de vestidos, esa nota común se observa entre el lujoso traje de la Santa y el del Padre de la resucitada.

No es difícil buscar semejanzas en el comportamiento de los plegados de los vestidos de Barbara y de los personajes de los murales mindonienses,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los trazos largos y continuos, la mezcla de unos de caracter inclinado con otros verticales, la seguridad de la linea y el caracter ligeramente claroscuresco del color son circunstancias que se hacen comunes. En ambas partes se observan igualmente el alejamiento de los acartonamientos hispanoflamencos que tanto gustaron en tiempos ligeramente anteriores.

La abundancia de epígrafes es tan notoria en San Martín como en la Catedral mindoniense. La coincidencia llega al curso de las letras que, a mi modo de ver, es exactamente el mismo y también en la manera de entender la cartela. Unas veces éstas aparecen ocupando las bandas delimitadoras y otras dentro del tema en espacios en blanco y, curiosamente, se repite la circunstancia en los dos sitios de que la leyenda va delimitada en sendas ocasiones por dos finas lineas paralelas bastante juntas que llegan, por una parte, a la banda decorativa que delimita el tema y muere, por la otra parte, en un objeto o figura de la composición; el paralelismo en este sentido entre la Santa Bárbara y la Liberación de San Pedro, es evidente.

La última coincidencia igualmente reveladora a reseñar la da el tipo de franjas que delimitan los temas. Son exactamente los mismos motivos los que surgen en sendos casos. Tanto el tema de las estrellas de cuatro puntas entre triángulos como el de las 2 en-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

garzadas entre rayas se repiten con características análogas. Seguramente que el tercer tema presente en Mondoñedo -la decoración floral- también aparecía en otro tiempo en San Martín, la poca cantidad de frescos que quedan de esa mano en esta iglesia explica que no permanezcan restos de dicho motivo.

En la técnica y en aspectos más concretos, como en las similitudes cromáticas, se podrían buscar más parentescos que considero innecesarios dada la contundencia de los aspectos expresados.

Es este artista hombre formado en el estilo hispano flamenco pero conocedor, sin duda, de los nuevos gustos renacientes que por su tiempo penetran en Galicia. Su obra refleja este hecho pero el espíritu con que se lleva a cabo es enteramente gótico; en él se entiende desde el tipo de perspectiva y composición a la forma de concebir cartelas e incluso personajes concretos; en su labor hay sitio para arcaismos el modo de repartir en franjas una escena en la que cabe el sentido unitario, como lo es la Matanza de los Inocentes, es muy revelador. También hay que reseñar la aparición de los nuevos gustos de una manera muy tenue en su obra. Se nota más que nada el tratamiento de los plegados que, aunque dentro de características góticas tan claras como ese afán claroscuresco de los mismos, empiezan, con sentido renaciente a adquirir recorridos naturalistas alejados de los rígidos acartonamientos anteriores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dentro del círculo del maestro de Mondoñedo pueden encuadrarse las obras de Burela y Cuadramon; una y otra pertenecen a manos diferentes pero ambas ofrecen un parentesco común con el pintor de la Catedral de Mondoñedo. El incluir la obra de Bacurín en este grupo resulta más complejo.

Al examinar la pintura llevada a cabo en Burela se observa en ésta una gran proximidad compositiva con lo realizado en Mondoñedo respondiendo a los mismos ideales vistos allí pero con una mayor tosquedad, en el resultado. Es indudable que existen unos mismos principios compositivos en la Entrega de las llaves a Pedro y la Resurrección Milagrosa, escenas de la actividad mindoniense, y, en el Santo Entierro de la primitiva parroquial de Burela. Se juega en ambas ocasiones con el concepto de grupo enfrentando a un personaje destacando ligeramente a una figura del grupo, ésta puede ser la principal como acontece en el Santo Entierro.

En el tratamiento de las formas hay una rigidez e imprecisión que habla por sí sola de la falta de facultades de este artífice.

El parentesco con la pintura de Mondoñedo, también se hace notar en la utilización de la banda delimitadora de escenas centrada por estrellas de cuatro puntas entre menudos triángulos configurando ambas formas un esquema más o menos cuadrado. Este motivo ornamental es común entre estas pinturas pero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de una extensión muy amplia en la Galicia del momento; también se puede contemplar, por ejemplo, en los círculos del maestro de Marzá, de Seteventos y del Claustra Nova de Orense.

Hay que hacer mención a otro tipo de banda usado por este pintor de Burela, utilizando para su relleno prismas que dirigen una arista hacia el frente. Este motivo no es usado por el círculo de Mondoñedo y tiene que ver mucho, en cambio, con la manera de hacer del círculo a extender en torno al maestro de Claustra Nova de Orense. Este hecho puede mostrar los contactos lógicos entre unos círculos y otros manifestándose claramente prestamos entre ellos y dando como resultado en los niveles de menos categoría obras cuyo vínculo con un círculo demasiado estricto es difícil de señalar ya que participan de las maneras de varios a la vez como sucede en este caso.

En Cuadramón llama la atención lo sumamente desorganizada que resulta la composición manifestando tal hecho una falta notoria de conocimientos por parte del artista. Hay en esta Natividad, único tema que se conserva, una imposibilidad clara de adaptarse a un marco señalado de antemano. Primero se ha llevado a cabo la escena y después se acomoda a ella la enmarcación resultando esta de caracter irregular ya que el artista fué incapaz de cuadrar debidamente el tema.

El enlace de Cuadramón y Mondoñedo es muy claro, el parentesco de las figuras de una y otra par-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te es evidente. Existe cierto parecido, por ejemplo entre la manera de entender el rostro de Santa Bárbara en San Martín de Mondoñedo y la Virgen de la Natividad de Cuadramón, el tratamiento de la boca, cejas, cabellos... es casi similar. También hay proximidades en el gusto por un tipo determinado de indumentaria, precisamente las dos mujeres arriba reseñadas lucen trajes de claro parentesco. A nivel compositivo el punto de vista adaptado por el artista es el mismo que en el pintor de Mondoñedo: un suelo constituido por un baldosado y un claro y homogeneo cielo, ligeramente más extenso en tamaño, se reparten el fondo. Igualmente hay un interés común por los epígrafes, aquí de nuevo especificadores, señalando a cada figura como ocurría en los murales del pintor mindonense. La última similitud a tener a cuenta es la utilización de la banda con estrellas entre triángulos ya vista también en Burela y usada no sólo por el maestro de Mondoñedo sino también por los de Marzá, Seteventos y Claustra Nova de Orense, como ya antes se señalaba.

La primera diferencia con respecto al maestro que encabeza el círculo la señala el uso como banda de la faja de prismas volviéndose a repetir una semejanza con Burela que no debe hacer pensar en una misma mano para los dos lugares ya que el analisis formal de las dos pinturas resultan claras las diferencias. Esta semejanza con el círculo del maestro de Claustra Nova ha de justificarse como la utilización

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de un préstamo sumamente repetido por un amplio círculo.

Otra divergencia clara con respecto a Mondoñedo la señala la idea tan distinta de composición; el ideal de profundidad claro en el maestro mindoniense esta aquí presente pero las formulaciones con que se lleva a cabo esa espacialidad resultan poco afortunadas y el conjunto termina por perder su cohesión. Como signo claro de la poca idea que tiene de la manera de insinuar profundidad por medio de una adecuada perspectiva hay que señalar en Cuadramón el diseño de un enlosado que no muestra ninguna tendencia convergente en su trazo con respecto al fondo que señala, precisamente, esa sensación de tercera dimensión.

En el modo de plegar los paños sobre las figuras las diferencias vuelven a sentirse como ostensibles. En el maestro de Mondoñedo hay una perfecta jerarquización del trazo que diferencia entre unas lineas que pueden considerarse como directrices y otras que tienen un caracter claramente secundario, a la hora de significar plegados la linea se hace generalmente gruesa y decidida. En el pintor de Cuadramón se observa un mismo tipo de fuerza en el grosor del trazo practicamente para todos los pliegues y estas lineas se hacen bastante menudas y mucho más abundantes que lo que se puede observar en la obra del maestro que encabeza el círculo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El color tiene en Cuadramón un caracter sobre todo buscador de idea de volúmen a través del difuminado del mismo, en ésto hay una semejanza clara con la pintura del maestro mindoniense al igual que en la paleta utilizada, las diferencias están en el tratamiento que se le da en cada ocasión. En Cuadramón no hay la finura en los difuminados que se puede observar, por ejemplo, en San Martín de Mondoñedo pero, los contrastes de color resultan más vivos y, en consecuencia, la obra más ruda.

La inclusión de la pintura de Bacurín en este círculo se debe tan sólo el tipo de decoración que corre por las bandas que delimitan los compartimentos en que se divide la Anunciación que hay en esta iglesia tras el retablo mayor. Hoy resulta practicamente imposible su estudio pero da la impresión que hay una gran semejanza entre la forma de estas bandas y las utilizadas por el Maestro de Mondoñedo.

El Maestro de Chouzán y su círculo.- Con este maestro se puede mostrar el término y quizás también la culminación, de lo que el gótico flamenco ofrece a la pintura de los primeros años del XVI en Galicia.

El conjunto de pinturas de San Esteban de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Chouzán y su círculo

1. Chouzán

2. Luaña

3. Chayán

4. Camposancos

5. Eiré

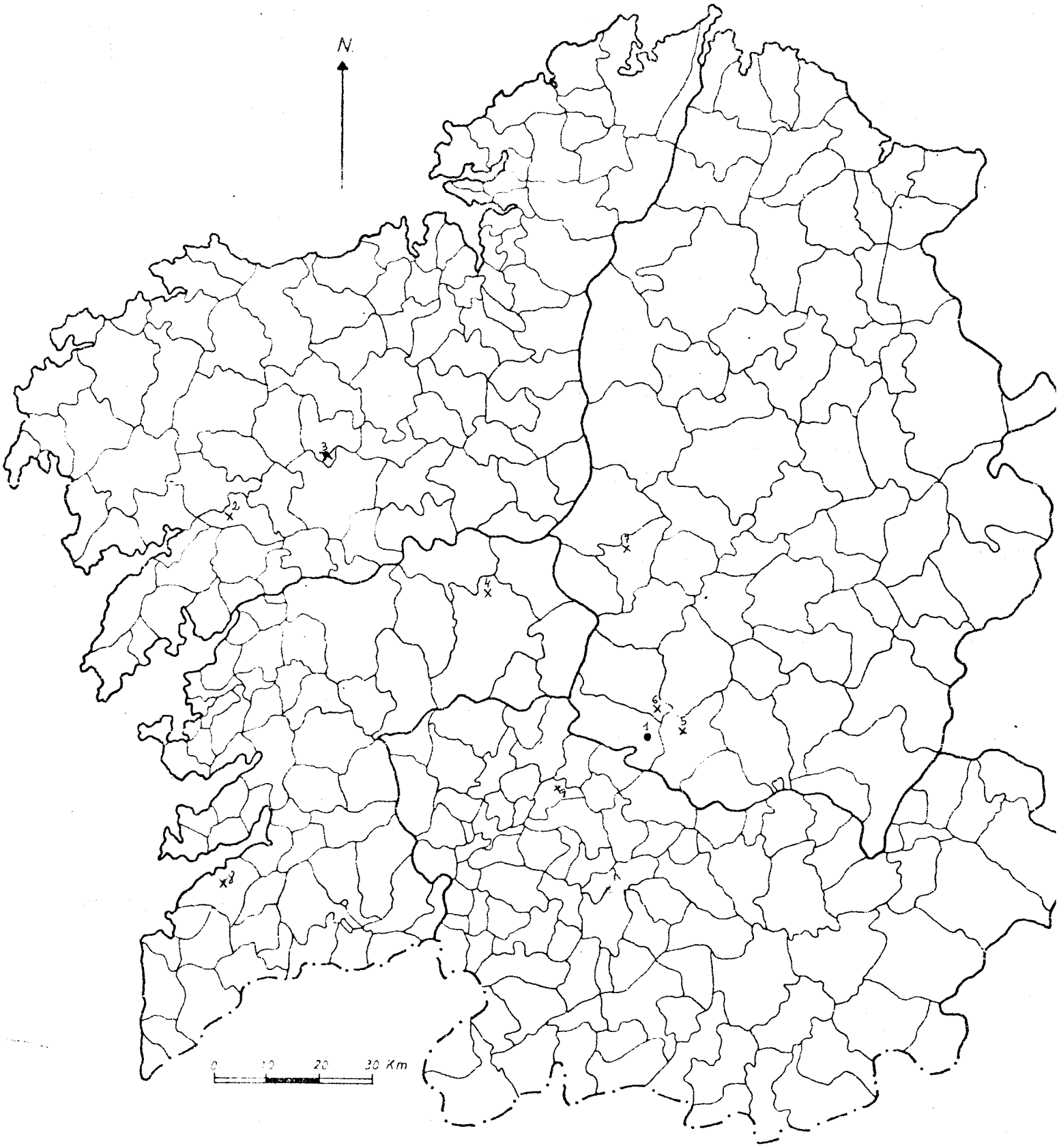
6. Nogueira

7. Novelúa

8. Castrelos

9. Amoeiro

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



El Maestro de Chouzán

Círculo del Maestro de Chouzán

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Chouzán sufrió en los últimos años un desalentador proceso de deterioro, ocupaba la decoración pictórica todo el abovedamiento de la capilla mayor, tanto el tramo recto como el cuarto de naranja presentan pinturas. El cascarón se ocupa con un impresionante Juicio Final mientras que la bóveda de cañón del tramo recto se repartía en una serie de comportamientos rectangulares situados a distintas alturas que van contando la Pasión. De esta forma nos encontramos, una vez más, en el XVI con un tipo de asociación de temas de gran tradición en nuestra pintura mural. Aparece ésta Santa Maria de Seteventos (Lugo) en el gótico flamenco quizás en los inicios del siglo; se vuelve a encontrar, por ejemplo, en Pescoso (Pontevedra) en los años medios de la centuria y muestra el último y quizás más impresionante caso en Castrelo De Miño (Orense) en unas pinturas de estilo manierista. Actualmente la pintura de Chouzán se ha perdido en gran parte debido a la traslación que hubo que hacer de la construcción a causa de la construcción de un embalse. Las pinturas del cascarón se pasaron a un lienzo para su ulterior disposición en su lugar una vez trasladada la arquitectura mientras que la obra del tramo recto se declaró como insalvable y se perdió al desmontar la arquitectura irremediablemente. Las desgracias no cesaron ahí, los lienzos se adosaron al cuarto de naranja sin tener en cuenta el mal que podían hacer la muy previsible humedad de la piedra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y poco a poco fueron despegándose -y se siguen despegando- al mismo tiempo que adquiriran por el efecto de la humedad matices muy desagradables la superficie de la pintura.

El análisis de estas pinturas ofrecia una serie de facilidades para concretar una fecha. Un primer examen del Juicio ya señalaba la utilización de una indumentaria para vestir a las santas situable hacia 1520-1530; ese es un dato que manifiesta la imposibilidad de atrasar en el tiempo más la realización de este conjunto. Para concretarlo más adecuadamente había la posibilidad de localizar en los Archivos a uno de estos dos personajes que nombra una cartela que corre por la base del cascarón: Alonso de More, vecino de Chantada, y Alonso de Toro, Abad. En el fondo de Bienes Nacionales del Archivo Histórico de la Universidad de Santiago aparece un documento que sitúa a Alonso de More en relación con Chouzán en el año 1536. Esta fecha vale para situar aproximadamente en el tiempo este conjunto pintado.

Sin duda es la escena del Juicio la que señala de una forma más clara cuales son las posibilidades del pintor que muestra aquí una de las más ricas representaciones de este tema, que es uno de los más repetidos en la pintura del XVI gallego, intentando siempre en él los artistas mostrar las más altas cotas de su arte. Predomina en el trabajo de este artífice un inte-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rés enormemente descriptivo que llega en algunos casos a caer en la anécdota. Desde un punto de vista iconográfico las formas aquí expuestas resultan de una gran riqueza conjuntándose detalles que manifiestan una lectura directa del Apocalípsis con otros que señalan la aplicación, con un caracter ciertamente pintoresco, de lo que acontecerá el último día con algunas gentes de la zona de Chouzán... el mandar a la "taverneira" a los infiernos parece así indicarlo. El abundante número de cartelas, todavía concebidas en caracteres góticos, la gran cantidad de personajes en disposiciones diferentes, el detalle, con que muestra cielos e infiernos son pruebas muy indicativas del espíritu sumamente narrativo de este artista.

La composición del Juicio concreta una gran cantidad de aspectos muy significativos de las aspiraciones y, posibilidades de este artista. Todavía se hace muy clara una estructuración general de caracter medieval repartiendo el tema en bandas y dando una idea de la imagen unicamente moral, marcándose su tamaño desde la importancia como personaje sagrado. Hay, sin embargo, a pesar de la repartición en franjas, un sentido de unidad que surge de la marcadísima prioridad que tiene la figura de Jesús dentro del Juicio. Hacia El se destinan la atención de todo lo que hay en la mitad superior ya que santos, ángeles y vientos se reparten teniendo como punto de referencia a Cristo. Toda esta parte alta se presenta sobre otra en la que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se muestra, con rigores también simétricos, el variable destino de los hombres ya que mientras unos van hacia los cielos otros marchan hacia el infierno.

La gran cantidad de formas creadas por el artista en ya su intención de forjar una visión apocalíptica, plena de matices, no va acompañada de una calidad técnica que está a la altura de su mensaje. Las figuras se cargan de rigideces y la coloración se hace monótona. Las mismas características se podían observar en el ciclos de la Pasión; la ingenuidad del pintor aparece patente en los suelos, se ocupan éstos con baldosas cuadradas en que alternan dos colores y están dispuestas sin la más mínima idea de perspectiva. También aquí está patente el afán descriptivo con el uso repetido de cartelas y con una gran especificación en los relatos; en este sentido hay que destacar la riqueza de datos que se presenta en la Santa Cena. El mismo deseo de detalle se observa en el lujo de notas con que se especifican los fondos unas veces contados con variables formas arquitectónicas que utilizan de continuo el arco de medio punto, quizás ya por influencias del Renacimiento. Otras veces son los brocados que, con su caracter ostentoso, ofrecen el telón de fondo sobre el que se recortan la mayoría de los personajes de la Cena.

Merecen mención aparte los motivos decorativos que ocupan las bandas ornamentales ya que muestran un repertorio que tiene bastante uso en la Galicia de este tiempo. Hasta cierto punto es ligable a los gus-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos del círculo del maestro de Claustra Nova su manera de decorar las columnas haciendo alternar fajas rojas y blancas; en este caso la diferencia estriba en que la banda blanca manifiesta una abierta tendencia ascendente que hace que el color rojo se reparta de forma desigual en virtud de ese movimiento que se le quiere imponer a la banda blanca. También es relativamente ligable al circulo de Claustra ese reticulado que adornaba los arcos que limitan por los lados el tramo recto su efecto de conjunto recuerda al de aquellas bandas que valían con su decoración, como orlando zócalo a las pinturas. Es lo que sucedía tanto en Claustra Nova como en Santa María de Melide. Otro motivo ornamental que tiene una popularidad entre los fresquistas que trabajan en Galicia por este momento es aquel que dispone sobre un fondo claro lineas de trazo movido de tendencia sinuosa alternando lineas de trazo fino con otras más gruesas. Este motivo ornamental se encuentra en Luaña (Santiago) Castrelos, (Tuy) y Amoeiro (Orense). Las tres pueden situarse en el mismo tiempo que la de San Esteban de Chouzán. En Luaña existen, además, coincidencias en los epígrafes construidos con caracteres góticos y en las iconografías, con unas fórmulas y una ingenuidad similares a las de Chouzan. En Castrelos el pintor que trabaja muestra similares coincidencias (epígrafes, ornamentos iconográficos) pero su obra, conservada en mínimos espacios, deja ver a un pintor mejor dotado. En Amoeiro también se encuentra una pequeña parte de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su antigua decoración pictórica, la forma de ensamblar los temas y las bandas ornamentales así como una inspiración en similares modelos en Deesis que corona este conjunto pictórico con relación a la parte central de San Esteban de Chouzán, dejan adivinar claramente un mismo tiempo para las dos obras; en Amoeiro la tosquedad del pintor es más fuerte y sus ambiciones, menores pero el repertorio de fórmulas a utilizar en uno y otro lado es practicamente el mismo.

Quedan por reseñar de este periodo gótico flamenco que se desarrolla todavía en las primeras décadas del XVI en Galicia una serie de lugares con pinturas que, de alguna manera, son ligables también con San Esteban de Chouzán y con su tiempo. Tanto en Camposancos como en Eiré nos encontramos el tema del Juicio Final con una serie de coincidencias iconográficas que hacen pensar en esa igualdad en el tiempo con respecto a Chouzán. Sin duda el pintor de Eiré trabaja con un virtuosísimo que es imposible encontrar en el pintor de Chouzán pero le falta aquella riqueza en la exposición, aquel gusto por la anécdota que aparece, como en ningún otro lado de Galicia, en la pintura de Chouzán. La obra del pintor de Camposancos está muy deteriorada por repintes y tan sólo se puede apreciar de ella cual sería el contenido temático que presentaba; todavía sigue oculta en gran parte por el retablo mayor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el pintor de Novelua encontramos, en ralación con Chouzán similitudes iconográficas sobre todo. La manera de entender la Santa Cena en uno y otro lado es practicamente la misma. Incluso el artista se vale del mismo recurso del brocado para realizar el fondo en una y otra parte. Muy posiblemente también habría un acusado parecido en el modo de reseñar la escena del Prendimiento en una y otra parte.

La iglesia de Chayán conserva un par de temas que tiene rasgos comparables con la obra de Chouzan, el caracter anecdótico, el tipo de vestimentas y de epígrafes señalan, con los modelos iconográficos utilizados, un mismo tiempo. En las arquitecturas que hay al fondo de la Natividad se debe reconocer un caracter más arcaico que el que se contempla en los fondos arquitectónicos de Chouzán. En Chayán debe señalarse el deterioro que han sufrido las viejas pinturas imponiéndose sobre ellos, probablemente, fuertes repintes en el XVIII.

En Nogueira (Lugo) se encuentran en la capilla mayor escenas (Oracion en el Huerto y Prendimiento) que son expresadas con similitudes iconográficas y también con un tipo de sistematización de conjunto muy próximo al que se puede contemplar en Chouzán; sin embargo ha de reconocerse como de una calidad muy superior en el tratamiento de las formas el pintor de Nogueira. Las coincidencias en la inspiración, en la indumentaria del momento y el modo de formularse

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los epígrafes se vuelven a encontrar entre estos dos conjuntos.

Tras el análisis de los maestros, de los que se conserva obra actualmente, cabe hacerse algunas matizaciones que manifiesten el tono general que este estilo tuvo dentro de la pintura gallega.

La pintura nota que se ha de destacar esa que el pintor pretende dar a su arte un caracter eminentemente decorativo. Los relatos sagrados se cargan de una serie de datos de caracter preciosista que están muy de acuerdo con lo que el estilo marca. La manera de entender el conjunto del Maestro de Marzá, con gran cantidad de espacio para las bandas decorativas, esas bandas superpuestas de figuración que muestra el Maestro de Mondoñedo y esa exquisitez con que se conciben los detalles que presenta el Maestro del Claustra Nova quien lleva a hacer de la sangre de Cristo un bello motivo ornamental, son pruebas claras que señalan esa característica del estilo flamenco en el XVI gallego.

Es lógico que tratándose de un arte eminentemente popular, como sucede en casi todas los casos que hoy se conservan, las notas que indiquen creatividad, un sentido subjetivo de como interpretar un tema ha de ser algo infreeuente. Lo normal es la ligazón a unos esquemas usados practicamente desde siempre y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recogidos con el ánimo de que el tratamiento de la narración obedece a unos moldes en que domina el estatismo. Sin embargo hay que hacer notar que en algún momento esa rigidez que da la tradición a las formas se rompe y aparece, con nitidez, la personalidad de algún maestro que manifiesta un sentido muy propio del arte. Un ejemplo muy claro de este hecho lo presenta el maestro de Seteventos que llega a hacer una interpretación del Juicio Final que utiliza, en efecto, unos esquemas repetidos en el estilo flamenco pero no queda apresado por el rigor de sus fórmulas y llega a hacer variaciones que manifiestan una interpretación muy subjetiva del tema haciendo todo un canto, al mismo tiempo patético y anecdótico de lo que debe ser el Infierno mezclando lo pintoresco y lo que es enseñanza religiosa con gran habilidad.

¿Qué idea tiene del espacio el pintor de estos inicios del XVI? No se puede negar que, en alguna ocasión, hay indicios que llevan a hablar de perspectiva, de intento de abarcar una profundidad, pero esto es raro. Lo importante, como antes decía, es, sobre todo, lo decorativo y para servir a este interés hay formulismos que conocen los artistas del momento que tienen un gran efecto. Por ello es muy frecuente que se imite al brocado para decorar los fondos de las escenas, este artificio rompe la idea de espacio ya que la figuración vive en un lugar que poco tiene que ver con lo natural.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El brocado va a ser usado con más o menos intención desde los tiempos del Maestro de Marzá hasta el pintor de Chouzan quien le va a dar un sentido diferente dentro de la escena de la Santa Cena otorgándole una serie de variaciones que quieren indicar que lo que hay allí son una serie de telas colgadas y no exactamente un fondo de caracter exclusivamente abstrato.

Aunque es raro, en ocasiones, el interés espacial surge. Esto lo demuestra, sobre todo, el maestro del Claustra Nova quien en Santa Maria de Melide hace tomar una posición distinta a cada apóstol dentro de ese referencia arquitectónica que le hace habitar... pero este tipo de interés, también visible en alguna de las escenas del ciclo de la Pasión de Chouzán, van a ser nota rara en el primer tercio del siglo.

Cabría preguntarse si se puede hablar de sentido de conjunto en los muralistas del momento. Existen obras que muestran a artistas faltos de este ideal de conjunto (es lo que se observa en Cuadramon) pero lo habitual es que el pintor ciña su labor a un contexto viendo en su labor un ideal de decoración de conjunto. De esta manera los ciclos se van a expandir por las paredes de las iglesias o a concretar en un lugar reducido; como ejemplo de la decoración de una nave, pensando con ese caracter de unidad, se puede señalar el caso de Burela donde se encerraba, en otro tiempo, en dos cuerpos de representación compartimenta-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos en espacios rectangulares un amplisimo ciclo dedicado a la Pasión. Como caso en que la pintura se ciñe a un espacio más reducido se puede mostrar la decoración de una capilla inclusa en Santa Maria de Cuiña, allí se puede hacer una reconstrucción hipotética en donde los donantes se encontrarían orando ante el Crucificado, probablemente representado a través de una escultura, mientras el resto de esa capilla se dedicaba a motivos ornamentales y otros que aluden a la figura de Cristo como son el Paño con la Santa Faz y anagramas del nombre del Señor. En este caso las paredes de esta pequeña capilla se conjuntan con evidente solidez.

Lo ordinario debe de ser (así se hace en la mayoria de los casos) que la narración se encierre en un único espacio en que haya un intento de unificación en torno a un motivo principal. Hay que reseñar, sin embargo, que en otras ocasiones, siguiendo directrices arcaizantes, la ornamentación se fragmenta en franjas; sin duda el caso, más conocido, en este sentido, es el de la Matanza de los Inocentes en Mondoñedo pero no debe mostrarse como caso único; la existencia de otra pintura ordenada de la misma forma parece indicar que tal esquema de estructuración no ha sido del todo abandonado, ese segundo ejemplo lo ofrece Santa Maria de Cuiña donde los epígrafes, figuración y motivos ornamentales se ordenan con un sentido exactamente igual al visto en Mondoñedo.

A veces se usan encuadres arquitectónicos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para situar a las figuras. Se observa ésto por ejemplo en Santa Maria de Melide. La arquitectura irá apareciendo en los fondos sobre todo en los últimos momentos en que se utiliza el estilo como refleja el ciclo de la Pasión en Chouzán, hasta entonces su presencia no tiene gran importancia. El uso de la arquitectura como elemento que ordena la composición va a triunfar en el segundo tercio del siglo.

Las figuras que habitan las escenas son, generalmente, de un tamaño más reducido que el natural. De esta manera existen dos posibilidades igualmente desarrolladas, en unas ocasiones las figuras se hacen abundantes y en otros quedan amplios lugares para dedicar a esa representación de brocados.

No se utiliza, en ocasiones, el mismo canon para todas las figuras de un conjunto. Sigue usándose un canon moral que lleva a ejecutar en dimensiones superiores aquellos personajes que se consideran más importantes mientras que en los demás el pintor reduce el formato.

En las ornamentaciones se suele repetir de continuo un mismo formato. Tal hecho hace pensar de inmediato en la utilización de una plancha que se usa de continuo para conseguir un mismo oranto. Un pintor suele combinar dos o tres tipos. En esta costumbre está una de las claves utilizadas, como ya se ha visto, en el análisis de los maestros, para significar en cada círculo una area y una intensidad más o menos grande.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta utilización de planchas va a seguirse pero con menos frecuencia en el siguiente tercio del siglo. Practicamente en todas las obras del primer tercio hay que hacer mención a este tipo de recurso.

También en esa ansia eminentemente decorativa y en el caracter descriptivo que tienen estas pinturas se entienden esos epígrafes que muchas veces son realizados con auténtico sentido ornamental; el ejemplo de la Lanzada en el Claustra Nova de Orense no puede ser más claro. En el primer tercio del XVI lo usual en la pintura es la utilización de los caracteres góticos, una letra gótica que se iría deteriorando a lo largo del siglo y que aparecerá mezclada con capiteles en el segundo tercio ya. En la tercera decada del siglo -momento en que se pinta en Chouzan- estos caracteres empiezan a tomar formatos ordenados y a perder su originaria esbeltez.

Un elemento también con una alta carga de información para ayudar a encuadrar a los distintos temas en el tiempo va a ser la moda. La evolución de la indumentaria en España, tan bien especificada por Doña Carmen Bernis en diferentes estudios, va a ser un dato de singular valor para entender muchas pinturas que se pueden ceñir a un tiempo muy concreto por distintas particularidades en su vestimenta. Una y otra vez los trajes de las figuras se inspirarán en lo coetáneo, como sucederá en el resto del siglo.

Llama la atención la parquedad cromática

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los frescos gallegos y, fundamentalmente, la que ofrecen los del primer tercio del siglo: rojos, negros, blancos, grises, amarillos y algún ocre son la tabla de colores constantemente usados. Siempre son impuestos sobre la pared siguiendo las normas más básicas de la pintura al fresco.

Lo normal es, sin duda, encontrarse con ejemplos en que domina lo tosco, lo ingenuo pero, en otros casos, muy pocos, la pintura gallega de este momento ofrece ejemplos de alta calidad; ésta se puede hallar, sobre todo, en las mejores obras de los maestros del Claustra Nova, Mondoñedo y Chouzan.

---

(1) Don Emilio Vázquez Pardo había detectado por 1923 la posibilidad de una capa de pintura quizás prerrománica en Santa Comba de Bande . BOUZA BREY, Fermín: A Eirexa Prerrománica dos Nogales en ARQUIVOS VI. Santiago 1933, 98... habla de la copia de motivos prerrománicos como indicio de la existencia de esa pintura. Existe esa posibilidad pero no hay que olvidar que a veces el pintor copia modelos que no son estrictamente de su campo; lo observamos, por ejemplo, en Bande en donde un artista de fines del XVI toma como modelo decorativo una línea de impostas prerrománica.

(2) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago 1930, 219.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL RENACIMIENTO

- Alonso III de Fonseca y el Renacimiento. Las Tablas.
- Los pintores renacentistas en Galicia
- La Capilla de San Fernando en la Catedral de Santiago.
- La estructuración del conjunto pintado.
- El análisis de las bandas ornamentadas
- El Maestro de Parga
- El Maestro de Paderne
- El segundo Maestro de Cuiña
- El Maestro de Fornás
- El Maestro de Sixto
- Los Maestros de Vale
- Rocas
- Visión de conjunto del estilo renacentista en la pintura en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras una larga serie de décadas en que lo hispano flamenco fué el estilo dominante un nuevo estilo triunfaría en Galicia. Sería el Renacimiento, con su manera diferente de interpretar no sólo el arte sino incluso la personalidad del artista, el que va a ocupar los próximos decenios.

El ideario renacientista ha de llegar a Galicia, como casi todas las corrientes estilísticas haciendo su primera aparición en Santiago. Será una familia arquetípica del Renacimiento, los Fonseca, la que ayuda extraordinariamente el triunfo del nuevo estilo. La figura de Alonso III de Fonseca es indudablemente la que va a facilitar más ese cambio que se va a operar en el mundo de las artes al servicio, hasta entonces casi de una forma absoluta de la Iglesia. Otros personajes como Don Lope de Moscoso, Conde de Altamira, también resultaría importantes en ese proceso, siempre complejo, que es el cambio de mentalización de una sociedad. La iglesia compostelana, y paralelamente las demás gallegas, van a aceptar nuevos modelos de caracter innovador que van a hacer su aparición de una forma fundamental en lo que pertenece estrictamente al campo de lo decorativo; un cierto aire pagano va a invadir lo ornamental y el tamaño de la figuración se acercará al natural manifestando, seguramente de una forma inconsciente, ese antropocentrismo que caracteriza el estilo.

Una vez más las tablas venidas a Galicia se-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rían un camino natural de entrada de la nueva corriente. El grabado también sería un sendero seguro utilizado de continuo por los discípulos del nuevo gusto. De esta manera veremos a maestros como el de la segunda y tercera capa de Cuiña y el de Sixto usando repertorios de grabados.

El cambio de gusto se iría haciendo como es habitual de una forma muy gradual. Lo indican claramente las tablas conservadas de este tiempo en Galicia. En algunas como la que se guarda en el Museo de Villanueva de Lorenzana representando a "Jesús llama a Zaqueo" o "La Virgen con el Niño" del Museo Diocesano de Mondoñedo, la diferencia con lo estrictamente hispano-flamenco es mínima; la introducción del nuevo estilo se reduce (como se detalla en la parte dedicada a Catálogo) a detalles muy concretos. Lo mismo podría decirse de las tablas de San Vicente del Pino en Monforte o de la capilla del Santísimo Cristo en la catedral auriense. La intromisión de las características del Renacimiento será más nítida en otras ocasiones. Existen tres tablas en la Catedral de Santiago que pertenecieron a una predella, que se hizo a un retablo de alabastro gótico inglés que muestran indicios de tinte más renaciente. En concreto el intento de encuadrar arquitectonicamente las escenas de la Cena y el Lavatorio se cargan de interés innovador sobre todo la última que se somete a los rigores de una perspectiva central. Con el mismo caracter se hicieron las tablas (parece que encargadas a Flandes) que decoraron

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los retablos de la catedral mindoniense hechas durante el obispado de Diego de Soto (1546-1549). De las tres tablas, que todavía hoy se conservan en el Museo Diocesano de Mondoñedo, pertenecientes a estos retablos la que mejor alude a los nuevos gustos es la del "Abrazo ante la Puerta Dorada" en la que tanto las figuras como la arquitectura muestran continuas alusiones a lo que el Renacimiento pretende en pintura.

De nuevo tenemos que contentarnos con un repertorio corto de tablas que apenas dejan ver como se recibio el nuevo estilo en Galicia. Será la pintura mural la que perfila, una vez más, con más profundidad lo que dio de sí la pintura en esta segunda etapa del XVI.

Continuamente los historiadores han repetido un dato que tiene enorme importancia. Se refiere al encargo que hace Alonso III el Fonseca de decorar en 1520 una gran sala de su palacio con motivos "a la romana". Hay en esa fecha temprana del XVI dos nombres para indicar el estilo en Galicia. Uno es Maestre Fadrique, quien dirigía la obra, y el otro Francisco López, que sería quien la llevaría a cabo. Indudablemente será Fadrique el primer nombre que valga para iniciar el nuevo movimiento; por eso es quizás, por lo que el señor Lopez Ferreiro atribuyó en su dia las 3 tablas a las que antes aludía, de la Catedral Compostelana como pertenecientes a este artista que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

valdría de paso entre un estilo que muere y otro que inicia su camino.

Habrá que esperar al año 1542 para ver el estilo renacentista plenamente asentado. Este definitivo enraizamiento en la pintura de Galicia se manifestará con plenitud en la decoración de la actual capilla de San Fernando datable, como se justifica en el catálogo, en 1542. Por esa fecha debe ser el pintor más importante de Santiago Pedro Noble; a él se le hace un encargo tan importante como es decorar parte del palacio del Conde de Altamira y será quien pinte el temple la capilla mayor de Santa María del Camino. Será tan importante su obra que en 1577, cuarenta años después, se le pide a otro pintor de Santiago, Juan Felipez, que siga las formas del presbiterio de Santa Maria del Camino al decorar parte de la iglesia de San Roque, en Santiago tambien... Quizás sea este el único pincel dentro del contexto gallego al que se le puede asignar la obra de pintura de la actual capilla de San Fernando.

El nuevo estilo supone unos distintos razonamientos para el arte de la pintura. La sistematización del conjunto se hará más riguroso y la arquitectura, unas veces pintada y otras veces el propio marco arquitectónico que vale de base a la pintura, será un elemento básico para ordenar lo ornamentación de las iglesias. También en esta etapa tienen gran importancia las bandas ornamentales para clasificar el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

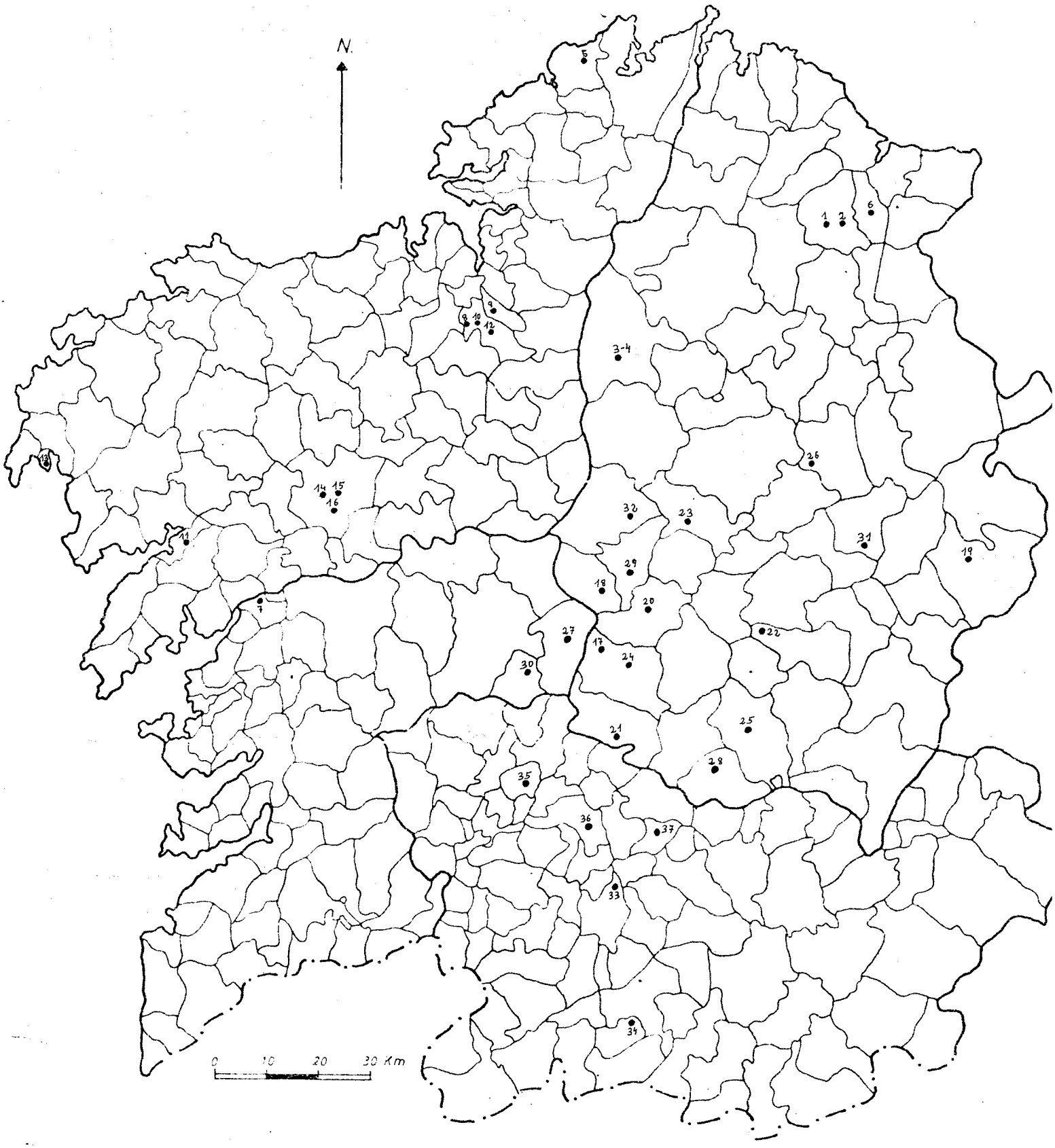
momento y hasta el círculo a que puede ser adscrita la pintura que enmarca.

En este momento los artistas van a resultar más fáciles de identificar por la mayor carga de individualismo que preside su trabajo. En este sentido se diferencian notablemente de los del momento anterior, más definibles en el anonimato del círculo que a través de una personalidad perfectamente discernible.

Esa mayor diferenciación entre los pintores no significa una mayor valoración de su trabajo necesariamente. Tanto el maestro que actúa en Parga como en los últimos trabajos de Cuiña llegan a ocultar en un segundo momento su propio trabajo que no debía ser ni demasiado valorado artisticamente ni tampoco demasiado caro ya que no es un simple repinte lo que se lleva a cabo si no una total remodelación de las pinturas que decoran el lugar. Sin embargo debe recalcarse esa personalidad más nítida que señalabamos incluso actuando en ambientes estrictamente rurales; el llamado maestro de Fornás es sobre todo identificable por el color entre todos los de su tiempo y hace su trabajo en lugares tan humildes como Fornás y Adá.

El maestro de Sixto se muestra, en los tres conjuntos que de él se conservan, con un repertorio muy personal de fórmulas y señala un conocimiento de lo miguelangelesco que lo aproxima estilísticamente al Manierismo que años después triunfaría en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Pintura Renacentista conservada

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Renacimiento. Obra conservada

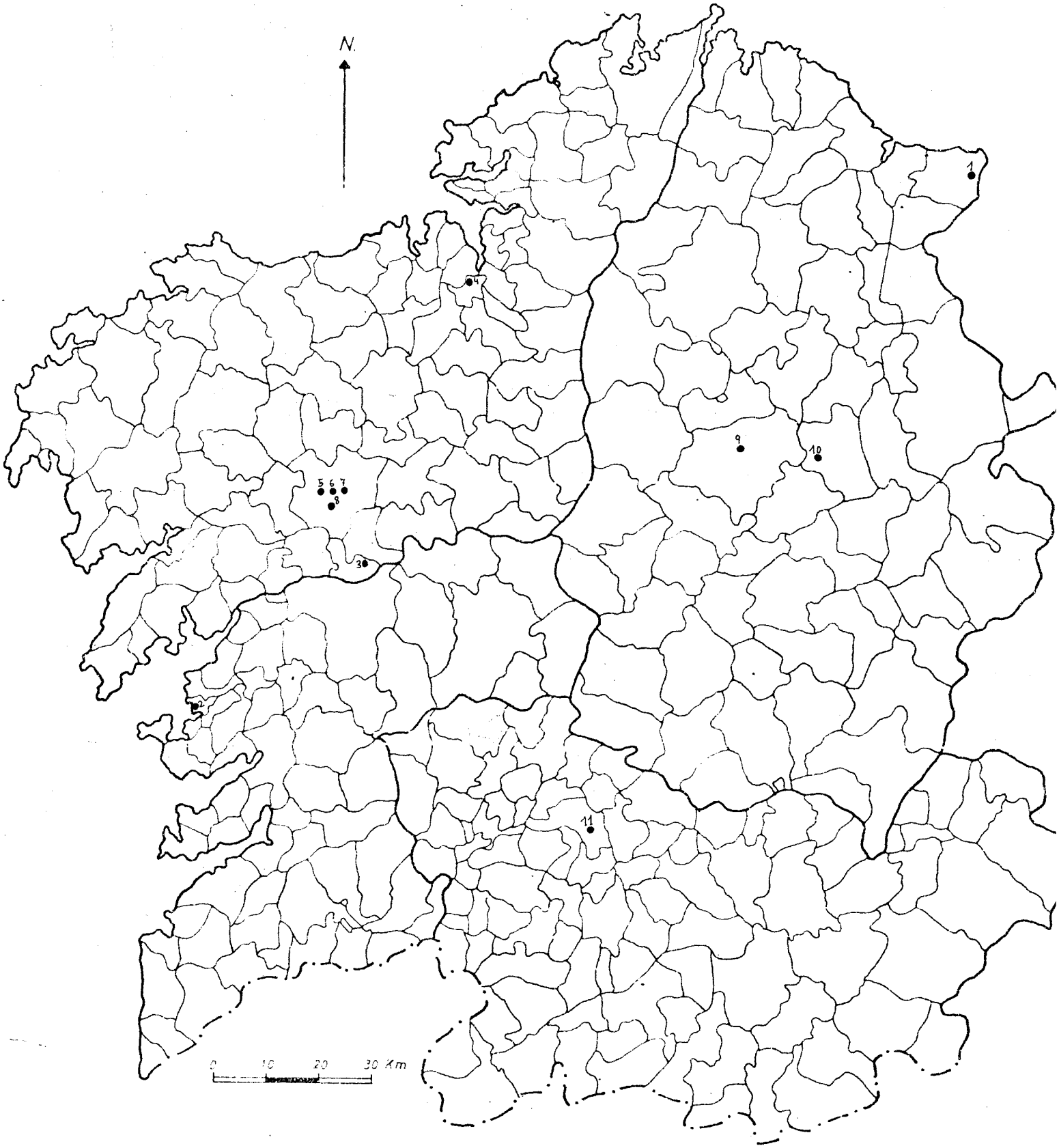
Mondoñedo	1 y 2
Parga	3
Parga	4
Teixido	5
Villanueva de Lorenzana.	6
Campaña	7
Cines	8
Coirós	9
Cuiña	10
Noya	11
Oza de los Ríos	12
Redonda	13
Santiago, Catedral	14 y 15
Santiago, Sar	16
Adá	17
Amoexa	18
Barcia	19
Bembibre	20
Búbal	21
Cervela	22
Ferreira de Pallarés	23
Fornás	24
Monforte	25
Paderne	26
Pescoso	27
Proendos	28
Sambreixo	29
Teixido	30
Vale	31
Vilar de Donas	32
Aguasantas	33
Cobelas	34
Maside	35
Orense	36
Rocas	37

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Renacimiento. Obra perdida

Ribadeo	1
Cambados	2
Castro	3
Pontellas	4
Santiago, catedral	5 y 6
Santiago, Santa Mª Belvís..	7
Santiago, Santa Mª del Camino	8
Lugo, Catedral	9
Paderne	10
Orense, Catedral	11

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Pintura Renacentista perdida

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Galicia.

Como prueba máxima de ese culto a la individualidad que es, indiscutiblemente, una de las circunstancias que distingue al Renacimiento debe señalarse al caso de Vale, pequeña iglesia rural lucense, donde encontramos el asombroso caso de dos artistas con personalidades totalmente diferenciables rellenando al mismo tiempo las paredes de la iglesia.

En la cuarta década del siglo las fórmulas renacientes triunfan dentro de la pintura en Galicia en la decoración de lo que actualmente se conoce con el nombre de Capilla de San Fernando en la Catedral de Santiago como se apuntaba ya más arriba. No hay duda en la cronología -1542- ni en el caracter renacentista del artista dando aquí una de las mejores muestras de la pintura del siglo XVI en la Región. Hay que pensar que la decoración pintada de este espacio debía ocuparlo en mucha mayor cantidad de superficie; hoy tan sólo se conservan dos fragmentos en el lugar de las paredes norte y sur más cercano al abovedamiento que cubre la mitad trasera de la estancia. Esos dos temas hoy conservados representan la Ascensión y Asunción. Existe una proximidad claramente intencionada en la manera de llevarlos a cabo, los dos responden a unos mismos ideales compositivos presentando la elevación de un cuerpo en la parte central

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y una convergencia de atenciones en los grupos que, desde los lados, atienden a lo que acontece en esa parte central; en estos grupos se muestra ya, dentro de un gusto plenamente renacentista, el interés del pintor en que el sentido de agrupación resulta claro; de esta manera los conjunta fuertemente haciendo que alguno de sus personajes se vuelva en sentido contrario al que ocupa el centro de la composición con ánimo de engarzar más solidamente cada uno de estos bloques laterales que atienden a esa parte central. El espacio creado en cada uno de los temas resulta amplio aunque hay que reconocerlo poco apto para la temática que en él se ha de presentar. Un formato dominantemente horizontal no permite una adecuada dicción del veticalismo que los temas aqui presentes exigen; sin embargo el artista sabe extraer todo el partido posible de ese leve apuntamiento que en la parte superior la forma del abovedamiento forja. Estamos ante unas pinturas en las que su creador sabe hacer un estudio adecuado de cada uno de los personajes dándole a cada uno de ellos una personalidad perfectamente individualizada no sólo por medio de la presentación de un cuidado rostro sino por la atención detallada a como ha de disponerse cada uno de sus cuerpos para que tenga vida propia. La elegancia del dibujo y la suavidad con que se combinan los colores se conjuga con el tratamiento de la luz, aquí perfectamente tratado, se usa de este para que por su resplandor se acreciente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la importancia que en la composición tiene la figura central, también se consigue por medio de la luminosidad bellos efectos en el fondo de la representación. El efecto de conjunto de cada una de estas dos pinturas es, así, plenamente renaciente, con un sentido del movimiento perfectamente comedido, una nobleza indudable en el tratamiento de cada personaje y la creación, con un sentido naturalista notable, de una espacialidad en las que tanto la profundidad como el sentido atmosférico que forja la luminosidad están perfectamente logrados.

Muy poco posterior a 1.540 debe ser también la decoración pictórica que se llevó a cabo en San Francisco de Noya y de lo que hoy queda como única muestra un fragmento de un San Cristobal que, en otro tiempo, ocupaba todo el espacio qeu bajo un arco con panel había hacia el lado norte de la nave. La necesidad de que esta obra sea posterior a 1540 la señala el contrato hecho con Gregorio Seoane en 1539 quien ha de levantar el cuerpo de la iglesia; situar la decoración pictórica en la siguiente década inmediatamente, después de ser llevada a cabo la obra arquitectónica, parece lo más oportuno, dadas las características estilísticas que ofrece este fresco. El tema está perfectamente integrado en el marco que la arquitèctura le forja, llenando el artista de nobleza y serenidad la figura del Santo así como la del Niño que reposa en su hombro, de nuevo el color vuelve a modelar con suavidad exquisita el sentido de volúmen que presentan los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuerpos. Hay un tratamiento perfectamente especificador de individualidad en el rostro de cada una de las figuras; es llevado a cabo esta labor por medio de un trabajo pausado y sapiente que manifiesta la presencia de un buen fresquista, perfecto dominador de espacios de grandes dimensiones para su figuración.

Tanto los ejemplares de la Capilla de San Fernando en la Catedral compostelana como la de San Francisco de Noya presentan escasas muestras de lo que debió de haber sido la primitiva decoración pictórica de ambos lugares. En Santa Baia de Bubal (Carballedo-Lugo) la pintura conservada deja ver como se organiza la decoración de un testero repartiéndolo en tres espacios: uno superior que abarca todo el ancho de la capilla mayor y dos inferiores dispuestos a los lados de la ventana. La separación entre ambos cuerpos se hace aquí por medio de una simple cartela, hoy ilegible, construída con caracteres capitales propios del siglo XVI. En este sentido la ordenación continua las mismas directrices vistas en otras iglesias decoradas en el primer cuarto del siglo XVI; la diferencia más sustancial estriba en la ausencia de las bandas ornamentales, nota prácticamente siempre presente en la etapa anterior. Ahora son las escenas las únicas que ocupan la pared. Estas se encuentran muy deterioradas y su visión resulta prácticamente imposible por la proximidad que existe entre éstas y el retablo mayor. Estas circunstancias impiden el adecuado estudio de la pintura;

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parece, no obstante, que pueda marcarse una trabazón más consistente en la composición, propio de un pintor renacentista, al mismo tiempo que un tratamiento de los cuerpos sobre todo en el Cristo de la Resurrección, lleno de sentido ennoblecedor. Estas características completan esa imagen renacentista que ya insinua la estructura más sobria que ofrece el testero en su conjunto, falto de bandas ornamentales, y los caracteres capitales, alejados de los tipos góticos persistentes durante todo el primer tercio del XVI.

Unas veces la agrupación de los temas se basa en una ordenación que tiene como punto de partida las formas que ofrece el espacio interior de las construcciones decoradas, vista en Bubal. En otras ocasiones esta estructuración surge de una arquitectura que crea la misma pintura; esta manera de ordenar la temática ya ha sido observada en el primer cuarto de siglo. La diferencia que ofrece esta siguiente etapa estriba en que estas arquitecturas pintadas tienden a ordenar espacios más amplios distribuyéndose con una lógica que conjunta con un sentido unitario gran parte o la totalidad del espacio interior a decorar. El repertorio de fórmulas arquitectónicas tienden a presentar soportes más acordes con los gustos del renacimiento mientras que las arcadas son de variadas formas atendiendo la elección de las mísmas a múltiples factores. Alguna vez se va persistir el arco apuntado, en Santa María de Cuíña, por ejemplo, ya que es muy válido para temas de espiraciones verticalistas pero lo más frecuente va a ser la utilización de arcos muy rebajados que ofrecen un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

espacio de configuración más regular y por tanto más apropiado para la presentación de una temática que no resulte, así, incómoda dentro de una arquitectura en la que no concuerda su formato. Uno de los casos más claros que persisten en una ordenación de conjunto a base de una arquitectura lo ofrece San Cristobal de Cervela que reune a tres apóstoles bajo una arcada en uno de los cuatro espacios que presentan las paredes norte y sur de un presbiterio rectangular; los otros tres espacios, hoy sin decoración, hacen presumir allí a los otros nueve apóstoles repartidos en grupos de tres como, muy posiblemente, se podrá descubrir levantando algún fragmento de las capas de cal que cubren todavía la capilla mayor;seguramente que el testero, hoy también oculto, está destinado a alguna escena en la que el principal protagonista sea Cristo; de esta manera Este preside así el Apostolado que le acompaña en el presbiterio reuniendo con un perfecto ideal de conjunto todo el presbiterio. Esta misma idea de unidad que quiere infundir en su obra el autor se observa en la disposición de los apóstoles ya que no adapta en la colocación de éstos una postura independiente para cada uno de ellos, como se observaba en la etapa anterior en Santa María de Melide, sino que los agrupa reuniéndolos en una acción en la que se intuye un nexo a través del diálogo o de la actitud que conecta a unos con otros. Esta manera de conjuntar que presentan los tres apóstoles que están al descubierto -Tadeo, Juan y Pedro- ha de estar presente en los demás grupos.

Los ejemplos de Vilar de Donas y Coirós re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sultan menos claros ya que es muy poco lo que se conserva en ambos casos. De la decoración de la nave de ambas iglesias tan solo queda el ángulo nordeste; lo allí conservado es en los dos casos muy poca superficie. El ejemplo de Vilar de Donas deja ver un arco rebajado que vale como encuadre para una imagen de Juan Bautista de rasgos plenamente renacentistas; está ambientada la figura, por lo que se deja ver, en un paisaje creando así ya un ambiente natural al personaje. El pintor de Coirós también incluye a sus santos bajo una arquitectura; en este caso, un espacio cubierto por una venera. La precisión y buen gusto que podría elogiarse en ese tratamiento suave de la figura que presenta el artista de Vilar de Donas falta en el de Coirós; aquí no hay exactitud en el diseño sin embargo también aquí están presentes los deseos ennoblecedores ya que la Santa, que es Catalina de Alejandría, aparece detallada con una lujosa vestimenta, como es habitual en su iconografía, pero aquí hay que subrayar el lujo de detalles tomados de la moda de la época con que se presenta; ese carácter tan particularizador no se encuentra en el tratamiento del rostro a donde la poca pericia del pintor no puede llevar la expresividad que él, sin duda, hubiese deseado. Tanto en un caso como en otro debe suponerse una decoración de la nave en la que se repitiese de una forma insistente la misma forma arquitectónica albergando bajo sí parecidos temas a los que se han conservado; de esta manera el conjunto resplandecería lleno de coherencia, una coherencia surgida en su decoración precisamente por el repar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

timiento armonioso que nace de la repetición insistente de una misma unidad arquitectónica.

La pintura que se encuentra en el presbiterio de Proendos (Lugo) sirve para mostrar un ejemplo de estructuración de un conjunto valiéndose de la arquitectura. En los casos anteriores había en esa construcción pintada que repartía la decoración de los edificios una tendencia a un mismo ritmo para toda ella, era el mismo tipo de arcada el que se repetía continuamente lográndose así una coherencia en ese espacio ilusionístico. En Proendos existe una utilización diferente de la arquitectura y ésta recibe un aspecto distinto según la temática para la que va destinada y también según las características con que el formato del presbiterio condiciona al pintor. Tan solo conocemos hoy la pintura del abovedamiento de sus dos tramos, que son rectangulares, y la que hay en el testero. Toda la restante ha sido picada. En ese espacio que se conserva con decoración hay dos vanos que ha de tener en cuenta el artista, uno centra el testero y el otro se encuentra en el tramo abovedado inmediato a éste hacia el lado sur. La ventana del testero vale como elemento de repartición en tres secciones y dos registros del tema de la Anunciación siguiendo un formulismo múltiples veces repetido; por citar solo dos ejemplos del mismo momento en Galicia se puede señalar las representaciones que existen en Campaña y Parga. La otra ventana, de pequeña dimensión sugiere al pintor una división tomando como módulo la misma ventana que centra el espacio, sobre ella dibuja una arcada bajo la cual no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

queda otra posibilidad de acción que diseñar una referencia de espacio arquitectónico con la colocación de un vano rectangular pintado bajo la misma. Los dos arcos que se forjan a los lados van a ser los espacios donde se van a disponer en uno a la Visitación, siguiendo la narración iniciada en el testero con la Anunciación; el otro arco vale como encuadre a San Blas. La inclusión de esta figura en un programa de cariz mariano se justifica simplemente como algo de interés secundario en el conjunto puesto que parece rellenar un lugar poco visible y nada adecuado ni por su forma ni por su situación en un sitio alejado de la mirada de los frescos para colocar en el la Natividad que es precisamente el tema a efigiar en el conjunto tras la Visitación. Los espacios que ocupan la Natividad y la Epifanía son en su encuadre general y dimensiones exactamente iguales, sin embargo hay diferencias en la manera de presentar el lugar del pesebre, surgen éstas de las necesidades que tienen cada uno de estos temas; la inclusión del Anuncio a los Pastores en un sitio que se encuentra al fondo de la escena de la Natividad obliga a que el lugar ocupado por la Sagrada Familia se desplace ligeramente hacia un lado y, con ella, la arquitectura que les vale como fondo; de esta manera se fragua la existencia de un espacio abierto donde se encuentran, a lo lejos, los pastores recibiendo el anuncio angélico. En la Epifanía va a ser la arquitectura, que presenta como fondo la escena, la que va a valer para estructurar la composición; si bajo un arco se acoge a la Sagrada Familia bajo el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otro aparecerán los Magos. Enfrente del paño que presenta a la Visitación y a San Blas se encuentra la Huída a Egipto cerrando el ciclo; esta narración ha de olvidar los encuadres arquitectónicos y dejan su espacio totalmente abarcado por el campo sobre el que camina en la Huída. Toda la parte central de la bóveda (aproximadamente la mitad de su superficie) se dedica a un motivo decorativo. Así el conjunto de pinturas que incluye este abovedamiento muestra la zona más próxima a la nave (Natividad y Epifanía) ligeramente ordenada por la arquitectura; la misma idea de ordenación arquitectónica habría de presentar el tema de la Anunciación en el testero. La estructuración desde la arquitectura se pierde, en cambio, a un lado del testero debido a las peculiaridades propias de la Huída a Egipto, en frente es la ventana la ocasionadora, como ya antes se decía, de la presentación de dos temas: Visitación y San Blas.

Dentro de las preocupaciones visibles en la obra del pintor de Santa María de Proendos destaca, sin duda, su interés por una ordenación de las figuras atendiendo a una sólida conexión de las unas con las otras, en ocasiones ayuda la arquitectura a forjar estos ensamblajes en otros casos (es lo que acontece en la Huída a Egipto) la unión le han de crear tan solo las disposiciones de los cuerpos y, así, José vuelve la cabeza hacia atrás para mirar a María y al Niño, de esta manera el engarce de las figuras resulta claro. Los convencionalismos tópicos de cada escena son tenidos en cuenta como es ló

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gico por el artista, esto se vislumbra sobre todo en la Natividad que repite esa asociación tan usual del Nacimiento y el Anuncio de los Pastores.

En el dibujo con que actua este artista ha de señalar, por ejemplo, una diversidad muy amplia de maneras de representar un rostro. Aun cuando la expresividad con que presenta a las figuras no es mucha sin embargo cada personaje tiene una individualidad clara. En las vestimentas se muestra el sentido especificativo señalado para los rostros; hay una proximidad a lo que la moda del momento señala en una serie de detalles de la indumentaria de los personajes que situan clarísimamente la obra en el segundo tercio del siglo. Las pinturas aquí descubiertas ofrecen una calidad cromática superior a lo acostumbrado en Galicia, la coloración tiene una indudable importancia en el trabajo de este artista. En una técnica en la que la fórmula del fresco es la dominante se dan colores, sobre todo, marrones, azules, grises, rojos, enriqueciendo el repertorio aquí expuesto.

Tanto los motivos ornamentales presentes en la parte media del abovedamiento como el tipo de caracteres capitales de los epígrafes coinciden con el segundo tercio del siglo.

Unas veces será, como hemos visto, una estructuración arquitectónica la que valga como medio de reparto de la temática dentro de la iglesia. En otros casos se conseguirá con la división por medio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de bandas siguiendo así las directrices más usadas en el periodo anterior. Seran estas franjas de carácter decorativo, median entre unas escenas y otras, unas veces continuadoras de tipos ya usados en el primer tercio del siglo y, en otras ocasiones, utilizadoras de nuevos modelos que provienen de los gustos más de acuerdo con el estilo que triunfa en el XVI. Dentro de aquellas bandas que siguen los gustos del primer tercio del siglo unas continuan practicamente de una forma idéntica las fórmulas ya vistas en el periodo anterior mientras que otras marcan una evolución dentro de los tipos ya vistos.

En Bembibre (Lugo) se encuentra un fragmento de mural de muy difícil interpretación. A nuestro parecer se reunen en él dos escenas: un San Cristobal y Jesús ante los doctores, entre ambas hay una banda que indiscutiblemente presentaba motivos decorativos pero, en el estado actual, su visión resulta imposible; por la factura con que lleva a cabo la obra no cabe que esta franja separativa encerraba motivos propios de la época anterior; es muy indicador, en este sentido, que se marquen las intersecciones de las bandas con unos cuadrados en los que la ornamentación se haría con similares características a las observadas por ejemplo, en Cuadramon en el periodo anterior y en Amoexa y Vale en éste, dos lugares que tambien están ligados a una ornamentación que sigue modelos usados desde antiguo. En Bembibre llama la atención como el artista que aquí trabaja conjuga esa conexión a gustos del pasado con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una calidad muy acusada en el tratamiento de la figuración. Hay en la personalidad de este maestro un caracter eclectico evidente. Sigue ligado a formas que recoge de la tradición que sigue, en buena parte, la pintura mural del segundo tercio. Esto justifica su gusto, por ejemplo, por los fondos cargados de motivos decorativos que simulan brocados y también el tipo de bandas que utiliza. Pero también hay en su arte muestras de un gusto innovador, la serenidad que impone a los rostros y esa apertura a un fondode caracter paisajístico en la parte superior de la escena de Cristo ante los Doctores manifiesta un conocimiento y aceptación de nuevos gustos en el arte de la pintura; el dosel que cubre a Cristo en esta escena también tiene un caracter renaciente al igual que el tipo compositivo que se adivina para este tema tratando de ocupar una forma ordenada y natural el espacio dedicado a este asunto.

En Sambreixo volvemos a encontrar un ejemplo en que se muestra la utilización de bandas que se inspiran para su decoración en modelos antiguos. En este caso adivinamos la presencia de un maestro con buenas cualidades para el arte de la pintura ya que muestra talento para la composición y ambición en el desarrollo de los temas, sin embargo la falta de oficio se denota claramente en su trabajo. Lo indican por ejemplo los enlosados faltos de conocimiento de la perspectiva.

Este artista gusta de las grandes dimensio-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes para el desarrollo de sus temas. No reparte la pared en espacios más o menos iguales y de caracter regular sino que cada uno de ellos tiene un tamaño diferente. El efecto del conjunto debía ser bastante ingenuo ya que los cánones de las figuras varían de unas escenas a otras según la amplitud de esos ambientes que engendran los marcos que forja el pintor. Dentro de las composiciones que aquí se presentan destaca el Anuncio a los Pastores donde se reparten los protagonistas con un sentido altamente jerarquizador que contrasta con ese desorden que el conjunto debía ofrecer.

La pintura de la capilla mayor de la Colegiata de Santa María la Real de Sar muestra la unión de motivos decorativos ligados al periodo anterior (bandas laterales de la decoración de la ventana) con otros ya de caracter renaciente (banda central de la ornamentación de esta ventana). En esta reunión de modelos decorativos encontramos un exponente de la unión de este artista a modos de la época pasada y una toma de contacto con los nuevos gustos. A esta corriente más innovadora pertenece también su interés por una estructuración del conjunto teniendo como fundamento la arquitectura de la capilla aquí ornamentada a través de una pintura en la que prevalece un rigor purista propio del segundo tercio del XVI. La calidad del pintor que aquí trabaja hacia 1540 deja su mejor muestra en el retrato del orante que aparece en el cascarón a la derecha de esa Virgen de la Misericordia actualmente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

perdida casi de una forma total.

Amoexa y Pescoso son dos casos que presentan la evolución de un tema decorativo. La mutación del tema del prisma de base rectangular ofrece dentro de la pintura gallega una historia bastante larga. Se observa por primera vez en las pinturas del presbiterio de Vilar de Donas, cargado allí de notas ornamentales siguiendo un gusto muy de acuerdo con el Gótico Internacional, estilo al que responden las pinturas. Dentro del Gótico Flamenco este motivo es utilizado de una forma continua por todo el círculo del Maestro del Claustra Nova de Orense; la distribución del motivo que se utiliza más dentro de este círculo es la formación de amplios basamentos constituidos por hileras superpuestas del prisma que presentan sus caras visibles cada una con una coloración diferente pretendiendo con ello el artista dar idea de un volúmen perfectamente consolidado. En el segundo tercio del XVI el motivo del prisma sufre una nueva transformación convirtiéndose de nuevo en una forma que admite en sus caras decoración, en este tiempo se distribuye en hileras aisladas que constituyen solas el límite que enmarca las pinturas. En Amoexa el motivo del prisma vale para delimitar los tres compartimentos en que, también aquí, se divide la Anunciación que decora el testero, siguiendo la iconografía más usual en este tiempo en Galicia. La tosquedad en la factura y el ansia de modelado recio para la figuración son las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

características más evidentes de la obra del pintor de Amoexa.

De más categoria y mas ambicioso parece el programa que presenta el Maestro que actúa en Pescoso. El artista dedica el abovedamiento de los dos tramos de la Capilla al Juicio Final, si en el tramo recto están los ángeles que lo anuncian, en el de la cabecera, formado por un cuarto de naranja, ha de estar Cristo Juez entre María y el Bautista. Bajo el cascarón se encuentran distintas escenas de la Pasión y en los paredes del tramo recto santos en pie. Encontramos aquí vínculos claros con el primer tercio del siglo y en concreto con el círculo del maestro del Claustra Nova, el programa aquí utilizado sigue aproximadamente, y en algunos casos literalmente, lo visto en Santa María de Melide también en la decoración del presbiterio. El motivo decorativo utilizado para repartir las escenas de Pasión es el prisma utilizado con unas características muy próximas a las vistas en Amoexa. No hay duda en la catalogación en el segundo tercio del XVI de las pinturas de Pescoso el tipo de indumentaria que aquí se observa y el caracter de los epígrafes nos enseñan de una forma muy clara este momento.

Pontellas tuvo hasta hace muy poco tiempo un repertorio de pinturas que abarcaba absolutamente todas las paredes de la iglesia. Actualmente han desaparecido ya que han sido picados los revoques. Afortuna-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

damente guardamos fotografias de todos los murales que, en otro tiempo, se encontraban descubiertos.

En esta iglesia hay una asociación de dos tipos de motivos en las bandas decorativas que hablan, de nuevo, de la conjunción de motivos tomados de círculos diferentes; por una parte aparecen ornatos de tendencia a un formato redondo que conectan la obra aqui vista con lo contemplado, por ejemplo, en la Segunda Capa de Figueiras, en la primera de Cuiñas y en las ornamentaciones, ya de caracter más arcaico, de la capilla Mayor de Sar; al lado de estas formas decorativas, que también pueden contemplarse en la decoración del zócalo de Santa María de Melide, se disponen otras bandas en las que se encuentran los prismas en un grado de evolución similar al visto en Amoexa y Pescoso. Vale el caso de Pontellas para señalar, una vez más, el entrecruzamiento de repertorios de círculos diferentes en artistas que a veces aparecen, como en esta ocasión ante nosotros con un caracter definitivamente ecléctico.

Las pinturas de las iglesias de Oza de los Rios, Maside y Barcia valen para señalar el cambio de sentido que ofrece en este segundo periodo del siglo la ornamentación de las bandas que delimitan los temas. Los motivos nuevos aparecen ahora presentando una asimilación, por parte de algunos pintores de la Región, del repertorio ornamental renacentista. Oza de los Rios guarda un minucioso retazo de su antigua decoración pic

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tórica del XVI, la suficiente para observar la utilización de arcos apuntados para disponer bajo ellos las diferentes escenas (solo se conservan vestigios del que amparaba el tema del Bautismo). El pintor compone con sentido claramente renacentista, ordenando con acierto la escena y huyendo de simetrias que resten naturalidad al tema; la decoración está presente bajo el tema en una ancha franja en donde con un sentido del ritmo nitidamente renaciente se extiende un motivo vegetal fuertemente flexionado.

El repertorio decorativo es más amplio en Maside, los motivos ornamentales están llevados a cabo con una linea más fina, de nuevo se vuelve a observar el ritmo repetido de la ornamentación renaciente. En esas fajas de decoración hay la inclusión de motivos que tienen qué ver en la narración del tes tero. El motivo fundamental aquí es la Anunciación; el jarrón con flores, que es un elemento usual en este tema aparece en este caso no en la estancia donde se encuentra María sino en la banda decorativa amoldán dose al sentido ornamental que priva en éste. En esta iglesia de Maside nos encontramos sin duda ante una de las obras de más calidad del periodo habiendo ahondado el artista en los valores de la decoración renaciente; también se muestra afortunado en su manera de llevar a cabo la figuración, el estado actual de los frescos es francamente desolador.

Barcia presenta una faja con motivos rena-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cientes que limitan el cuarto de naranja. En este caso observamos como ya se pierde la frescura con que se interpreta el tema en Maside y comienza el proceso de distorsión de las maneras renacientes. Ese motivo, repartido al modo de un candelieri ocupa una fina franja apretadamente ornada. Sin duda lo más destacable de esta iglesia en su pintura, es el carac ter que tiene el estudio de perspectiva con que aqui se realiza la Gloria y que manifiesta un interés por el espacio muy de acuerdo con los gustos del segundo tercio, fecha qeu también señala la vestimenta de la Virgen; también merece destacarse la calidad de la po licromía de esta pintura, dentro del panorama de nuestros frescos, parcos en la coloración, resplande- ce con intensidad la calidad de los amarillos, rojos y azules aquí presentes y que constituyen la base de la paleta del pintor que aquí actúa.

Maestro de Parga.- La iglesia de San Esteban de Parga tiene dos capas de pintura superpuestas en el testero. En los demás lugares que aparece pintura da la impresión que es sólo un estrato el que se encuen- tra pintado. La capa que se impone sobre la primitiva en el testero es muy delgada. Hay muy poca distancia en el tiempo entre los dos periodos de pintura. Un aná lisis estilístico de ambas capas lleva a la conclusión de que fué el mismo pintor el que las realizó. La seme janza entre ambos momentos de pintura se muestra en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

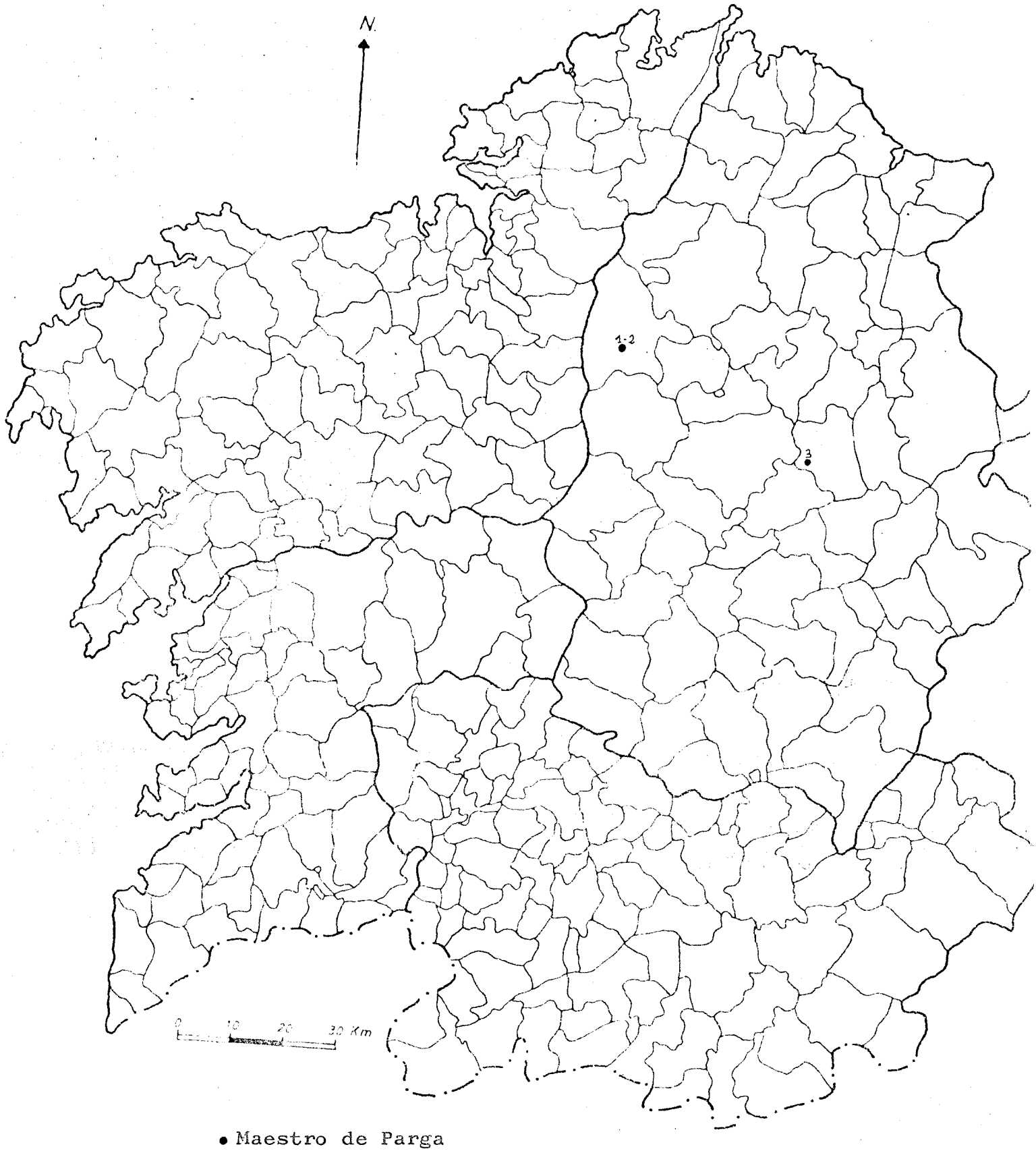
El Maestro de Parga

1. Parga (1)

2. Parga (2)

3. Paderne

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Parga

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

uso de unas mismas fórmulas, y así los rostros obe decen a idénticos criterios mostrándose con los mismos rasgos el Padre del Trono de Gracia de la capa más primitiva con los que configuran las faces de la otra capa; el del Cristo de la escena de la Resurrección es, sin duda, el más claro; también hay similitudes facilmente apreciables en los nimbos que se pueden encontrar en los dos lugares. Las mayores discrepancias se encuentran en los motivos ornamenta les que cubren las bandas ornamentales sin embargo entre las de una capa y las de la otra se pueden observar ciertas semejanzas en su efecto general que muestran una igualdad de cristerios estéticos para ambos lugares; el efecto que se persigue en una y otra franja es el de dar un motivo ornamental de forma redonda, si en la capa más antigua se logra a través de una serie de argollas engarzadas, en la más moderna se hace por medio de un punteado que surge de la utilización de la plancha, tanto un ornato como el otro pueden ensamblarse perfectamente con criterios decorativos que se vienen utilizando ininterrumpidamen te desde principios de siglo; y, en algunos casos, aún desde tiempos anteriores.

No hay otra justificación para ocultar la primera capa de pinturas que pensar en un deseo de dar una narración diferente a la pared principal. Tanto una capa como la otra deben tener una fecha próxima al 1540 para su realización. Del mismo artista pero de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un momento algo posterior debe ser el Santiago peregrino que hasta hace poco había en Paderne, los rasgos con que se lleva a cabo el rostro muestran la misma mano presente en Parga, también hay una proximidad fácil de detectar entre los motivos que presentan la banda ornamental que hay en Paderne y la observada en la más primitiva capa de Parga, aquí el tema de las argollas se ha cambiado por un motivo de caracter vegetal repartido con un efecto de conjunto muy parecido al dado por las argollas pero la transformación que ha acaecido en la banda señala indudablemente, un avance en el tiempo acercándose más claramente a las ideales renacientes.

Contribuyen a matizar una fecha dentro del segundo tercio de siglo los caracteres capitales de los epígrafes y algunos rasgos de la indumentaria de las figuras del ciclo de la Pasión que se presenta en la nave de Parga.

El Maestro de Paderne.- Parece que puede situarse dentro del trabajo de un mismo maestro la pintura de la segunda capa de Paderne y la que se encuentra en un pequeño fragmento del cuarto de naranja de Ferreira de Pallares. Hay dos rasgos que señalan claramente que pertenecen a un mismo artista. Por una parte hay que destacar la presencia de una coloración

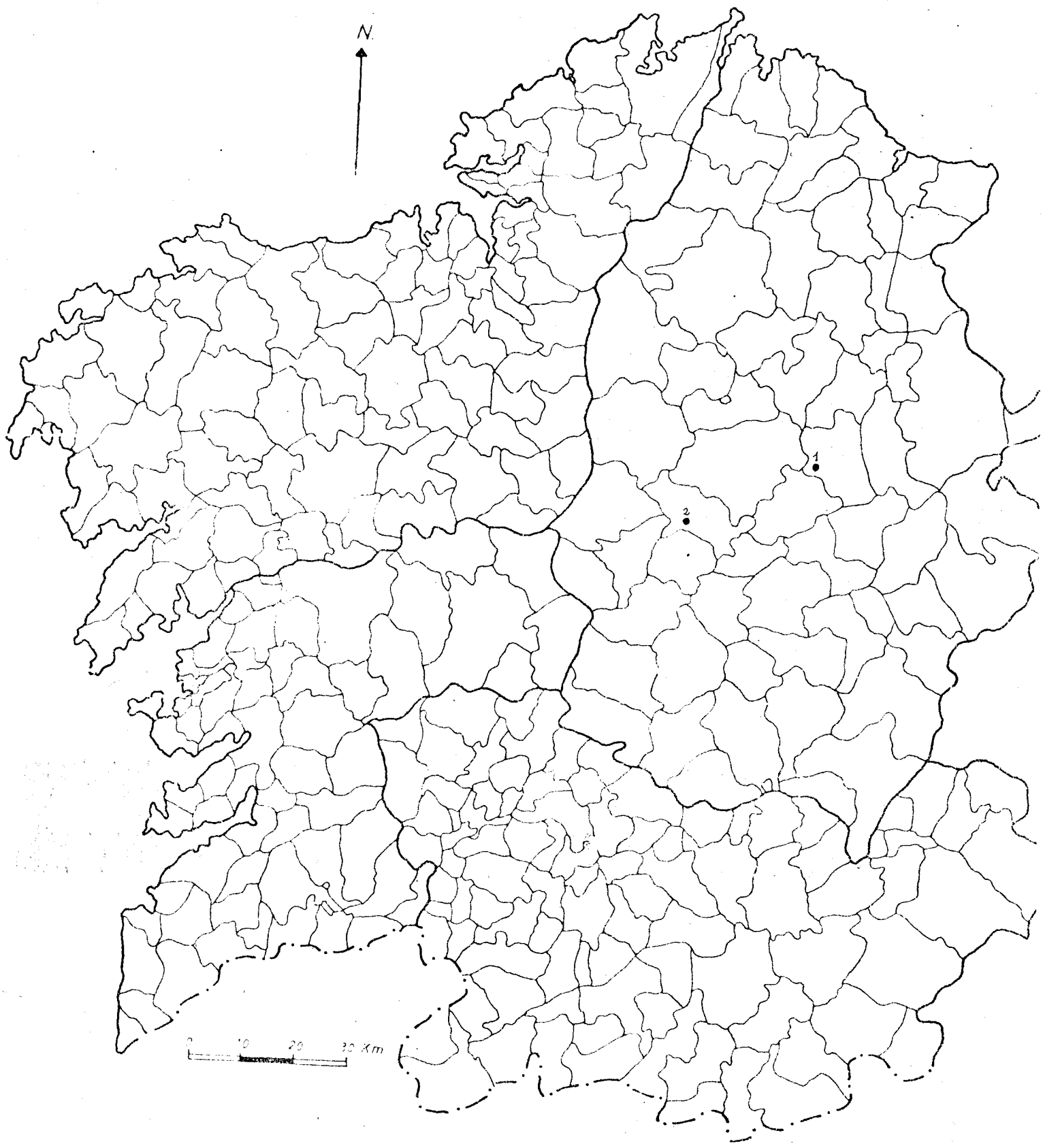
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Paderne

1. Paderne

2. Ferreira de Pallarés

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Paderne

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de caracter muy similar en ambos lugares, en este sobre todo de entonaciones doradas y marrones. Por otra parte hay que manifestar que este autor utiliza un tipo de limitación para sus escenas ya conocido, se trata de las hileras de prismas convenientemente enriquecidos tal como se han visto y analizado en Amoexa, Pescoso y Pontellas. Este motivo en similar grado de evolución al presentado en los tres casos citados debe señalar ya un mismo momento para todos aquellos lugares en que se presenta. Son las escenas del "Camino del Calvario" y las "Lamentaciones sobre Cristo Muerto" que se encuentran en la pared norte de la nave de la pequeña iglesia de Paderne, las que indican la auténtica valía del autor; se muestra este como un fresquista que prefiere el marco de notables dimensiones haciendo actuar en él a figuras que tienen un tamaño próximo al natural enriquece las escenas con motivos que detallan, con inspiraciones claras en la moda de la época, la indumentaria de los personajes facilitando así una cronología más certera para la obra aquí presentada, esta datación coincide, como es lógico, con la que expresan la forma de los prismas de las bandas decorativas.

Segundo Maestro de Cuiña.- Conocemos tres momentos del trabajo de este artista. Las dos últimas capas de pintura de la pequeña iglesia de Santa Maria

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Cuiña y la decoración de una capilla de la vecina iglesia de Cines. Aquí se repite un hecho ya visto en Parga el trabajo de un mismo pintor en dos momentos distintos en un mismo lugar destruyendo parte de su labor anterior. En los tres trabajos que de este artista hoy se pueden contemplar hay una serie de rasgos que señalan muy bien sus pretensiones y la certera atribución de las tres obras a una misma mano. Este pintor utiliza para ordenar sus conjuntos de la arquitectura, una arquitectura pintada de caracter clásico que va marcando, con el ritmo de sus arcadas, la distribución de los personajes; bajo cada uno de los arcos aparece un santo o una escena. Tanto en el presbiterio de Cuiña como en la capilla de Cines utiliza este sistema, esas filas de santos seguramente que acompañaban en ambos casos a una imagen de bulto que presidía la ornamentación de ambos conjuntos. En la nave de Cuiña también se vale de la arquitectura tanto para la ordenación de Santos como del ciclo de la Pasión que hace en un último momento de la ornamentación de esta pequeña iglesia. No va a ser esta la única manera de estructuración utilizada por este artista. Usa también de las bandas mas o menos ornamentadas para aislar los espacios en que presenta otros temas, este sistema lo utiliza en la decoración de las paredes del tramo recto del presbiterio de Cuiña donde presenta la Visitación y la Natividad y también en alguna parte de la nave de la misma iglesia, como demuestra la presencia de la figura de la Muerte encua-

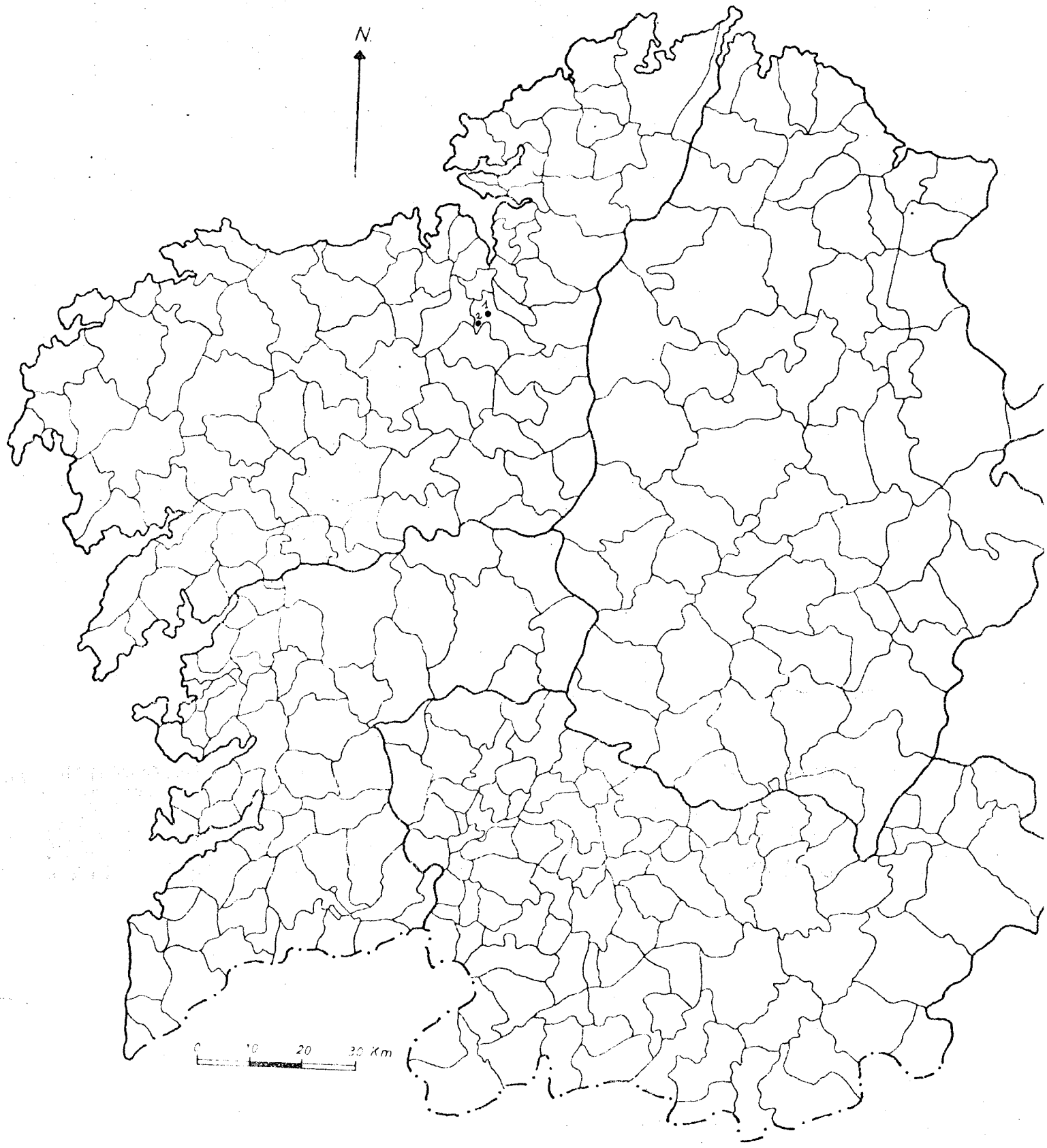
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Cuíña

1. Cuíña (2)

2. Cines

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Cuiña

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

drada de este modo.

En todo la obra de este artista se observa una mínima preocupación por los rostros que no tienen practicamente ningún rasgo que quiera ser particularizador. Hay un deseo, en cambio, de ser fuertemente matizador del volúmen como muestra el persistente uso del claroscuro para lograr ese ser consistente que pretende para su pintura. Se muestra, además, un interés muy definido por abarcar a través de una gesticulación que puede calificarse como declamatoria gran parte del espacio que ha de habitar dicha figura. También es patente el interés por alejar a los personajes del mundo de los espectadores; el sentido de aislamiento de un espacio con respecto al otro se quiere dejar muy claro apartando de una manera consciente la mirada de las figuras de la del espectador.

Se utilizan en este caso siempre cartelas con caracteres capitales al igual que en los otros epígrafes contemplados en las pinturas de este segundo tercio del siglo.

Existe una proximidad notable entre la decoración que ocupa las bandas que delimitan la escena de la Verónica y la que ornamenta alrededor de la Anunciación de Campaña. Tal cercanía decorativa parece señalar un mismo momento y hasta quizás sea posible introducir dentro de un mismo círculo a un autor y al otro. No es posible, por causa de discrepancias de ín-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dole estilístico, aglutinar esta pintura de Campaña dentro de la obra del pintor de Cuiña; el parecido de la banda ornamental es, sin embargo, un motivo que vale para engarzar dentro de unos mismos criterios estéticos una y otra obra. Además hay otra nota que une a ambos artistas y es el gusto por combinar la pintura con la escultura ya que en Campaña es fácil intuir la presencia en otro tiempo de un Crucificado en escultura presidiendo el testero. El motivo común que presentan las bandas ornamentales de ambos lugares consiste en repartir en triángulos el espacio e incluir dentro de este motivo, de formato redondeado y de un cierto caracter concéntrico.

El único epígrafe que hay en Campaña presente una combinación de caracteres capitales y otros de cierta tendencia gótica que debe situarse necesariamente en el segundo tercio del siglo.

Para fijar en el tiempo la obra atribuida al pintor de Cuiña hay un dato cierto, es ese 1544 que figura bajo el San Pedro de la segunda capa de Cuiña. Del mismo momento ha de ser aproximadamente la pintura de Campaña y ligeramente ulterior la de la última capa de Cuiña.

Maestro de Fornas.- Es indudable que tanto en Adá como en Fornas es el mismo pintor el que trabaja. La coincidencia estilística es absoluta. Las dos

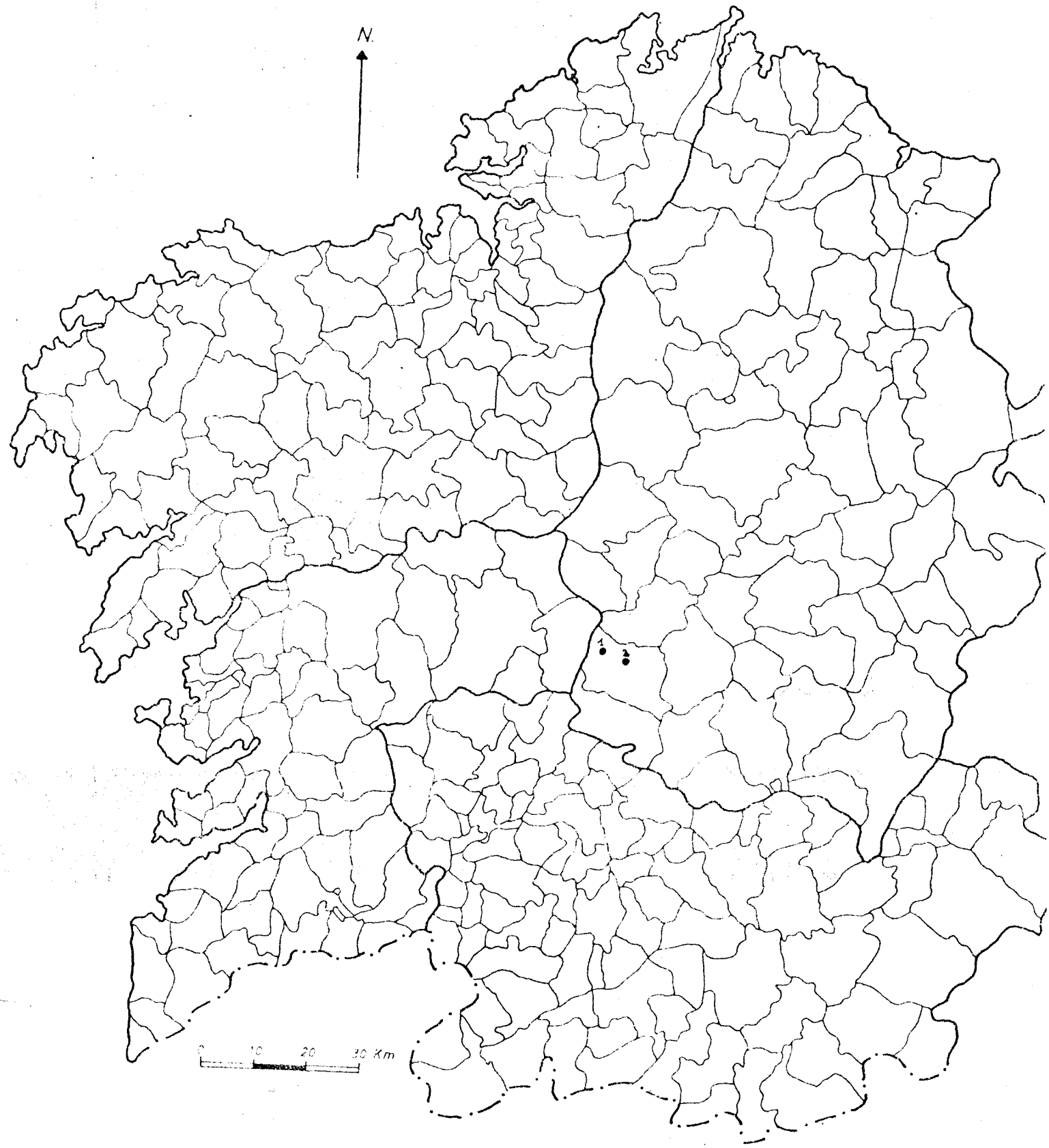
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Maestro de Fornás

1. Adá

2. Fornás

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



● Maestro de Fornás

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parroquias se encuentran muy cerca de Chantada; ésta podría ser muy bien el lugar de residencia del autor a quien, en este caso, denominamos Maestro de Fornas ya que las pinturas que allí se encuentran son de más primitivo descubrimiento y presenta quizás los síntomas más significativos de la personalidad del artista.

En lo que a composición se refiere en sus tres temas a estudiar Anunciación (Ada), Prendimiento, y Resurrección (Fornas) el maestro resulta enteramente convencional; los esquemas que utiliza para repartir figuras son los más usuales según se puede apreciar en ambas iglesias. La que se encuentra más liberada de las tres escenas es, sin duda, la Anunciación que atiende a una división de espacio a cubrir en tres secciones que se reparten dos registros, uno, es el más elevado, abarcando la parte central y superior del testero; el registro dedicado a la tierra es seccionado por la ventana que se abre en medio de la pared en dos partes iguales, de esta manera sigue un modelo que estará en vigor en todo el XVI en Galicia. El sentido del espacio visible en las otras dos escenas ofrece un caracter más naturalista, más de acuerdo con las aspiraciones de un maestro perteneciente al segundo tercio del siglo. Hay que esperar que el desencalado total de ambas escenas las muestre con una perfecta asimilación de la profundidad moviéndose dentro de unas características arquetípicas del Renacimiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El maestro que aquí aparece se manifiesta con un gusto muy definido por la utilización de las dimensiones grandes para cada escena; en cada tema , gracias en parte a ese canon de notable dimensión que la amplitud del encuadre permite al artista, se hacen figuras que resultan ennoblecidas por su tamaño próximo al natural y por la carga de dignidad, de serenidad, que el pintor imprime conscientemente en cada figura; los rostros con que se concibe al Cristo de la Resurección o cada uno de los personajes de la Anunciación tienen una carga de severidad y un cierto estatismo que hacen sus expresiones tan contenidas que exalan hieratismo. Tal caracter disminuye la posibilidad de una expresividad muy individualizada para cada uno de los personajes; se observa tal hecho claramente en la Anunciación, las tres figuras que se reparten la escena apenas tienen características particulares cada una de ellas, en cambio es notorio ese ser común que los auna en un igual estatismo explendente de nobleza y distinción; en cada rostro observamos los mismos rasgos que engendran una faz lánguida que surge de la utilización de trazos muy largos y de un tratamiento de las carnaciones muy suave, apenas sin interes por el volúmen dando como resultado unas calidades que parecen mostrar personajes enfermizos faltos de vitalidad. El gesto general que su cuerpo señala es el que marca realmente el caracter de la figura, por eso ha de encontrarse más en el móvimiento de los brazos el contenido expresivo que en los ros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tros, unificados todos por unos mismos trazos.

El maestro usa en la única cartela que deja ver su repertorio iconográfico caracteres capitales que son una muestra más de ese segundo tercio en que incluimos al artista.

Sin duda lo más diferencial de este maestro es su paleta en la que son sobre todo los rojos y los grises en diferentes entonaciones los que imperan. Este escasa paleta de colores impuesta sobre la pared al fresco contribuye a crear esa sensación ennoblecedora que parece ser la principal aspiración de este artista.

El Maestro de Sixto.- Tres conjuntos pictóricos pueden aglutinarse bajo una misma mano: San Juan de Sixto, Santa Marina de Augasantas y Santa María de Cobelas. Agrupamos las tres obras bajo la denominación del Maestro de Sixto ya que es en esta iglesia donde encontramos el mayor repertorio pintado y el número más grande de características que ayudan a definir la personalidad del artista que aquí trabaja.

A cerca de cual es la idea que este pintor tiene de cómo ordenar un conjunto se ofrecen dos modos diferentes en su trabajo. Existe un mismo tipo de ordenación en Cobelas que en Aguasanta, consiste en coordinar claramente las distintas partes de su conjun-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

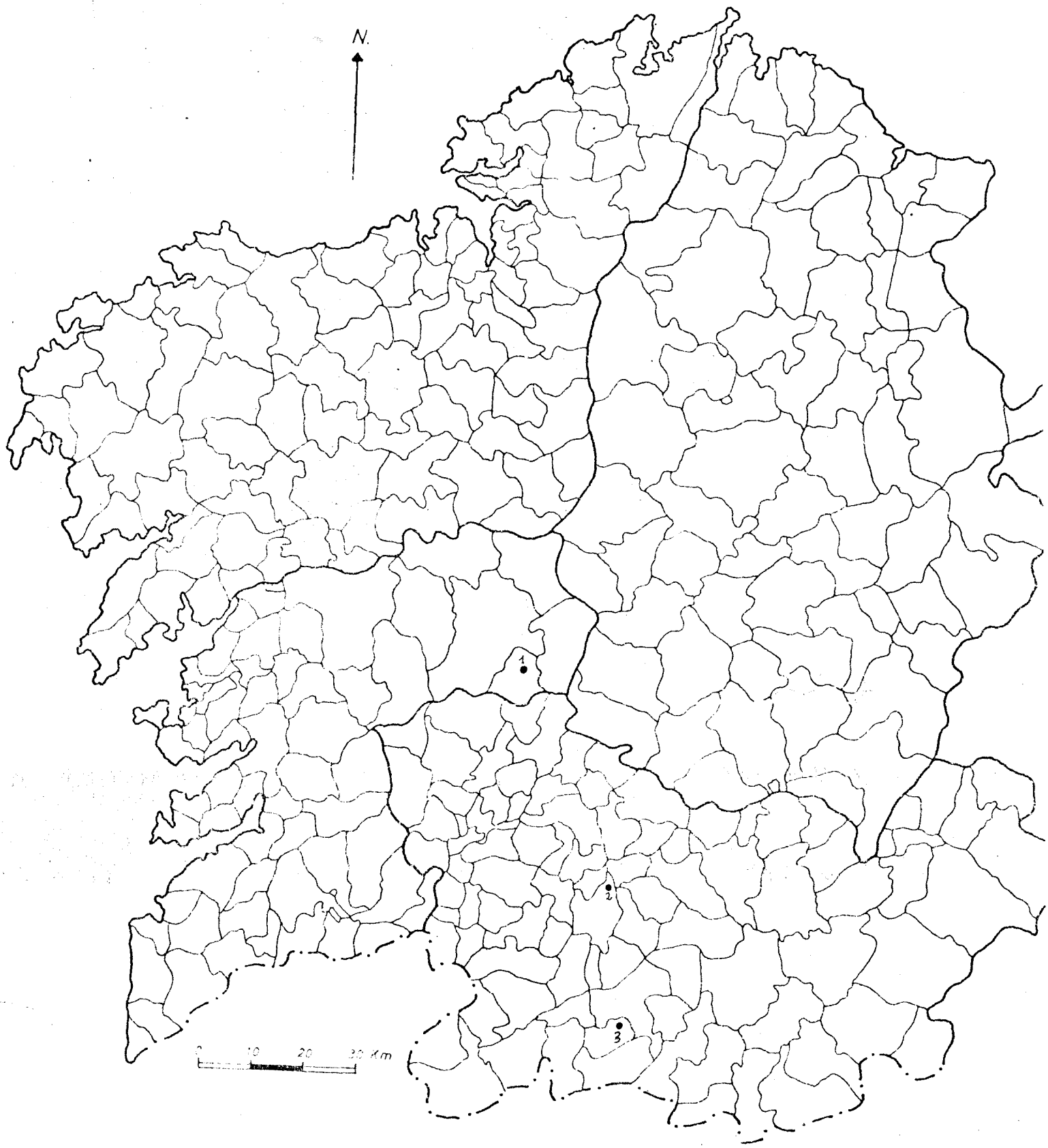
El Maestro de Sixto

1. Sixto

2. Augasantas

3. Cobelas

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Maestro de Sixto

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to en torno a un centro. En Cobelas la decoración del testero gira alrededor de la figura de María que recibe en lo alto la corona; hacia Ella miran no solo los ángeles de la escena de la Coronación sino también los que tienen las insignias de su Hijo, que separan esta escena de las dos que hay abajo, una a cada lado de la ventana. La conexión entre la parte superior e inferior del testero también tiene otro claro elemento de unión en los pastores que reciben el Anuncio en la parte de arriba y aparecen ya abajo acudiendo al lugar donde se encuentra el Nacido. De esta manera todo resulta perfectamente engarzado en esta pared de Santa María de Cobelas. En la decoración de la capilla mayor de Augasantas se encontraba el mismo ensamblaje de partes teniendo aquí como elemento central a Cristo Juez que sería quien presidía todo el ornato de la parte superior del presbiterio. Hoy sólo se conserva el Purgatorio y el Infierno; su relación con un tema más importante, que se encontraría entre ambos es indudable. En la decoración que hay sobre el arco triunfal existe un ensamblaje que conjunta en la unidad de un tema -La Anunciación- toda su superficie. Este interés obliga a seccionar por medio de una arquitectura el tema en varias partes dando un modelo iconográfico muy raro en este tema.

En Sixto la manera de ordenar la pintura es diferente. Existe una idea de conjunto que consiste en presentar la Pasión de Señor pero no hay vinculación

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de otro tipo entre unas escenas y otras teniendo cada una de ellas un caracter autónomo con respecto a las demás.

La utilización de la arquitectura para sistematizar un tema que hemos contemplado en la obra de este Artista en la Anunciación de Augasantas; también se encuentra en Sixto y en Cobelas. En la escena del Calvario de Sixto existe una clarísima ordenación de la escena desde la arquitectura; lo mismo acontece, por ejemplo, en la Flagelación. En Cobelas encontramos el mismo uso de la arquitectura tanto en la Natividad como en la Epifanía.

Esta idea de estructuración de la composición desde la arquitectura no debe hacernos pensar en que ésta se concibe como algo totalmente cerrado. Ya hemos visto como en Augasantas y Cobelas prevalecía la idea de conjunto sobre la de partición en unidades independientes. En Sixto señalabamos una mayor autonomía para cada escena pero esta no rompe esa idea de "marco abierto" que veriamos en las otras iglesias. Se observa esto perfectamente en la escena de "Cristo desciende al Limbo" donde alguno de sus elementos se encuentra claramente representado por delante del marco que lo debía de encuadrar por los lados.

Característico de este artista es hacer compartir el espacio a dos tipos de figuras que presentan cánones muy diferentes. Al lado de personajes represen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tados en un buen tamaño se encuentran otros concebidos en un formato muy diminuto simulándose, así, una gran lejanía con respecto al primer plano en unos casos y una diferencia de importancia muy acusada en otros. En Cobelas hay esa diversidad de tamaños por ejemplo en la Coronación, entre la figura de Maria y los ángeles que la acompañan con relación a los pastores y a la ciudad de Belén que estan abajo. Esa misma circunstancia la encontramos en Sixto entre los personajes del primer plano de la Flagelación y las figuras de Pilato y su mujer que se encuentran al fondo. También con un caracter de lejanía se comprende la pequeñez de los pastores en la escena de la Natividad de Cobelas... En Sixto hay, además, una gran discrepancia en tamaño entre las figuras de la escena de "Cristo desciende al limbo" señalando el artista dos canones diferentes, uno para Jesús, Adan y Eva y otro, mucho más pequeño, para el resto de la figuración; en este caso es evidente que la desproporción entre unas figuras y otras obedecen a razones de importancia dentro del realto más que a motivos de diferente profundidad en el espacio.

Además de la vinculación clara que muestran estas tres iglesias en sus fórmulas compositivas, ese ensamblaje también resulta muy sólido en el análisis de las formas concretas. Hay unos mismos ideales e idénticos valores en cada una de ellas. En la manera de concebir los rostros encontramos ya una nueva simi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

litud; poca diferencia hay en este sentido entre el que tiene el Cristo de la Resurección de Sixto y el que presenta el escudo de Jesús que hay en el testero de Cobelas; los rostros de mujer son practicamente iguales en las tres iglesias, la faz redondeada con la cabellera rubia vista en la Eva del "Cristo desciende al limbo" de Sixto, por ejemplo, es la que se puede ver también en la Virgen de la Anunciación de Augasantas y en la misma persona en Santa Maria de Cobelas. La forma de colocar los rostros, de disponer el pelo, de llenar las expresiones de ánimo, repiten unas idénticas formulaciones en los tres sitios.

Un rasgo también común lo ofrece la utilización de medallones en los que aparecen los personajes profanos. Aunque no son exactamente iguales las figuras del Carlos V de Cobelas y de Sixto los dos obedecen a un mismo tipo y son, indudablemente, de una misma mano. La proximidad formal que ofrecen las arquitecturas pintadas en los tres lugares supera la igualdad en sus aspectos clásico y su uso para estructurar la escenificación. Llegan a parecerse dichas arquitecturas en la manera de conjuntar los sillares y también en la forma de combinarse con los cobertizos.

Aunque no son rigurosamente iguales las bandas decorativas que presentan los tres conjuntos pintados hay una nota común que auna en un mismo espí

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ritu a los tres lugares, es la fantasía con que se van imponiendo los motivos dentro de la estrechez de las bandas, con sus fórmulas tomadas de los repertorios de caracter paganizante que trajo consigo el Renacimiento.

Los colores utilizados en estos lugares son practicamente los mismos y están dados practicamente al fresco. En este sentido el artista resulta superior a la generalidad de las fresquistas gallegas. Utiliza tonos verdosos, grises, rojos, azules, marrones... ofreciendo un efecto general bastante variado.

A cerca del momento en que debieron ser pintadas estos conjuntos tenemos un dato concreto de gran importancia, es ese 1552 repetido que aparece en las pinturas de Sixto. Por el mismo tiempo aproximadamente debió de pintar este artista los frescos de Cobelas y Augasantas.

La incomprensión con que el pintor maneja las letras en los epígrafes hace pensar en la posibilidad de que desconociese la lengua castellana; la hipótesis de encontrarnos ante un autor extranjero creo que es bastante sostenible según se puede deducir de las cartelas de Sixto; la posibilidad de que fuese un analfabeto parece no estar de acuerdo con la notable categoria que tiene este artista.

Se presenta ante nosotros como un hombre gustoso de hacer unas narraciones sumamente detalladas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como señala esa minuciosidad con que va pintando las vestimentas de cada personaje y también las cosas ; en este sentido es digno de resaltar la pulcritud con que trata la jofaina y la jarra en el episodio de Cristo ante Pilato, realizado en Sixto. También debe hacerse mención a su gusto por lo anecdótico que tiene un extensísimo desarrollo en esas formas demoníacas que pueblan el limbo de Sixto y el mismo espíritu se respira entre los pastores del testero de Cobelas. El conocimiento de las formas miguelangelescas es indudable en este artista.

Las tres iglesias pintadas por la misma mano hacen pensar en la posibilidad de un pintor radicado en la ciudad de Orense ya que éste es el punto medio importante que queda entre Sixto (cercano a Lalín) al oeste de Orense, y Augasantas y Cobelas (las dos localizadas al este de esta capital).

Los Maestros de Vale.- La pequeña iglesia de San Jorge de Vale (Lugo) ofrece una peculariedad dentro de lo que se observa en la pintura del XVI en Galicia. Consiste en la presencia de dos maestros, cada uno de los cuales tiene una personalidad muy definida, trabajando en un mismo momento seguramente que en colaboración el uno con el otro, de esta manera se explican los influjos entre ambos. A nuestra manera de ver no hay duda que hay un reparto del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conjunto previo y mientras uno pinta a un lado de la nave -el sur- la vida de Cristo antes de la Pasión, el otro ha de pintar en la pared de enfrente motivos relacionados con el tema de las Postimerias, así aparecen representados con gran libertad el Infierno, la Muerte y la Gloria... probablemente que en la parte de la pared que falta por descubrir podría aparecer el Juicio o quizás este tema podría estar ocupando el abovedamiento de la primitiva capilla mayor hoy desaparecida. No nos cabe duda que por ese mismo tiempo y quizás repartiendose el espacio entre dos mismos pintores aparecieran cubriendo las paredes del antiguo presbiterio las escenas de la Pasión. El tema de San Jorge luchando contra el dragón en la pared norte de la nave se justifica por ser el patrono de la iglesia; su inclusión en este lugar es adecuada ya que participa de la idea de la lucha entre el bien y el mal que al lado de esta representación protagonizan ángeles contra demonios.

Sin duda resulta más arcaizante dentro del segundo tercio del siglo el pintor que actua en la pared norte; es indudablemente un artista de más oficio que utiliza marcos de buena dimensión trabajando dentro de ellos con cuidado la forma y enriqueciendo a través del color las calidades de las cosas. En las bandas que separan unos temas de otros cuida la figuración de los motivos ornamentales recargándolas extraordinariamente y cuidándolas sobre todo en las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intersecciones de las mismas.

El pintor de la pared norte es muchísimo más imaginativo y presenta, en cambio, menos cuidado en el tratamiento de la forma; ocupa con sus temas, también más propicios a una larga narración, amplísimos paños en lo que a veces llega a mezclar relatos e incluso a poner figuras que se relacionan con lo que se cuenta al lado en otro espacio dedicado a un tema distinto.

El pintor de la pared sur influye en su compañero sobre todo en el repertorio ornamental. Este va a usar las mismas planchas, las mismas ideas, pero las va a desarrollar con una minucia mucho menor, así por ejemplo falta la decoración detallada que el maestro de la pared sur presenta en las intersecciones de las franjas. El maestro de la pared norte va a recibir también la atención de su compañero y éste va a intentar asimilar ese talento que en la pared norte se muestra por la toma de los dos grandes espacios que llegan a ocupar con una sola escena más de veinte metros cuadrados de superficie, ese disco de hacer algo parecido se encuentra en el tema de los Magos ante Herodes en donde el poco talento imaginativo del maestro de la pared sur no logra ocupar ese espacio creado por una arquitectura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rocas.- La iglesia rupestre de San Pedro de

Rocas ofrece el trabajo de un maestro alejado prácticamente de una forma absoluta de las nuevas corrientes del arte. Más que en un profesional hay que pensar en un artífice que conoce muy poco de la profesión y que copia lo más literalmente posible nada menos que la página de un viejo beato. Es indudable que el pintor tiene ante sí como modelo una representación en que se conjuntan la Diaspora y el Mapa Mundi de una forma muy similar a como se encuentra en el Beato del Burgo de Osma. La única razón que tenemos para encuadrar este trabajo en el segundo tercio del XVI es la forma de las letras que auna en sus textos caracteres capitales y otros góticos muy tardíos en una mezcolanza muy parecida a la observada en la iglesia de Campaña.

Como síntesis de lo que ha sido la pintura de este segunda etapa del XVI cabe resaltar en primer lugar ese triunfo de la individualidad que hace dejar a un lado practicamente el concepto de círculo que tanto habiamos usado en la etapa anterior.

Es fácil marcar la lógica evolución del estilo desde la recepción un tanto insegura de las fórmulas renacientes en esas tres tablas que guarda la Catedral de Santiago, alguna vez atribuidas a Fadrique hasta el maestro de Sixto, a un paso de lo manierista.

Se puede marcar en este segundo período una auténtica ruptura en la pintura de Galicia. En el perí

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

odo anterior destacabamos como una serie de fórmulas ornamentales habían pervivido en nuestros frescos practicamente desde los tiempos románicos. Con la presencia de lo paganizante en la ornamentación en muchas iglesias a través, sobre todo, de las bandas decorativas y de los medallones con personajes profanos se está mostrando no sólo una actitud nueva por parte del pintor sino también una nueva manera de entender el recinto sagrado haciéndolo lugar apto para manifestaciones que muchos podrían considerar no del todo ortodoxas. Todavía habrá algún caso en que se utilicen los viejos motivos ornamentales, pero poco a poco, lo innovador irá ganando terreno.

La sistematización del conjunto se hace más rigurosa, más racional en esta segunda etapa; las arquitecturas triunfan definitivamente como moderadoras de la pintura.

Hay una serie de notas que ayudan también en este momento para aclarar el tiempo y hasta el posible círculo en que incluir a una obra de arte. Esos datos los encontramos sobre todo en la indumentaria de los personajes, las confecciones de las bandas ya sean modelos antiguos evolucionados o bien otros asimiladores de los conceptos oranmentales nuevos; también los formatos de las arquitecturas pintadas y los tipos de los caracteres epigráficos contribuyen a esa clasificación de momentos y artistas.

En el color debe señalarse una mayor riqueza del mismo en comparación con la etapa anterior. Los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

colores antes reseñados: rojos, negros, blancos, grises, amarillos y algún ocre se conjuntan con azules, verdes y otros. Lo fundamental sigue siendo la técnica del fresco aunque a veces será más preciso hablar de una técnica mixta en la combinación de colores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL MANIERISMO

- Cronología
- La abundancia de la pintura manierista en Galicia.
- Características
- Juan Bautista Celma
- Francisco Teide y los pintores portugueses
- La pintura en tabla realizada en Galicia
- La pintura de Andrea del Sarto y el Greco en Galicia.
- El Pintor de Banga
- El Maestro de Nogueira
- La estructuración del conjunto pintado
- El análisis de las bandas ornamentadas
- La composición manierista
- Visión de conjunto del estilo manierista en la pintura de Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El primer problema a solucionar en el encuadre cronológico del estilo en la Región. En este caso el número de fechas con que se cuenta es mucho mayor que en las dos etapas anteriores. Las pinturas que se encuentran en la bóveda del presbiterio de Banga están fechadas en 1555, su manierismo es evidente resultando quizás una de las obras más claramente encuadrables en este estilo. El año en que se sitúan resulta demasiado temprano sobre todo teniendo en cuenta las fuentes de inspiración en que se basa. La fecha no debe hacer pensar en un manierismo plenamente asumido en el conjunto artístico gallego en ese momento.

Es un dato aislado en este caso que no responde al conjunto el que ofrece el Maestro de Banga que se señala así ya como un artista excepcional en la Región.

El retablo mayor de Pondedeume pintado en 1561 muestra como en ese tiempo todavía gustaban los esquemas eminentemente renacentistas pero sin duda el conjunto de éste es de un acierto arcaismo en Galicia ya que todavía se pueden observar notas de raigambre flamenca en varios episodios.

El estilo manierista debe verse triunfar en Galicia sobre todo con la llegada de un pintor aragonés que será una de las máximas personalidades en el mundo artístico de esta Región en el último tercio del XVI e incluso en los primeros años del XVII.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La llegada a Santiago en 1564 de Juan Bautista Celma vale como punto de partida que señala el manierismo triunfando definitivamente. A el se ligarán varios pintores de calidad inferior como muestran por ejemplo las tablas que de Marcos de Torres se conservan en la Catedral de Lugo (1571) de Celma hay hoy tan sólo un par de tablas con fecha clara, son las dos que se conservan en el retablo mayor de Santa Cruz de Rivadulla en un estado de deterioro realmente preocupante (1576).

Será pues, la séptima década el momento en que el Manierismo se haga el estilo dominante. Las pinturas de Caamanzo fechadas en 1566 muestran a un artista que conoce plenamente el estilo (1). A partir de entonces todas las obras pictóricas existentes en Galicia se clasifican con toda claridad en el nuevo estilo.

En el año 1581 Francisco Teida realiza dos tablas que todavía existen en un retablo en Santa Maria de Pontevedra, centro de primera importancia de Galicia que se había reedificado por completo en el XVI. Por el mismo tiempo el estilo aparece igualmente claro en las humildísimas iglesias de Pousada (Lugo) y Xagoaza (Orense), la primera fecha de 1582 y la segunda con la de 1586.

El estilo va a adentrarse en los primeros decenios del XVII. Dentro del marco del siglo XVI cierra el conjunto manierista perfectamente la tabla que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se guarda en la Sacristía del Colegio de las Huérfanas de Santiago que presenta una labor de un manierismo perfectamente maduro que sigue claramente en lo iconográfico, las directrices surgidas en Trento.

Otro hecho a explicar es la causa de tan abundante número de obras pictóricas como se conservan en este tiempo en Galicia. Hay tres circunstancias que lo justifican. En primer lugar hay que tener en cuenta que se está continuando una tradición muy vieja. En esta región se han pintado las iglesias desde tiempos muy antiguos y ese ensamblaje a los repertorios decorativos románicos de las pinturas de los primeros años del XVI parece señalarlo así.La tradición no se ha perdido, al contrario da la impresión de que en este siglo adquiere una fuerza muy intensa; se revitaliza y es capaz de salir de una rutina de siglos para presentar fórmulas nuevas tanto en las composiciones como en lo decorativo.

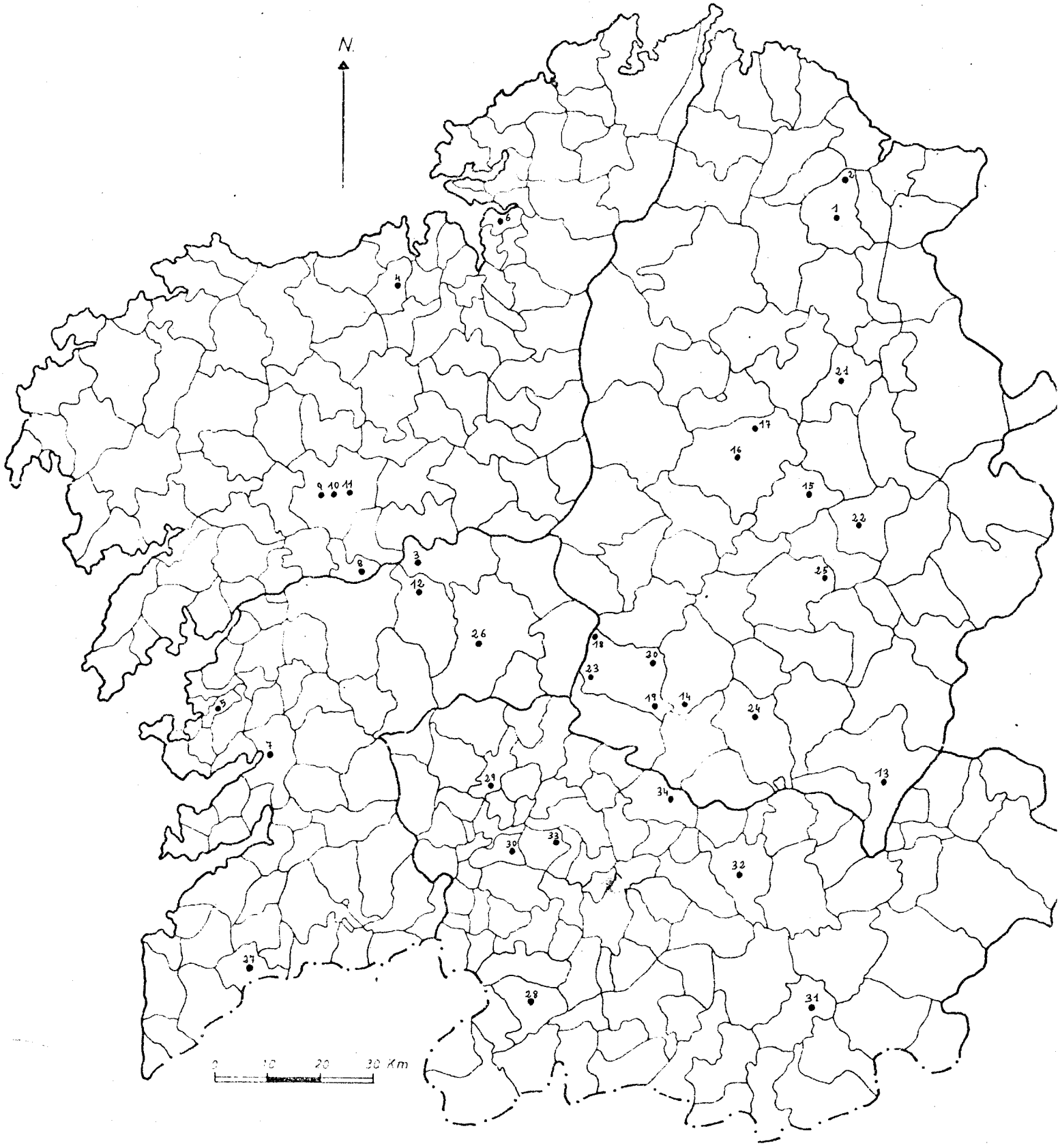
La segunda circunstancia, también de indudable importancia, la presenta el estado de ánimo del clero ante este tipo de obras. López Ferreiro recoge de Saez del Castillo la actitud del Arzobispo Sanclemente de procurar restaurar las pinturas murales para mayor enseñanza de los fieles... "Holgabase infinito (Sanclemente) ver pintadas las Iglesias, particularmente las capillas mayores, y de muchos años los suelen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Manierismo. Obra conservada

Mondoñedo	1
Oirán	2
Camanzo	3
Culleredo	4
Nogueira	5
Pontedeume	6
Pontevedra	7
Rivadulla	8
Santiago, Catedral	9
Santiago, Huérfanas	10
Santiago, San Benito	11
Abades	12
Bendollo	13
Fión	14
Fonteita	15
Lugo	16
Mazðoi	17
Monte	18
Nogueira	19
Pesqueiras	20
Pol	21
Pousada	22
Requeixo	23
Rivasantas	24
Seteventos	25
Soutolongo	26
Rebordanes	27
Bande	28
Banga	29
Castrelo de Miño	30
Mixós	31
Montederramo	32
Mugares	33
Ribas de Sil	34

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



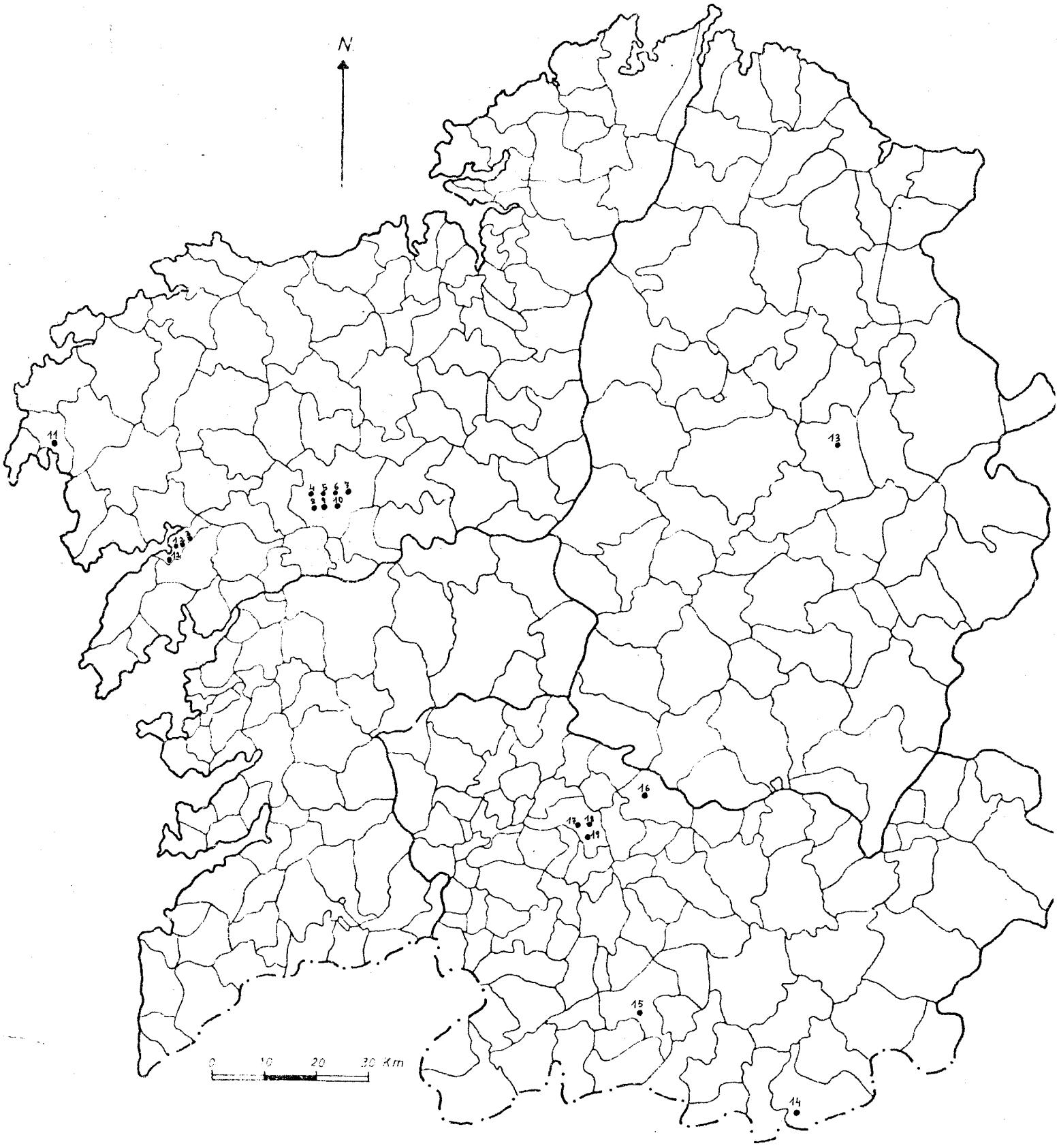
• Pintura Manierista conservada

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Manierismo. Obra perdida

Argalo	1
Noya	2 y 3
Santiago Catedral	4 y 5
Santiago, San Benito	6
Santiago, San Miguel	7
Santiago, San Pelayo	8
Santiago, San Roque	9
Santiago, Santa María Salomé.	10
Toba	11
Toxosoutos	12
Castroverde	13
Arzadegos	14
Laroa	15
Nogueira de Ramuín	16
Orense, Catedral	17
Orense, La Trinidad	18
Orense,San Francisco	19

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Pintura Manierista perdida

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estar en Galicia con el Cielo y el Infierno, y mandaba renovar estas pinturas y decia que ellas eran los libros de rústicos y ignorantes" (2). La biografía de este Arzobispo está perfectamente perfilada por Saez del Castillo (3) Lopez Ferreiro (4) y el Padre Manuel R. Pazos (5). Es su comportamiento realmente importante ya que su influjo en Galicia tuvo que ser muy grande. Ha de tenerse en cuenta que fué prelado en la Región desde 1578 en que accede a la Diócesis de Orense donde permanece hasta 1587 en que viene a Compostela donde morirá en 1602. Era un pastor -y seguimos sus propias palabras- que cada año visitaba cien parroquias aproximadamente "de las muchas que tiene el arzobispado que pasan de mil" (6). "No son estos, sin embargo los trabajos que más le agobian, si no las incursiones de los Ingleses, de los Hugonotes franceses, de los piratas y de otros enemigos de la fé (7)". Escribe en alguna ocasión que la proximidad del mar, que favorece todas estas incursiones, y de los intentos y redoblados ataques de los ingleses por destruir el templo del Apóstol Santiago, como ya hicieron con muchas iglesias parroquiales de las que se encuentran muy cercanas al océano, en 1587 (8). También el propio arzobispo se muestra trabajador asiduo en la implantación de las normas reformistas de Trento. Es indudable que su celo pastoral, su constante contacto con la iglesia parroquial ha sido acicate para la renovación, más o menos intensa, de las pinturas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ofrece gran importancia también el dato del agobio a que están sometidas las costas de Galicia. Esto ayuda a justificar la repartición de la pintura en este Región mucho más numerosa en el interior que en la zona costera. Sin embargo se conservan suficientes ejemplos del XVI que señalan que estas iglesias también tuvieron pintura. Todavía existen en Castrelos, Pontedeume, Moraime, Redonda y Teixido, todas ellas junto al mar así como hay que mencionar de que las hubo en Cambados y Simes. Otros muchos núcleos cercanos al mar, como el de Betanzos, conservan abundantes muestras. Lo cierto es que esa zona occidental y norteña de Galicia sufrió en los años finales del XVI un ataque tan fuerte que hizo que gran parte de su obra pintada, anterior se perdiese o bien porque las destruyeron las incursiones que venían desde el mar o bien porque ante tal posibilidad esas parroquias dejaron de conservar su legado pictórico y, sobre todo, no renovaron la obra de sus iglesias. Prueba de ello es que todos los ejemplos señalados con pintura del XVI en Galicia en esta zona próxima al mar, ninguno, excepto el de Pontedeume, pertenece a la segunda mitad del XVI.

Debe resaltarse el celo que Sanclemente tiene por la implantación de las normas tridentinas. Se crea así un ambiente ideal para el triunfo del manierismo tanto en lo simplemente estilístico como también en la toma de una iconografía acorde con los nue-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vos mandatos.

Existe una tercera circunstancia más a señalar que justifica el abundante número de pintura manierista en los murales de Galicia. Estamos estudiando una pintura que ha sufrido continuos repintes como se ha señalado tantas veces. Lopez Ferreiro da el dato concreto de que el Arzobispo D. Alvaro de Isorna dispuso en su testamento que cada seis años se pintase la capilla que había mandado hacer en el Claustro, y, en particular, sobre su sepultura las imagenes de Nuestra Señora, Santiago, San Juan Bautista, Santa María Magdalena, Santa Catalina, y Santa Margarita (9). La razón de este continuo cambio radica fundamentalmente en el clima que destruye con cierta facilidad una obra pictórica tecnicamente mediocre. En el periodo manierista indudablemente se llevan a cabo renovaciones, más o menos intensas, de una gran cantidad de iglesias gallegas con pintura mural pero será el último instante en que se siga esta costumbre ya que con los años finales del XVI se abandona la pintura mural y se adquiere un nuevo concepto de ornato para los templos. El número de murales realizados en el siglo XVII es realmente escaso y de caracter episódico. Los llevados a cabo en Tiobre o en el Pórtico del Paraiso de la Catedral Orensana son casos excepcionales. En el XVII la decoración del templo se va a llevar a cabo sobre todo por medio del retablo y de la escultura. La pared se caleará intentando hacer más higiénico el recinto sagrado, necesidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

básica una sociedad que sufre de continuo los trágicos efectos de la peste. Tras estas cales quedaron guardadas durante siglos las pinturas del XVI. De ésta manera una página del Arte que se conserva hasta el siglo XX. La pintura fue descubierta hace años en su mayoría se han perdido ya que, tras ser liberadas de la cal y maltrechas generalmente en tal proceso, después de su reaparición empezó a causarse en ellas deterioros que el tiempo y muchas veces la acción de los hombres trae consigo. El que fuera precisamente en los años últimos del XVI cuando se llevase a cabo la cubrición de la mayoría de los murales gallegos justifica que sean las pinturas de ese momento, ocultas practicamente al ser hechas, las que se conservan en más cantidad y también con una calidad superior.

El Manierismo se vislumbra con abundancia de características en la pintura gallega. Tanto en lo estrictamente formal como en el sentido de lo iconográfico el Manierismo adquiere una consistencia tal que se define como un movimiento con una personalidad propia. Las formas se hacen más esbeltas y adquieren unas veces un apasionamiento y otras una apacibilidad que nada tienen que ver con el estatismo ennoblecedor que vale como estado de ánimo para casi todas las pinturas de la etapa anterior. Lo italiano va a ser ahora múltiples veces seguido; las vírgenes de Juan Bautista Celma parecen directamente inspira-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das en los manieristas italianos, concretamente en los discípulos de Rafael y en otras ocasiones el modelo a seguir será Miguel Angel cuya manera de hacer impresiona a bastantes maestros, sobre todo al de Banga y al de Nogueira. En lo iconográfico en alguna ocasión habrá que mencionar el influjo de Trento y en otros muchos casos veremos como el conjunto se hubiera con lazos tan sutiles que parece mostrarse ese gusto por el jeroglífico, por lo que resulta hermético o, por lo menos, de caracter intelectualista que tantas veces se hace equivalente de lo manierista.

Juan Bautista Celma.- Es sin duda una de los más grandes artistas entre aquellos que centraron su actividad profesional en Compostela. El va a llevar a cabo su labor de artista en Santiago entre 1564 (10) y 1608 en que aparece mencionado por última vez en la tasación de un retablo para San Pelayo de Sabugueira (11).

Su trabajo ha sido estudiado en varias ocasiones, los principales análisis de su obra han sido llevados a cabo por López Ferreiro (12), Perez Costanti (13) y Chamoso Lamas (14). El primero de los estudios tiene el gran valor de hacer una primera cata del interés que ofrece la figura del artista y dar los primeros datos documentales, tomados, sobre todo, desde el Archivo de la Catedral de Santiago. El traba-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jo de Perez Costanti enriquece y perfila la significación de este hombre desde el plano de la documentación. Los estudios de Chamoso Lamas intentan hacer una valoración de la obra artística señalada por los anteriores estudios confeccionados desde los Archivos.

Hay algo que no queda del todo claro en ninguno de los trabajos realizados y es la vocación de pintor que, sobre todas sus ocupaciones, tiene este artista. El hará retablos, rejas, púlpitos e incluso, campanas pero cuando contrata se menciona como pintor y cuando firma, incluso obras que no son del oficio, se inscribe como pintor. En el púlpito del lado del Evangelio de la Catedral de Santiago hay un epígrafe realizado por el artista que dice: Joannes Baptista Celma Aragonensis pictor... Creemos que, desde esta perspectiva debe revisarse la documentación de la obra de este artista para conseguir la auténtica valoración de su personalidad. Prescindimos aquí de su caminar por tierras de España haciendo rejas (y seguramente que otras obras de su oficio) que lo llevan a trabajar por ejemplo en la Catedral de Plasencia y en la de Burgos (15). En 1606, ya anciano y próximo a la muerte, aún "estaba de camino para el reino de Castilla, Aragon y Cataluña y otras partes..." (16).

La documentación señala que Celma es un auténtico contratista de obras que llega a firmar acuerdos con otros del oficio con ánimo de repartirse

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

entre ellos el trabajo. La forma en que se estipula este convenio aparece en un documento que cita Lopez Ferreiro (17).

Los pintores que contraen el acuerdo eran Juan Lombarte y Marcos de Torres, residentes en Vivero, y con su tio Juan Tomás Celma, que estaba trabajando por aquel entonces -estamos en 1569- en San Benito de Valladolid (18). El convenio es muy curioso ya que abarca "todas las obras que ellos y cada uno de ellos tomare de cualquier género de pintura en Galicia y Castilla, las harían "todas quatro juntos o en partidos como se concordare" (19). El acuerdo es ventajoso para todas las partes ya que Juan Bautista, artista joven y recien llegado se asegura una clientela, los demás artistas, por su parte, que tienen una categoría muy inferior se prestigian con tal acuerdo al tener el aval para su obra de un hombre que estaba llamado a ser por su calidad uno de los mejores artistas de su tiempo. Hay que tener en cuenta que cada uno ofrece un area de clientela a los demás. Los dos artistas que actuan en Vivero tienen clientes en todo el norte de Galicia. El contrato de Marcos de Torres con la catedral de Lugo en 1571 lo asegura. Juan Bautista Celma es ya artista que reside en Santiago y que esta en buenos tratos con la Catedral desde 1564, ésto es ya un principio muy positivo para su permanencia con clientela en la zona de Santiago. Por su parte su tio Juan Tomás había contratado en 1565 una obra con la catedral de Orense, señalando tal hecho

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unas posibilidades de trabajo claras en esa Diócesis. No dudamos que el espíritu del acuerdo estriba en hacerse con el mercado pictórico gallego del momento.

Un convenio parecido establecería Juan Bautista en 1583 con los pintores vecinos de Santiago Domingo Gonzalez y Gabriel Felipe. Este acuerdo es mucho más positivo para Juan Bautista que ya no contrata con estos otros dos artistas en partes iguales sino que queda éstos en una posición secundaria ante el artista aragonés. Este contrato ampliamente mostrado en el Diccionario de Perez Costanti (20) muestra claramente el monopolio que había logrado ya en estos tiempos Celma.

El estudio de la obra de Juan Bautista en lo que se refiere a pintura se puede reducir actualmente a las siguientes. En primer lugar ha de señalarse la fabricación del retablo de la Capilla de Animas de la Catedral. Señala el documento que publica Lopez Ferreiro que el maestro dio la traza para dicho retablo y que encargaría las esculturas a Bernardino de Xorapan. Este dato es reculcado por Chamoso Lamas para hacer hincapié efectivamente en que Juan Bautista se limita a la obra de pintura de dicho retablo, en la manera de reflejar cual es la pintura de dicho retablo es muy concisa la documentación pero Lopez Ferreiro indica la presencia de un cuadro de Animas que "vendría a ser como la pedralla" que fue sumamente efigiado. Este dato recalca la importancia y hasta se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podría decir primacia que tenía la labor pictórica en el trabajo de Juan Bautista Celma.

Sería por este mismo tiempo (1569-1570) cuando Juan Bautista Celma debió pintar las tablas que iban a cerrar los espacios que hay en los intercolumnios entre la capilla mayor y la girola. En esas tablas se harían representaciones hacia cada uno de los lados. Se conserva actualmente solo un fragmento de una tabla que se encuentra en el Archivo de la Catedral. De un lado -el que miraría hacia la capilla- se representa la Epifanía y por el otro había una Resurrección. Desde este fragmento intuimos una relación de los cinco misterios gloriosos dispuestos hacia la girola y ocho escenas de la vida de Cristo (cuatro a cada lado) que se disponen en torno a un Crucificado. Tanto la imagen de Cristo en la cruz como los cinco misterios de Gloria ocuparía la totalidad de la tabla mientras que las otro ocho escenas de la vida de Cristo abarcan nada más que la mitad de la superficie de la tabla. El fragmento que hoy se ofrece a nuestro estudio se presenta con evocaciones clarísimas italianas, en concreto de la escuela de Rafael. El artista resulta un manierista consumado con una parquedad notoria en su paleta y un gusto por las arquitecturas de corte clásico, un mundo cargado de sobriedad clásica ocupado por figuras diseñadas con un dibujo exquisito en que es indudable que se presenta a uno de los artistas más académicos que hay trabajado en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los modos de composición parecen de una gran flexibilidad sabiéndose hacer tanto con los espacios augustos como aquellos otros en los que los personajes se desarrollan con holgura. De esta manera se contempla las facilidad con que vence el artista a las limitaciones de sitio en el cuadro de la Epifanía aglomerando en un compacto grupo a los Reyes y prescindiendo del personaje de José; así podía usar un canon para la figuración más próximo a sus ideales de cercanía al natural. En la Resurrección hay, parece dejarlo vislumbrar el fragmento, suficiente lugar (debido a la altura doble con respecto a la Epifanía) para desarrollar el sentido ascensional que el tema requiere.

Su amor a lo clásico se auna a una cercanía a los modelos de su época que lo llevan a tomar detalles de la moda de su tiempo. La atribución de esta tabla y de otra que cita Lopez Ferreiro que presentaba los temas de la Ascensión (hacia la girola) y el Crucificado a Juan Bautista Celma la realizamos teniendo en cuenta la importancia del encargo; el prestigio que tiene ya por esos tiempos Juan Bautista Celma a quien por la misma época, como ya decia más arriba, se le encargó ese retablo de Animas que iba a ser nada menos que el telón de fondo de un altar privilegiado concedido por aquel tiempo a la Catedral (21).La importancia del encargo es grande. Además hay que tener en cuenta la trayectoria de las obras en la Catedral sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todo en esa parte principalísima de la iglesia que es la capilla mayor; en ella, en la mayoría de sus labores, trabajará el maestro aragonés. A él se debe la fabricación de los púlpitos, obra ansiada por el Cabildo ya desde 1564 por lo menos y que haría venir a Celma a Santiago quien, después de dejarse la idea de encargarlo a Flandes por los méritos del aragonés, los llevará a cabo por 1584. Arreglaría por 1586 el antiguo baldaquino y finalmente pintaré toda la bóveda de la capilla mayor (1603). En esta serie de actuaciones difícilmente el Cabildo podía prescindir de la mano del mejor pintor que pasara por Santiago para llevar a cabo una obra de primera categoría en la ornamentación en la iglesia. Otra razón más para justificar esta atribución es la coherencia estilística que guarda esta tabla con la otra obra que sabemos documentalmente o que atribuimos, con mas o menos justificaciones, a nuestro pintor.

En 1575 pintará en la iglesia de Nuestra Señora de Villabad (Lugo) donde utilizará la técnica del fresco lo que nos indica la variedad de modos que conoce este artista; aquí, entre otras cosas, se le exige que "ha de hacer una Salutación, toda ella de colores perfectos"... lastimablemente la obra como casi toda la pintura de este artista se perdió". Mejor suerte tuvo el retablo de Santa Cruz de Rivadulla, hecho en 1576 y en el que se conservan en muy mal estado dos tablas de pequeña dimensión con bustos de Santa Elena y Santa Catalina. El esti

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo italianizante, blando y de parcos colores, se repite en estas dos lánguidos rostros nitidamente manieristas. Son enormemente importantes en el contexto de la obra de Juan Bautista ya que es la única pintura que hoy conservamos de él perfectamente documentada.

En 1585 llevaría a cabo labores de pintura que recoge documentalmente Perez Costanti destinadas a la iglesia de Salomé y San Benito, ambas en Santiago. De estas obras (un monumento para la primera y un retablo para la capilla del Dr. Valencia en la segunda) no queda ninguna muestra. Sin embargo es enormemente interesante el estudio de los lienzos que nosotros situamos precisamente hacia ese 1585 que se encuentran en San Benito hechos aproximadamente en un momento que, como dice la documentación, trabaja para esa iglesia. Se encuentran dispuestos como predella de uno de los retablos (el último del lado sur) de la nave. Se nota perfectisimamente que no han sido hechos para ese lugar y que estan reaprovechados. Uno de ellos incluso está enormemente recortado y queda hoy reducido a las tres cabezas principales de la escena de las Lamentaciones sobre Cristo muerto, son éstas las de Jesús, María y Juan. Los otros dos lienzos debían cubrir los pedestales de las columnas de un retablo; en uno se presenta a un evangelista y en otro el tema de la Ascensión. Es notorio que el avance del pintor es enorme; en esta nueva interpretación de la Ascensión, el pintor se muestra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un profundisimo conocedor de los problemas lumínicos de la pintura y hará precisamente de la luz el elemento más importante desde un punto de vista formal de esta obra. La composición resulta considerablemente más madura en esta ocasión. Los rostros (nos referimos ahora a los de la Lamentación) se tratan con suave delicadeza con que hemos visto realizar los de la Epifanía en la Catedral, madurando la expresión a través de un tratamiento muy blando de las carnaciones apenas vitalizadas por el color. El italianismo, antes reseñado, está aquí indudablemente presente.

Sería posible encontrar obra pintada en la mayoria de esos retablos de que habla Perez Costanti en la abundante documentación que presenta sobre este artista. Ante todo no hemos de olvidar que el Colegio fué fundado por el arzobispo Sanclemente quien instituye entre sus universales herederos..." a la casa de las pobres huérfanas que dejó instituida en esta ciudad, entre las quales mis testamentarios y cumplidores reparten y dividen lo q'oviere y me pertenece...". La relación entre Sanclemente y Celma es indudable, este es el gran artifice que sirve al prelado en las obras de su Catedral y, como no, también en aquellas que tenían caracter privado. Debemos recordar aquí que el mismo arzobispo llegó a servirle de abono al artista ante el cabildo orensano diciendo que..." es hombre honrado y que siempre ha dado buena quenta y cumplido con las obras que se le han encomendado; en caso que el muriese

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

o faltase o viniese alguna quiebra por su parte, me obligo a hazer cumplir la dha obra..." (22) No hay duda que el propio arzobispo encargó al pintor esta tabla que presenta de nuevo el tema de las Lamentaciones sobre Cristo Muerto. El mismo acento con que se hace la obra indica que este hecho al gusto de Sancle mente ya que, en este caso, el artista se ciñe en lo iconográfico textualmente a las directrices de Trento, concilio al que servía fielmente en su normativa el Prelado de Compostela. Las caracteristicas estilísticas se ciñen a lo visto en las demas obras. Debe situarse ya hacia 1600 y vale para mostrar la última etapa de este autor.

Los contratos con otros pintores manifiestan por si mismos el fuerte contacto que este artista tuvo con los de su oficio en la Región. Tuvo que ser la figura egregia que prestigiaba cualquier obra en que actuase y su influjo entre sus compañeros hubo de ser muy profundo. Estos, sin embargo, debían quedar a considerable distancia artística del aragonés. Lo demuestra así el estudio de las tablas de Marcos de Torres en la Catedral Lucense (1571), faltas de calidad tanto en lo compositivo como en su dibujo y color... lo único que merece mención es la ambición artística que embarga al pintor en su trabajo y la rareza de la temática (La vida de José) dentro de los programas iconográficos que por este tiempo se hacen en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francisco Teide.- Es un pintor portugués que actúa en Galicia, concretamente en la zona sur hacia el 1580-1590 y que probablemente se asienta en Orense algunos años tras haber trabajado en Pontevedra en 1581.

Su trabajo en España y en concreto en esta Región surge como fruto de que por estos tiempos Portugal y España estaban unidas bajo una misma monarquía. Esta relación facilita indudablemente el trabajo y las comunicaciones entre los dos paises.

La única obra que tenemos documentada que pertenece a este autor, vecino de Oporto, es la pintura de dos tablas que representan el Anuncio a San Joaquín y el Abrazo ante la Puerta Dorada; se encuentran en Santa Maria de Pontevedra. Además le hemos atribuido la tabla que permanece en el monasterio de Montederramo; guarda ésta una serie de semejanzas con las pinturas de Pontevedra. El contrato que firma, parece ser, en Orense en 1584 para pintar un retablo para la iglesia de San Pedro de Laroa que hoy no existe ayuda a fortalecer la hipótesis de la pertenencia del cuadro de Montederramo al pincel de Francisco Teide, quizás vecino de Orense por algunos años.

¿Qué características identifican a este pintor? Pensamos que es relacionable con la pintura portuguesa del círculo de Viseu o de Coimbra, en concreto con Gregorio Lopez, que ha asumido las peculiaridades

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

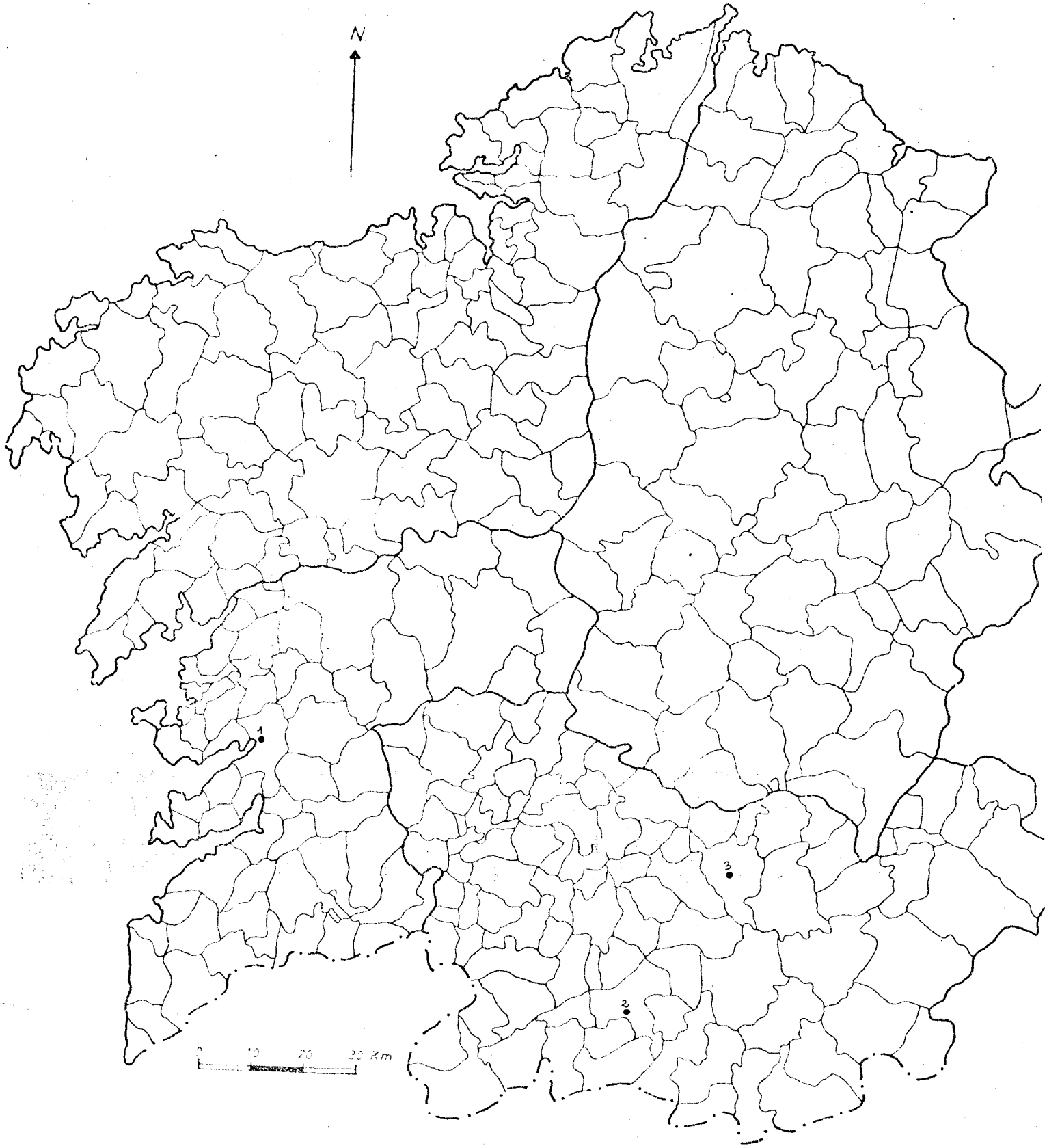
Francisco Teide

1. Pontevedra

2. Laroa

3. Montederramo

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Francisco Teide

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formales del manierismo en lineas generales pero que en ciertos detalles está vinculado a artistas de la escuela de Amberes a los que sigue más o menos conscientemente, son imitados así tanto Patinir como Quintin Metsys. Hay evocaciones del arte de Vasco Fernández en la pintura que lleva éste a cabo entre 1535 y 1542, su última fase que es, precisamente, cuando se muestra más arcáizante.

La vinculación a Durero, a sus grabados, no ofrece lugar a dudas en ninguna de las dos escenas que de él conservamos en Santa Maria de Pontevedra. No resulta difícil vincular a Durero a Amberes ya que estuvo en esta ciudad en 1520 ni tampoco a Amberes con Portugal a donde pasaron sus cuadros e ideas con frecuencia en el XVI y serán, precisamente estos tres nombres de Durero, Quintin Metsys y Patini de los más afamados.

En la coloración se acerca Teide a esa utilización de tres gamas que destaca a Patinir ya que en el primer término utiliza tonos fuertes y oscuros, en segundo término los usa azulados y al fondo los maneja, sobre todo, verdosos.

El ejemplo de Teide no será único en este tiempo en Galicia, la nómina de artistas es amplia pero de ellos tan sólo se conservan sus nombres y algunos datos de lo que hicieron pero no queda ninguna obra actualmente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Puede hacerse, desde la monumental obra de Perez Costanti, un breve recuento de algunos nombres. Jacome de Brancas trabaja por 1583 por las tierras de Noya, concretamente en el monasterio de San Francisco de aquella Villa. Francisco Soares debe ser pintor de más talla ya que los encargos que se le han hecho, de los que hay noticia, lo muestran trabajando en 1586 en la Catedral Orensana y al año siguiente en la de Santiago. También debía de ser pintor de fama Manuel Arnao Leytao quien en 1591 doraba nada menos que los retablos de San Esteban de Rivas de Sil (23) y al año siguiente aparecia en una importante obra de la Catedral Auriense. Menos importancia había de revestir la obra de Fractuoso Manuel quien por 1599 pinta en el retablo de Nogueira de Ramuin diversas obras, su restante obra será en lugares de la provincia orensana de poca importancia y consiste sobre todo en dorado de retablos.

Ha de resaltarse la coetaniedad de todos estos artistas con Teide quien, de esta manera, no se presenta como un caso raro en la Región sino como una figura más de ese movimiento que llega aquí desde las escuelas pictóricas del Norte de Portugal aprovechando la favorable coyuntura política que había hermanado bajo una misma corona a los dos países.

Las tablas realizadas en Galicia por artistas quizás de la Región se reducen a los conjuntos pictóricos que se conservan en Pontedeume y Bendollo, los dos deben ser aproximadamente de la misma época -1561-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En ambos el arcaismo es evidente (24). Practicamente las directrices del Renacimiento, asumidas de una forma muy tosca, son las que se presencian en estos trabajos. Son importantes más que nada desde el punto de vista iconográfico, sobre todo el de Bendollo que ofrece el más extenso ciclo de la Pasión que se conserva en pintura en el XVI gallego. La vida del Señor es representada desde que Cristo resulta escarnecido hasta que asciende a los Cielos. En diez tablas se representan los últimos momentos de la vida del Señor mientras que se reserva el sotobanco al apostolado. La calidad es ligeramente superior en Pontedeume donde nos encontramos con un retablo bastante alterado por ulteriores reformas con una colección de tablas donde aún se sigue respirando flamenquismo sobre todo en algunos detalles de la indumentaria y en el modo de entender los fondos de la escena.

En la pintura gallega en la tabla del momento los pinceles de más categoria son aquellos que se forman alejados de Galicia y que vienen aqui ya con cierta fama. Con tales características hay que ver tanto al aragonés Juan Bautista Celma como al portugués Francisco Teide. La pintura en tabla hecha por pintores de Galicia suele ser una calidad muy inferior; este nivel lo podrían señalar tanto las tablas de Pontedeume y Bendollo como el cobre, falto de medianos valores, que se conserva en la iglesia de Oviñan.

Es indudable que las colecciones gallegas han

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tenido tablas, lienzos y cobres de otros lugares también por estos tiempos.

Hoy es imposible hacer una relación y estudio de toda esa obra ya que, o bien se ha perdido por el paso del tiempo, o bien se han ido de Galicia en cualquier momento de la Historia posterior, aunque en esta marcha hacia otras tierras el momento de la Desamortización hubo de tener muchas más importancia. Los inventarios señalan títulos y autores de obras que ya no se encuentran.

Un caso excepcional lo ofrece el colegio del Cardenal de Monforte. Allí, en la iglesia, tuvo el profesor Sánchez Canton la satisfacción de encontrar nada menos que cinco obras de Sarto que él más tarde estudiaría con un brillantisimo artículo (25). Esta obra todavía se encuentra en Monforte después de haber tenido una afortunadísima restauración. Su inclusión en esta tésis resulta ilógica ya que poco o nada tiene que ver con la Pintura del XVI en Galicia. Estos cuadros quizás hayan llegado a la Región en los inicios del XVII ya que el testamento o por el que se entregan a esta Institución lleva fecha de 1598 (26). También por el testamento del Cardenal llegaron las tablas de San Lorenzo y San Francisco del Greco analizadas en todas las monografias del artista cretense. Su estudio fué abordado también en alguna obra local. Es lo que sucede con el libro denominado "Lemos"del Señor Hermida Balado (27). Tanto las obras del Sarto como las del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Greco se conservan actualmente en la antigua sacristía de la iglesia, hoy convertida en Museo. De los otros cuadros que en esta sala se encuentran no nos interesa ninguno en los límites de este trabajo.

En el manierismo es más importante que en ningún momento anterior la categoria de los pintores de caballete y es más abundante el número de obras que se conservan. Sin embargo sigue siendo la pintura mural la que señala con más nitidez la valía del arte de la pintura en este tiempo en Galicia. En el sobresaldran sobre todos los pintores de los que conocemos varias obras. Uno actúa en la provincia de Orense y lo denominaremos el pintor de Banga, el otro trabaja en la zona sur de Lugo y lo conoceremos como el pintor de Nogueira.

Habrá que hacer después unas consideraciones sobre la forma de estructurar la temática, sobre las variaciones que adquieren las bandas ornamentales y también a cerca de la forma en que se desarrollan los temas.

El pintor de Banga.- Al tratar sobre la obra de este artista estamos ocupándonos sin duda, del pintor que plantea más problemas de interpretación de la pintura en Galicia en todos los tiempos. Es, sin duda,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el artista más intelectual y con más personalidad que ha dejado obra en Galicia. La manera de hacer es todo un arquetipo de lo que el Manierismo pretendia y sus planos iconográficos ofrecen unas interpretaciones, unas visiones de lo cósmico, de lo humano y de lo divino sumamente bellas. Es el pensamiento de un humanista que ha madurado su saber con la lectura de los filósofos más importantes de su tiempo que ha profundizado en la mitología haciendo un auténtico análisis de cada personaje y de cada situación para entresacar de ellos virtudes y defectos, ideas cósmicas y prefiguraciones. Es un artista, que está en contacto con las obras literarias y repertorios iconográficos más modernos de su tiempo; sabe no sólo de las obras de Miguel Angel de una forma aislada sino también de lo produndo de las mismas, de la filosofía que hay en ellas, de la intensidad de la vida y de saber con que interpreta el maestro florentino, por ejemplo, a cada profeta allá, en lo alto de la Sixtina. Intuimos su formación intelectual con gran variedad de fuentes pero estamos ciertos de que este eclecticismo en su formación fraguó una personalidad muy definida con un ideario muy concreto que lo debió poner a los ojos de la iglesia orensana en una postura que pudo ser tenida por heterodoxa o, por lo menos, por poco ortodoxa lo que le debió valer la prohibición de pintar en las iglesias.

No hay duda que él debe de ser uno de los pintores que no aprueba para trabajar en las iglesias el Obispo de Orense. Tenemos noticia del he-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cho de las listas de "pintores prohibidos" por un dato recogido en el Archivo Parroquial de Santa María de Cobelas (Orense). Esta orden la había dado muy probablemente Sanclemente, obispo de la Diócesis entre 1578 y 1587, ya que el dato de Cobelos es de 1581. Es precisamente este obispo, después de arzobispo de Compostela, hombre preocupado por renovar las pinturas de las iglesias, como ya antes se apuntaba, pero desde su perspectiva fuertemente tridentina mal podía ver las obras que este pintor quería hacer, de ahí que no dudemos en que estuviese vetado por el Obispo. La obra más antigua de este pintor (1555) sitúa antes del mandato de Sanclemente. Son de la época en que rige la Diócesis Don Francisco Manrique de Lara (1542-1556) quien había estado en Trento donde se había mostrado como ser apasionado y muy fiel al Emperador. Por el tiempo en que se lleva a cabo esta obra él ha vuelto del Concilio y, muy probablemente, se encuentre en la Diócesis (28). Dificilmente se haría esta obra de estar informado el obispo quien muy probablemente habría formado una postura similar a la que tuvo Sanclemente en su tiempo. Hay que pensar que desde Trento toda aquella obra artística que no fuese ortodoxa sería vetada por la autoridad eclesiástica.

Va a ser la valía del pintor, muy por encima de todos lo que en este tiempo trabajan en la provincia, la que hará que siga teniendo encargos. Quizás el rector de la iglesia en que él pinte le pide unas limitaciones en sus mensajes y de esta ma

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nera, gracias al anonimato con que se llevan a cabo este tipo de obras, no habría peligro para el rector por no cumplir esta ley a la cual no se le debe hacer mucho caso por parte de los eclesiásticos que rigen las parroquias, prueba de ello es que se recuerda de una forma concreta en el Libro de Visitas al que antes aludíamos.

De este pintor conocemos tan solo tres obras, primero hace la decoración de la bóveda del presbiterio de Banga; pinta después el mismo espacio en Mugares y, en esta iglesia, hace por el mismo momento la ornamentación del recinto que se abre hacia el lado norte del presbiterio. La primera obra se lleva a cabo en 1555 y las dos de Mugares deben situarse en la década que corre entre 1570, momento en que se decide levantar la iglesia y el 1580 en que estaría plenamente acabada.

El estudio iconográfico de los dos abovedamientos señala una serie de parentescos que hace fácil atribuir a una misma mano los dos trabajos. Este estudio se realiza en otras partes de esta tesis (Iconografía-Catálogo) aquí tan solo se van a mostrar una serie de rasgos que muestran un mismo tipo de discurso o, si se quiere, un similar tipo de estilo en la obra que le atribuímos.

Creemos que si, al analizar su modo de hacer, se compara con los que hemos visto en el Maestro de Sixto, estudiado en el periodo anterior, resulta claro que se puede hacer una relación entre

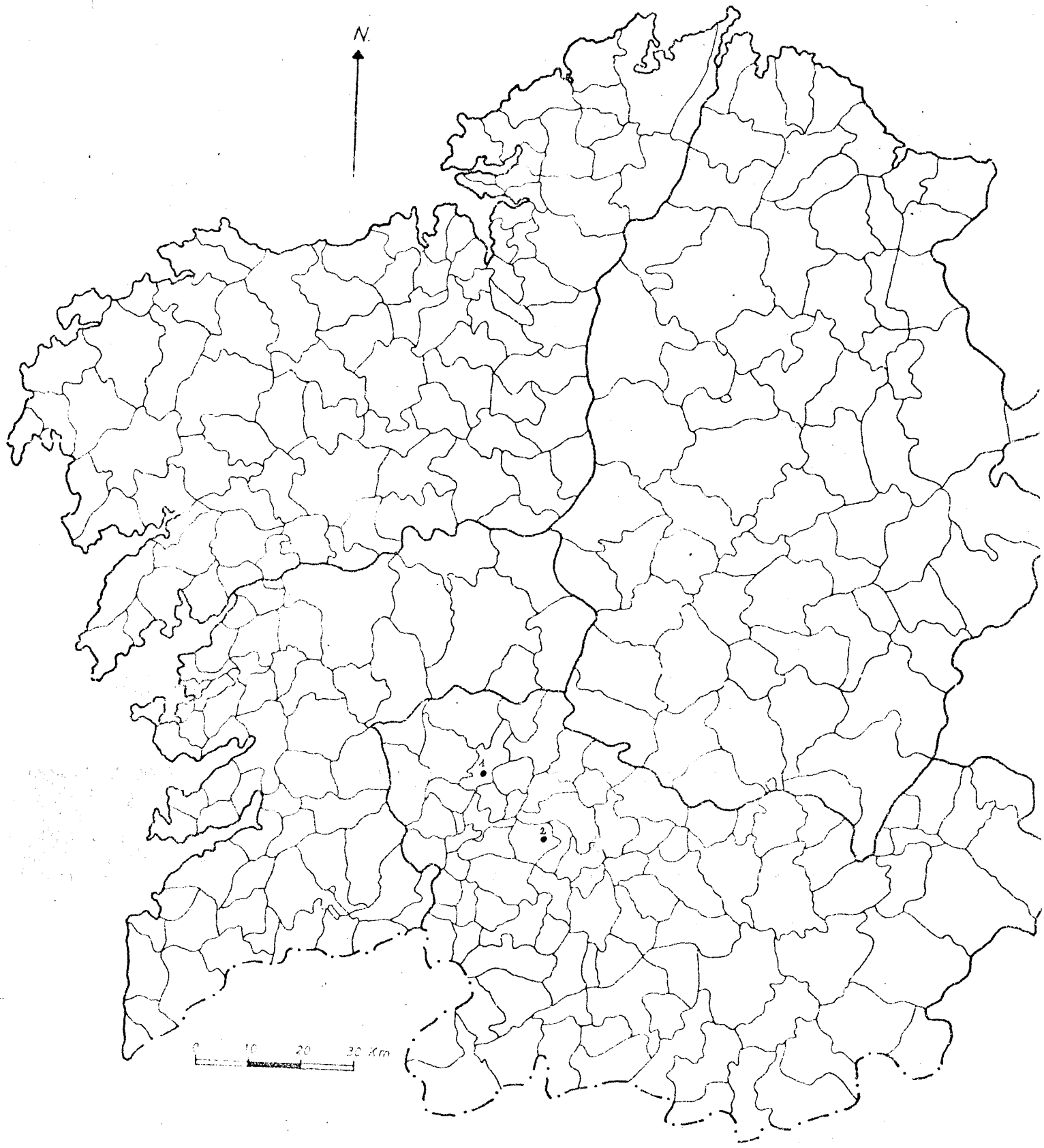
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Pintor de Banga

1. Banga

2. Mugares

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



- El Pintor de Banga

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ambos. Quizás este vínculo hay que llevarlo más allá de la proximidad técnica que los lleva a utilizar un mismo repertorio de colores lo que parece señalar inequívocamente un aprendizaje del oficio en unas mismas fórmulas que el maestro de Banga muy bien pudo tomar del de Sixto. El parecido en este sentido, sobre todo con la obra de Santa María de Cobellas, es grande. La técnica del pintor de Banga quizás parezca más simplificada por la utilización de pocos colores pero sin embargo los emplea con una finura tal que debe haber tras ello una sapiencia técnica más amplia que la que tenía el maestro de Sixto. La semejanza abarca otros niveles; el amor a los motivos paganos que muestra entusiasticamente al maestro de Sixto se repite, pero con unos conocimientos notoriamente más profundos, en el pintor de Banga. El gusto por las formas que muestran una gran vida interior, una fogosidad quizás aprendida desde la "terribilitá" de Miguel Angel es también una característica que los ensambla. Es indudable que la distancia es mínima entre los ángeles y los dragones que hay en Cobelas y figuras de parecido formato que hay en Banga y en Mugares.

Al hablar del maestro de Sixto mencionábamos la posibilidad, que entresacábamos desde sus epígrafes, de que tal maestro pudiese ser extranjero ¿Sería el artista de Banga, aprendiz quizás con el de Sixto, también de otro lugar?. Es una pregunta que no podemos contestar en la actualidad. Sin duda es el maestro de Sixto el hombre con el que me

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jor se podría aprender el oficio en su tiempo en la Región, en él hemos encontrado unas aspiraciones de creatividad, de implantación de su imaginación fecunda a la obra de arte de la que es heredero directo este pintor de Banga.

La razón primera que puede llevar a situar como obra de un mismo artista los trabajos de Banga y Mugares es que en ambos lugares existe exactamente la misma paleta forjando la pintura, por otra parte el ductus del que las lleva a cabo es exactamente el mismo. Hoy quizás la impresión a primera vista de la obra de Banga es, en lo estrictamente formal, considerablemente inferior; esta idea surge del peor estado en que se conservan las superficies de los plementos sin duda considerablemente afectados por la humedad hasta hace poco tiempo, lo que ha hecho que la pintura fuera rebajada en su calidad por tal deterioro.

Una idea que debe ser común también en los tres conjuntos que se conservan de este artista es la de que la decoración debe abarcar todas las paredes del espacio a pintar. Debe de haber una idea de unidad en todo aquello que se junta en un mismo lugar al buscar esa ornamentación total. El único ejemplo que hoy se conserva en este sentido completamente es el de ese recinto que mira al norte en el presbiterio de Mugares. En este lugar el retablo está presidido, por un Cristo atado a la columna mientras que en la pared que hay enfrente, sobre la puerta se dispone la Cruz en el Calvario ya vacía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Toda la ornamentación que se dispone por el abovedamiento está tratado con el mismo sentido de estructuración sumamente serena y racional que evoca la disposición del retablo sometido a los moldes manieristas ya que se busca en él esa claridad de forma, esa combinación de columnas y frontones que dan la impresión de un fuerte resalto buscando las formas de una portada (29). La idea de una decoración que lo abarque todo debía presidir también en los presbiterios de Banga y Mugares. La ornamentación del abovedamiento no debió ser hecha como un conjunto aislado sino que tuvo que estar pensada en función de lo que se representaría en las paredes.

Ese ciclo o esfera superior a la que se alude el abovedamiento debe estar en relación con otros estractos más bajos que completan lo que en ese lugar más elevado se cuenta. La conjunción entre lo que se cuenta en unas partes y otras es indudable. Tanto en Banga como en Mugares los personajes que se encuentran entre los terceletes están relacionados clarísimamente con lo que se pintaría en el testero. Si en Banga son profetas y evangelistas los que contemplan ese Juicio Final que intuimos presidiendo el testero, en Mugares serán sólo los profetas los preocupados en la contemplación del mismo tema ocupando idéntico lugar.

También en la manera de repartir el espacio de la bóveda se trasluce el mismo pensamiento jerarquizador; la misma idea directriz preside una y otra pintura. El artista deja la parte central que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gira en torno a la clave, aislada de lo demás, para la esfera de las entidades ideales sirviendo así plenamente al neoplatonismo del que se muestra fiel pensador. La parte más alejada del abovedamiento es la habitada por los Videntes; son los profetas y evangelistas que son especiales visionarios entre los humanos, ellos tienen más capacidad que nadie para estar en contacto con esa esfera de las entidades ideales; ellos, como hombres superiores son un lazo ideal para unir lo humano y lo divino y estar en contacto prácticamente directo con lo arquitectónico.

La zona intermedia de ambos abovedamientos presenta unos problemas de interpretación. Se puede contemplar como el tipo de discurso se hace con similares formas de raciocinio en uno y otro lugar pero el mensaje es totalmente distinto en cada uno de los sitios. En Banga se hace un análisis del tiempo y se menciona el contínuo revivir de ese tiempo, la eterna vuelta de los días, ese volver a pasar por momentos similares que trae consigo el contínuo renacer del día tras la noche; en esta iglesia llegamos a intuir un conocimiento de las ciencias astrológicas en el artista ya que se presiente una diferente "calidad" para cada momento, un influjo distinto de los astros que, de alguna manera, gobiernan el mundo. En Mugares el pensador -y pintor- nos habla de una oposición entre la vida activa y la vida contemplativa. En el discurso de este pintor queda bien patente la superioridad de la contemplación,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta disputa entra plenamente dentro del Humanismo aunque ya se ha planteado en el mundo medieval. El profesor Sebastian recuerda como éste, con su sentido pragmativo, considera el valor de la vida activa; él en concreto se refiere a que se tiene como más adecuada la vida conyugal mientras que hasta entonces se había tenido como más positiva la castidad. Ese canto a la vida conyugal lo analiza en la escalera de la Universidad de Salamanca (30). Es importante resaltar aquí la idea que el Doctor Santiago Sebastian presenta ya que, en el caso de Mugares, no hay duda que se defiende, se situa como superior, un tipo de vida contraria, lo que viene a indicar claramente que la nueva discusión medieval sigue en pie. Hay que reconocer, sin embargo, que el canto a la contemplación en Mugares se hace desde perspectivas diferentes ya que en la estrella del aboveda-miento lo que se está haciendo es un análisis de la naturaleza del nombre y en ella es donde está la gran tesis de esa zona intermedia del programa y lo que lleva a defender esa prioridad de la vida contemplativa como superior.

La estructuración igual en los dos conjuntos da una última prueba que señala la misma mano en los dos lugares. Además se interpretan algunos temas que pueden tener múltiples sentidos con el mismo contenido en los dos programas. Sin duda una de las claves más sutiles que tienen los dos programas es la de identificar a Hércules con la resurrección (y, de alguna forma, con el Resucitado) ahí es donde es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tá el total entendimiento de la esfera de las entidades ideales de Mugares donde, de la Vanitas esperanzada, se llega al Amor puro a través de la Resurrección y también de Banga donde entre Demeter, la última de las diosas en el conjunto y representación de un tiempo y Júpiter, el padre de los dioses y por tanto el inicio del tiempo, se encuentra Hércules que nos habla precisamente del renacer de los días, de la contínua vuelta a tiempos similares o, si se quiere, de la perpétua influencia de los astros personificados por los dioses en las acciones humanas.

El tema de la máscara repetido bastantes veces en los dos conjuntos ofrece el mismo tratamiento de ser algo insincero, mundano, superable, en los dos programas. Indudablemente estas claves utilizadas con el mismo contenido encierran algo más que una inspiración de un artista en otro. Nos muestran a un hombre que ha vivido veinte años más desde que pintó el conjunto de Banga cuando trabaja en Mugares. Seguramente en ese tiempo ha hecho muchas obras en las que no podía llevar a cabo un gran programa pues los presbiterios de esta tierra son muy humildes y la capacidad del desarrollo de buenos programas en ellos es mínima. Además es un hombre que lucha contra la incompresión. Los programas -y esto no nos ofrece duda- no los entiende prácticamente nadie... y el que los entiende muchas veces los critica y maldice. En Mugares se encuentra con un presbiterio que le recuerda al que había pintado veinte años

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antes y lo recuerda; el ha profundizado en saberes nuevos y ya lo astrológico va a tener menos importancia; su saber maduro lo va a dejar de usar sobre todo una sola fuente como hace en Banga con los Emblemas de Alciato y va a pensar desde una mayor libertad. Seguirá en su formación de artista del Humanismo teniendo un amplio lugar su saber de Mitología... sin duda en este sentido ha aprendido muchas cosas y el mundo de los faunos y de las bacantes; los relatos de las acciones de personajes tales como Edipo y Pan son perfectamente conocidos por él y le van a valer como simbolismo ideal para representar la naturaleza del hombre. En Mugares hay una autocrítica de su obra de Banga y desde ella llegará a una mayor coherencia en el mundo de las entidades ideales; madurará desde los cartones de Miguel Angel la idea de vidente y será mas fiel al maestro florentino, y donde antes era tiempo (en la zona intermedia) ahora, con su ahondamiento en el saber humanista, es hombre... y asi cambia un análisis por el otro extrayéndole a cada recurso el mayor sentido posible. En Mugares se contempla a este artista descubriendo los valores del blanco y así deja en la luz que emana de la blancura a las entidades Ideales y a los Videntes mientras condena al mundo de las sombras -fondo oscuro- al mundo de los hombres evocando así, quizás inconscientemente, el conocidísimo mito de la caverna de Platón.

Las fuentes en que se inspira este artista son muy claras. El tiene por maestro, como tan-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos otros, a Miguel Angel. Ya su probable maestro, el pintor de Sixto, lo pudo haber hecho admirar la genialidad del florentino. Tanto el artista de Sixto como su discípulo serán hombres imaginativos y apasionados, capaces de contactar con esa "terribilita" que emana naturalmente de la obra miguelangesca.

Una fuente de gran importancia para explicar al maestro de Banga es el libro de los Emblemas de Alciato publicado en castellano en 1552 y usado, tanto en sus imágenes como en su contenido, tres años después en Banga. Las tarjetas, las figuras y los pensamientos de Aliciato son utilizados en gran cantidad por el artista de Banga.

Las fuentes mitológicas y quizás astrológicas que usa no se pueden definir exactamente desde sus pinturas conoce perfectamente desde las imágenes de los dioses a sus cualidades, los acontecimientos que sufrieron los héroes pero no se puede marcar cual es exactamente el orígen de su saber. Por la formación del pintor se puede presumir que tiene un conocimiento de estos saberes desde una lectura de múltiples publicaciones.

En sus discursos emana de una forma espontánea su filiación al neoplatonismo. Desde el programa de Mugares no se nos ofrece ninguna duda que su conocimiento de Pico de la Mirandola y sobre todo de Marsilio Ficino es exhaustivo.

No hay duda, vista su personalidad, que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estamos ante un pintor que debe considerarse de los más importantes de su tiempo en España. Su cultura, arquetípicamente humanística, lo debe situar entre los más formados de su tiempo.

El Maestro de Nogueira.- Actualmente se conocen tres obras que se pueden adscribir a una misma mano. Se trata de los frescos que se encuentran en las iglesias de Nogueira (Chantada), Rivasaltas (Monforte) y Monte (Chantada).

El maestro que los lleva a cabo es conocedor del arte de Miguel Angel y ha de situarse su obra aproximadamente hacia 1560. Es uno de los mejores muralistas que hay en la Región en su tiempo y se destaca sobre todo por sus planes ambiciosos utilizando, siempre que las dimensiones de la pared lo permiten, los grandes tamaños llevando a cabo una figuración cuyo canon se aproxime al natural. Existen un repertorio de coincidencias entre sus obras suficiente como para manifestar sin ninguna duda que los tres conjuntos fueron llevados a cabo por el mismo artista.

Las composiciones adquieren tanto en Nogueira como en Rivasaltas tamaños gigantescos. Se conserva tan solo en la primera el marco que el pintor crea para la escena. Se hace éste con amplísimas fajas en las que se introducen ornatos de filiación todavía plateresca pero tratados con una carnosidad desusada; existe en ellos una fuerza y una riqueza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

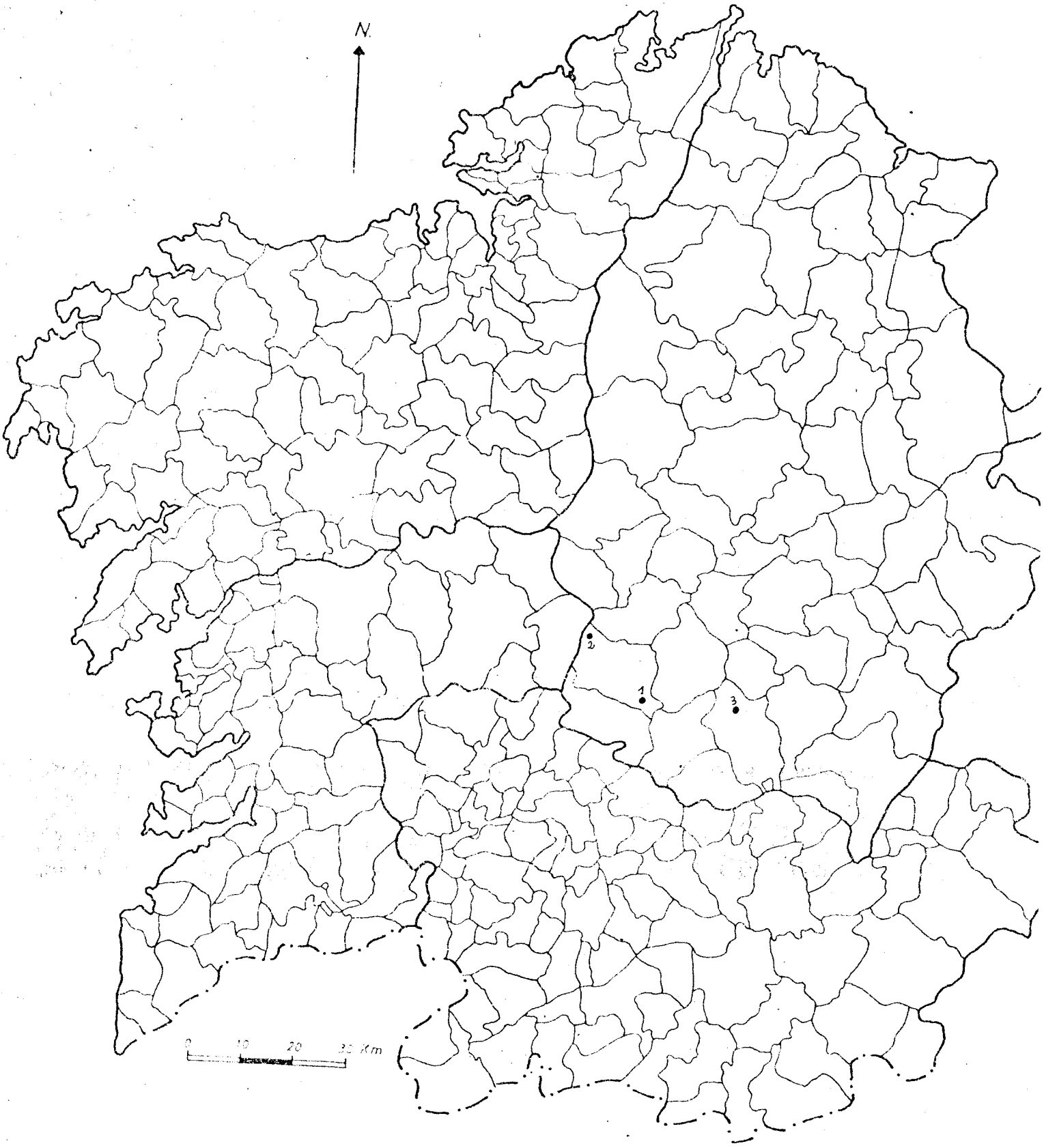
El Maestro de Nogueira

1. Nogueira

2. Monte

3. Rivasaltas

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• El Maestro de Nogueira

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que nada tiene que ver con la finura conque estas labores se hacían en el primer tercio del siglo en las decoraciones arquitectónicas. De estas grandes escenas conservamos solo tres ya que la que hay en Monte es mucho más reducida. Los temas son una Resurrección en Nogueira, un Juicio en esta misma iglesia y otro en Rivasaltas y el episodio de las Lamentaciones sobre Cristo muerto en la humildísima nave de Monte.

A nuestro entender la obra más primitiva debe ser la de Nogueira; la de Monte debe entenderse como un encargo hecho por las mismas fechas en que lleva a cabo la ornamentación de la otra iglesia chantadina y en un período posterior ha de situarse la ornamentación de Rivasaltas. La razón fundamental que tenemos para esta hipótesis es que resulta más evolucionado el tema del Juicio en la iglesia de Rivasaltas. La vinculación de Monte a Nogueira por una cierta similitud de tipos y usos, que después reseñaremos, lleva a inducir una época aproximada para ambas obras.

En el Juicio de Nogueira todavía se vislumbra como idea directriz la disposición en fajas que el artista hereda, sin duda, de la Edad Media. A la faja ocupada por la resurrección de los muertos se superpone la que abarcan los ángeles, que emiten desde sus trompas mensajes a los hombres y las formas del sol y la luna. Más arriba, a los lados de un gigantesco Cristo, se encuentran dos hileras colocadas a diferentes alturas de figuras; estarán los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santos presididos por la Vírgen situadas a la derecha del Señor, mientras los hombres estarán a la izquierda colocándose Juan Bautista en primer lugar. De la figura de Cristo tan solo se contemplan los pies pero en una postura muy significativa ya que están apoyados sobre la bola del mundo desnudos y mostrando las heridas de la Pasión. Responde este formato en que ponen los pies a la normativa que se sigue desde antiguo. El pintor, indudablemente, está siendo fiel a unos repertorios arcaizantes todavía.

El Juicio de Rivasaltas tiene inspiración miguelangelesca evidente. La postura de Cristo, tomada del que preside desde el testero la ornamentación de la Sixtina, es nota suficientemente clara. Las piernas han dejado el hieratismo, el estatismo, de Nogueira y se encuentra en una posición más dinámica. El pintor no renuncia aquí del todo a la disposición en bandas superpuestas contemplado en Nogueira pero produce una relación de actitudes que convergen en Cristo de una forma tan fuerte que se provoca claramente el sentido de unidad. Concretamente las figuras de María, Juan Bautista y los ángeles que vienen hacia el centro desde los extremos superiores con los instrumentos de la Pasión logran forjar ese sentido de unidad. Incluso se llega a intentar esa composición basada en cursos curvilíneos sobre los que se monta el Juicio de la Sixtina aunque aquí la asimilación presenta un carácter indumentario. El asunto de los ángeles con instrumentos de la Pasión en la parte superior es claramente miguelan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gelesco.

Asi pues la obra de Rivasaltas sirve para ver el eclecticismo al que llega el artista. Sin abandonar sus viejos esquemas quiere asimilar las invenciones de la obra miguelangelesca a la que, sin duda, el presta gran admiración.

No dudamos en afirmar que la obra de Monte es prácticamente coetánea de la de Nogueira y de la misma mano. Las dos cabezas que hay a la derecha del grupo de la Piedad en Monte evocan inmediatamente al grupo de mujeres que se acercan al sepulcro vacío de Cristo en la Resurrección de Nogueira. La comparación estilística no deja lugar a dudas. Da la impresión de que debe ser posterior la obra de Monte. La idea fundamental en que nos basamos es en el tipo de marco que ofrece Monte. Aquí ya no se utilizan los motivos de raigambre plateresca sino que se usa una arquitectura de sabor clásico para delimitar por los lados la escena. Seguramente que por la parte superior un austero entablamento remataría la escena. Este tipo de encuadre resulta más sobrio y de carácter más vanguardista que el de Nogueira. La humildad de la iglesia que en este momento está decorando le lleva a reducir sus ímpetus por los grandes espacios y la motiva a simplificar en fórmulas más austeras lo ostentoso de las bandas ornamentales usadas en obras anteriores.

Se puede intentar dar una serie de características en las que se ciñe la obra del maestro y en las que se intenta esbozar su ser en el arte. Lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primero que llama la atención son las grandes dimensiones que usa, también es destacable su avance desde una pintura de tendencia arcaizante, visible en las estructuras compositivas y motivos ornamentales de Nogueira, a las posiciones más innovadoras de Monte, con delimitaciones más actualizadas y de Rivasaltas con una asimilación del testimonio de Miguel Angel realmente incomiable. El uso de cartelas lo liga con tiempos anteriores de la Historia desarrollándolas con el mismo sentido y formatos con que se realizan en la segunda etapa del siglo en la Región.

Usa de los modelos que ofrece la indumentaria de la época. Los tocados y las lechuguillas reflejan ese 1560 al que antes aludíamos o posiblemente un momento ligeramente anterior.

El artista se muestra personalismo en el color manifestando una riqueza desusada en sus frescos con respecto a lo demás que se contempla en la Galicia del momento. La paleta resulta variadísima incluyendo verdes y azules que son poco corrientes en nuestra pintura mural, los combina con otros colores plasmados en tonalidades ya más usuales.

La proximidad formal entre unos conjuntos y otros es absoluta. Ya hemos reseñado la que existía entre la Resurrección de Nogueira y la Lamentación de Monte. Se puede extender el parangón a multitud de detalles. La posición de piernas y rodillas así como la indumentaria es prácticamente igual en la Vírgen del Juicio de uno y otro lugar. El torso y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el rostro de Jesús en la Resurrección de Nogueira es prácticamente idéntico al que tiene Cristo en Rivasaltas. Los detalles de indumentaria y las actitudes de los personajes responde a unas mismas fórmulas en todos los lugares.

Varía con respecto a la etapa anterior el modo de estructurar los conjuntos. Tenemos dos ejemplos perfectamente fechados que señalan este nuevo momento de la pintura en Galicia. Son San Esteban de Pousada, cuyos murales pertenecen al año 1582, y los de San Miguel de Xagoaza, datables en 1586. Tanto en un ejemplo como en el otro sigue siendo la arquitectura el elemento que ordena las grandes superficies dedicadas al mural.

No existe una repetición de un mismo módulo arquitectónico en ninguno de los dos ejemplos sino que el desarrollo de esa construcción ilusionística se va acomodando a los lugares de la arquitectura real a los que se tiene que adoptar. Esa estructuración arquitectónica a veces se utiliza con ánimo de coordinar partes de un mismo tema como acontece en la Anunciación de Pousada en que se reparte en cuatro compartimientos la escena, en otras ocasiones aglutina en sus espacios episodios de un mismo ciclo como acontece en los temas de la Pasión en el presbiterio de Pousada. Hay finalmente otras ocasiones en que los temas se pintan en esos espacios sin ninguna relación posible entre ellos como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocurre con los santos que se juntan en el presbiterio de Xagoaza. A veces la relación existe aunque no se contempla con gran nitidez quizás actualmente, vale como ejemplo la ocupación de lugares simétricos, dentro de la arquitectura pintada que rodea el arco triunfal de Pousada, de las imágenes de San Esteban y San Roque, la situación pareja de ambos es indudablemente intencionada; a los dos se les invoca con la misma fe contra las pestes que por estos tiempos eran muy fuertes en estas tierras.

La iglesia de Fonteita presenta en su presbiterio un conjunto pictórico que aparece plenamente engarzado por una arquitectura de formato clásico. La compartimentación que ésta lleva a cabo vale para desglosar en varias unidades un solo tema. De esta manera la representación del Juicio Final se secciona en partes enteramente aisladas y tan solo engarzables en virtud de una lectura que vaya conjuntando los distintos engarces. Si en un lado se presenta la entrada de los Bienaventurados en los cielos y unas cabezas en el suelo que hablan de la Resurrección al otro lado de la ventana, en un sitio simétrico con respecto al anterior, se encontrarán San Miguel pesando las almas y la lucha de los ángeles contra los demonios, además de, posiblemente, alguna cabeza a ras de suelo que habla de la resurrección. No es difícil imaginar en este mismo plano la presencia del Cielo hacia un lado y del Infierno hacia el otro abarcando espacios simétricos en las paredes del tramo recto de la capilla mayor. Toda la cubrición soportada por la ar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

quitectura pintada presenta un solo tema: La gloria del Señor que aparece como Juez en el último día.

En San Martín de Mondoñedo en los ábsides laterales se encuentran representaciones que vuelven a estar engarzadas por la arquitectura. Sin duda esos dos ciclos estaban conjuntados con lo que se representaba en la capilla mayor. En esta ocasión la arquitectura engarza en cada uno de estos tres espacios todo un conjunto que tiene en cada caso un sentido en la unidad que la propia arquitectura crea. En la capilla del lado sur se inicia una historia que se conjunta perfectamente con las que presentan las otras partes de la iglesia. Los temas del Abrazo ante la Puerta Dorada y Habacuc, hacia una parte, y de David y la venida de los Pastores a Belén, en la otra, se liga perfectamente con una imagen de bulto que presentaría a María con el Niño en el centro de la capilla. En lo alto está representado en el centro el Padre en una clara alusión a la Gloria y a los lados hay dos escudos que abarcan representaciones de las otras dos posibilidades del hombre cara al mas alla: Purgatorio e Infierno.

La capilla del lado norte presenta a María a un lado de la ventana y al otro a Juan. En el centro todavía se conserva en escultura un Crucificado. La representación del Calvario se contempla con otras dos figuras que amplian la narración, son éstas el Buen y el Mal Ladrón. La parte superior de la capilla se rellena en este caso con motivos decorativos.

Si una capilla presenta el nacimiento de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jesús con esos temas que hablan de la genealogía y virtudes de María que aparecería con advocación de la capilla en la otra se habla de la Muerte de Cristo. Queda por saber cual sería el tema que llevaría a la capilla mayor. No hay duda que en la pared se desarrollaría ampliamente la vida del Señor probablemente centrando el ciclo en la Pasión. En la cubrición se encontraría una vez más ese tema que es el principal protagonista de la pintura en Galicia en el XVI: el Juicio Final. De esta manera toda la obra pictórica de las capillas de esta iglesia responden a una idea unitario que presenta la vida del Señor y que culmina con ese tema del Juicio Final del que, a un lado, se expondrían los resultados posibles para el hombre: Gloria, Purgatorio o Infierno. La arquitectura, montada con unos mismos formatos en cada uno de los tres lugares, valdría como elemento ideal para armar la narración.

También será una arquitectura pintada la que ordena el Juicio y los otros temas que decoraban el espacio que hay en torno al arco triunfal de Pol así como los episodios que aparecen en el presbiterio de Rebordanes. En ambos casos la temática se somete al ritmo de una arquitectura de sabor clásico con arcos de cierta tendencia al medio punto.En ambos sitios se usa una superposición de cuerpos llevada a cabo con el único pensamiento arquitectónico que el profesor Martín González ve en muchos retablos de la segunda mitad del siglo.

En Mazoy quedará la arquitectura (hay que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tener en cuenta que el conjunto hoy se ve en un mínimo espacio) relegada a la parte del zócalo con soluciones similares a los que se pueden encontrar en San Martín de Mondoñedo o en Pousada. Es éste el principal dato que tenemos para pensar en lo tardío de esta decoración dentro del XVI. Una solución parecida pero llevada a cabo con un mayor sentido decorativo se encuentra en la lucense iglesia de Pesqueiras. En ella encontramos un recuerdo de formas tardías góticas que se encontrarán en otros murales del momento tales como la que hay en Fión y Abades. No hay duda que estos conjuntos son tardíos, lo indican las arquitecturas que utilizan fundamentalmente el arco de medio punto y en algún caso la indumentaria como sucede en Pesqueiras. También contribuye a forjar esta idea de último tercio del XVI la factura formalmente manierista con que se concibe algún cuerpo. Por ello ese enraizamiento en modelos decorativos de raigambre gótica no debe hacer dudar; aquí han perdido muchas veces el sentido con que se usaban en el Gótico, es lo que sucede por ejemplo en Fión. Su utilización no debió de dejarse nunca del todo; la pintura de la iglesia coruñesa de Moraime, del primer tercio del XVI parece indicarlo así.

La vinculación de San Pedro de Seteventos a Pesqueiras parece indudable. No se puede hablar de una misma mano en ambos lugares pero sí de un parecido modo de concebir iconográficamente el tema de la entrada de los bienaventurados en los cielos. Al-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gunos detalles con que se realiza la arquitectura en Seteventos ayudan a justificar ese tercer tercio del XVI en que lo encuadramos.

Otro motivo que contribuye a encuadrar estilísticamente en el Manierismo es la forma en que se concibe las bandas ornamentales. En este sentido hay que señalar la evolución de los temas decorativos sobre todo desde los modelos que estuvieron en uso en el segundo tercio del XV. Los motivos que venían de tiempos anteriores rara vez tuvieron cabida en esta época avanzada del XVI. En Santo Tomás de Nogueira encontramos motivos tomados de las decoraciones renacientes de carácter floral; están realizadas con la delicadeza de trazo propia de los decorados plateresco pero en este momento avanzado del siglo ya se ha dejado a un lado la idea de ritmo en su disposición y el motivo ofrece una solución bastante desmañada. Los temas presentes en esta decoración son similares a los que se pueden encontrar, por ejemplo, en Fonteita y Fion.

Tanto en Mixós como en Bande en vez de plasmar unas bandas ornamentales de trazo sencillo se prefiere buscar un tipo de motivo que manifiesta una abundante carnosidad. El motivo de inspiración de estos trabajos de mediocre mano está, sin duda, en labores que ofrecen la riqueza ornamental que se encuentra en las bandas decorativas de Santa María de Nogueira, encuadrable plenamente en un mo-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mento manierista. En el caso de Banda observamos como es precisamente la decoración de la imposta del presbiterio la que vale de modelo al artista.

Soutolongo presenta una decoración para el abovedamiento de su presbiterio realizada, sin duda, en época manierista. En este caso hay un contraste no buscado entre estrechísimas fajas donde la decoración aparece muy agobiada y enormes espacios prácticamente desiertos de pintura. En las fajas ornamentales de Soutolongo encontramos una gran variedad de los modelos que solía tener a mano un pintor.

Finalmente ha de señalarse el ejemplo de Culleredo que presenta una pintura de una acusadísima rusticidad. En el mínimo espacio de banda que podemos vislumbrar aparece un delfín que proviene sin duda de los programas realizados en el segundo tercio del XVI. Lo popular de la obra parece aconsejar un momento tardío de realización dentro del XVI.

En otras ocasiones será el desarrollo de la temática la que aconseja hacer una filiación de la obra en este momento. En el caso de Camanzo no hay duda alguna pues existe la apoyatura de una fecha para encuadrar la obra. En este sentido hay que destacar el rostro con que se efigia a San Pedro que resulta uno de los retazos más inspirados de toda la pintura que hay en Galicia.

En Requeixo la figura de Adan, que es la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se aprecia en una mayor superficie, evoca inspiraciones tomadas por el pintor de esos cánones largos que gustan en el Manierismo.

La pintura que se conserva en Castrelo de Miño es fácil de datar en este momento por detalles de indumentaria que señalan un tiempo que ha de encontrarse por el reinado de Felipe II. El tema que se encuentra aquí presente, el Juicio Final, ofrece una de las iconografías más curiosas que sobre tal narración se conservan en nuestra pintura.

El manierismo se presenta en la pintura de Galicia como uno de los momentos más importantes. Trabajan entonces en la Región una serie de pintores de indudable pericia. Los miguelangelesco será un tipo de inspiración que, como en casi todas partes, aparece corrientemente. Los más grandes muralistas del momento, los pintores de Banga y Nogueira, pertenecen a esta corriente miguelangelesca. Al lado de estos importantes artistas habrá que destacar a otros pintores que hacen fundamentalmente trabajos de caballete. Es lo que ocurre con Juan Bautista Celma que resulta una de las personalidades en el campo del arte más apasionante. Su manierismo, de filiación rafaelesca, resultará uno de los más elegantes, desde un punto de vista estrictamente formal, de los que se ofrecen en la pintura que hay en Galicia. El caminar de Teide por la Región aparece señalando a un espíritu ecléctico capaz de aglutinar en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su obra notas de la pintura de Amberes de principios de siglo, asumida así en los núcleos de Viseu y Coimbra, con unos rítmos compositivos que son plenamente manieristas.

El estilo de la pintura es perfectamente delimitable en Galicia. Aparece en unos conjuntos más estructurados en la mayoría de las veces por medio de los arquitectos y siguiendo formatos más complejos que en épocas anteriores. Se lleva a cabo, por otra parte, con una calidad estilística superior a la de las épocas anteriores haciéndose la figuración con unos cánones largos y una expresividad unas veces más fogosa y otras sumamente apacible. Su enraizamiento en el legado pictórico del segundo tercio del siglo y su ruptura con lo anterior queda bien patente en los repertorios ornamentales que la pintura de este tiempo ofrece.

---

(1) Sobre esta cronología no hay duda. El estilo se identifica con la fecha marcada en la franja inferior. El 41 que aparece con un intervalo y después puede hacer alusión a un 1541. Los 25 años sucedidos entre una fecha y la otra hacen pensar en una posible conmemoración de la que paga las pinturas, una monja de San Pelayo.

(2) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, VIII. Santiago 1906, 395-396.

(3) SANZ DEL CASTILLO, Pedro.- Vida del Excelentísimo Señor de San Clemente y Torquemada. Santiago 1769.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(4) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- o.c. 301-365.

(5) PAZOS, Manuel R.- Episcopado Gallego. Arzobispado de Santiago. Madrid 1946, 100.

(6) Idem, 114.

(7) Idem, 114.

(8) Idem, 114.

(9) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Galicia en el último tercio del Siglo XV. Vigo 1968, 261 y o.c. 387.

(10) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa... 400.

(11) Idem, 400-416.

(12) PEREZ COSTANTI.- Diccionario... 115-134.

(13) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Juan Bautista Celma. Un artista del XVI en C. E.G. 37, XII (1957) y Juan Bautista Celma y el arte del metal en C.E.G. 38, XII (1957), 314-316.

(14) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Juan Bautista Celma y el arte del metal...

(15) Idem, 319.

(16) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 116.

(17) Archivo Catedral Santiago. Colección Documentos Sueltos número 250.

(18) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia... 401.

(19) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 116.

(20) Idem, 116-117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(21) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia... 402.

(22) PEREZ COSTANTI, Pablo... Diccionario... 127.

(23) Idem, 46.

(24) Nos referimos más bien al retablo, a su configuración, al hacer esta aseveración.

(25) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Cinco cuadros del Sarto en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos en A.E. A. 77, XX (1947).

(26) Idem, 20-21. Publica el testamento COTARELO VALLEDOR, Armando.- El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos. Madrid 1946, 218-224.

(27) HERMIDA BALADO, Manuel.- Lemos. Pequeña historia de un lugar de mucha historia. Madrid 1969, 297-298.

(28) PAZOS, Manuel R.- Episcopado Gallego. Obispos de Tuy y Orense. Madrid 1946, 325-332.

(29) MARTIN GONZALEZ, Juan José.- Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento en B.S.E.A.A. XXX (1964) 8.

(30) SEBASTIAN, Santiago.- Arte y Humanismo. Madrid 1978, 195.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ICONOGRAFIA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANTIGUO TESTAMENTO

ANTE LEGEM

1. Dios

El Padre Eterno.- Aparece multitud de veces representado. Se encuentra frecuentemente en el tema de la Anunciación, también en el Bautismo, Pentecostés Martirio de San Esteban y Juicio Final. Solamente se encuentra aislado, sin una dependencia fuerte con otros temas, en San Martín de Mondoñedo, en un ábside lateral pintado en el momento manierista. Aparece entre las nubes del cielo. Se encuentra bendiciendo. Su posición, entre un escudo que representa al Infierno y otro al Purgatorio, parece querer indicar que através de la figura del Padre se quiere aquí mostrar la tercera opción para los hombres consistente en la Gloria.

El Trono de Gracia.- El tema de la Trinidad en que el Padre aparece sentado soportando entre sus manos la cruz con su Hijo mientras que el Espíritu Santo vuela entre la cabeza de uno y otro, denominado Trono de Gracia ha sido multiples veces interpretado sobre todo en los periodos del Gótico y del Renacimiento. Sus fuentes de inspiración, según señala German de Pamplona, son el Apocalipsis de San Juan (1), el Evangelio de San Lucas (2) y la Epístola de San Pablo a los hebreos (3)" (4). Este autor al estudiar este tema lo interpreta como "Cristo vencedor del mundo y de la muerte es acogido y presentado por el Padre que nos lo dió en redención en un exceso de amor al mundo, en unión con el Espíritu Santo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cooperador en la Encarnación y Redención para recibir la alabanza y la glorificación de los redimidos" (5).

Sin duda la interpretación mas antigua que hay en la pintura del XVI Gallega de este tema es la que se encuentra en el cuarto de naranja de Santa Maria de Melide, datable en el primer tercio del siglo. En ella el tema aparece rodeado de los signos de los cuatro evangelistas con cartelas que identifican a cada uno de ellos. Aparece sobre un fondo estrellado y rodeado de cabezas de ángeles alados. El tema aquí se relaciona con el Juicio según se deduce de las cartelas de los ángeles representados en la bóveda de cañón del tramo recto.

En Parga, quizás ya dentro del segundo tercio de siglo, el tema presidia el testero. De este tema queda hoy tan sólo la cabeza del Padre y el contorno de la silla en que estaba sentado ya que la representación se encontraba sobre la ventana que centra el testero que en el XVI estaba tapiado. Al abrirse el hueco de la ventana se destruyó la pintura.

En Santa Comba de Banda probablemente también entre los signos de los evangelistas, se representan en el tercer tercio del siglo decorando la bóveda de cañón que cubre la capilla mayor. Por el mismo momento también se representaría en Mixós un segundo movimiento de la pintura alternando la figura de un Cristo en Majestad que se convertía en Pa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dre y sobre El se configuraran las imágenes del Hijo y del Espíritu Santo constituyéndose, de esta manera, el tema del Trono de Gracia.

En la iglesia de Barcia el Trono de Gloria asentado en el centro del cuarto de naranja recibirá la adoración a la derecha de la Virgen mientras al otro lado aparecen Juan Bautista, Adan y Eva. También habrá ángeles en la composición.

1- Apocalipsis, 3, 21; 7, 17.
2- San Lucas 23, 46
3- Epístola de San Pablo a los Hebreos 9, 14
4- PAMPLONA, German de: Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español. Madrid, 1970, 92.
5- Idem, 94.

2. Génesis

Creación de Eva.- Es muy problemático la interpretación de este tema en un pequeño cuerpo femenino que se dispone en actitud orante con sus manos juntas y sus piernas semiarrodilladas. De ser este el tema quizás esté naciendo de la costilla de Adan ante la presencia del Padre Eterno. Esta pintura, reducida a una mínima expresión de lo que debió

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de ser, se encuentra en el presbiterio de San Jorge de Augasantas. El tema debe encuadrarse en el primer tercio de siglo.

El pecado de Adan.- Este tema se representa por una sola vez en Galicia en la iglesia de Requeixo en el periodo manierista. La escena se encuentra en la bóveda del tramo recto del presbiterio.

Adan está sentado en el suelo ante él está Eva que le introduce la manzana en la boca. Tras ella aparece el árbol y en el se encuentra la serpiente contemplando la acción.

José.- En Lugo se tratan cinco episodios de su vida. Los lleva a cabo Marcos de Torres en 1571.

El Sueño de la estrella.- José aparece sentado entre sus familiares y les cuenta lo que ha visto en sueños. Los miembros de su familia parecen oir contrariados lo que éste le cuenta.

La mujer de Putifar quiere forzar a José.- El joven escapa de la mujer quien le quita a éste el manto. Hay a un lado dos cabezas que contemplan la acción.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

José explica al faraón los sueños de las vacas gordas y flacas.- El faraón está sentado tras una mesa, a su lado aparecen otras personalidades. Ante ellos se encuentra el joven José interpretando su sueño. Al fondo se contempla una estancia y al faraón mientras estaba durmiendo.

El triunfo de José en Egipto.- En primer plano hay un carro tirado por caballos. En el va triunfante José. Al fondo se ve una arquitectura de corte clásico.

Queda una quinta tabla; está tan sucia que no se contempla su temática se sabe por el contrato cual era su tema: "el quinto será quando Jacob vino con toda su gente a Exito, yra en lexos como bendixo a sus nietos hefrain y manases y quanto enterraron a Jacob...

SUB LEGEM

1. Reyes

David.- Se representa por dos veces en la época manierista. Una vez aparece en San Martín de Mondoñedo y también en Mugares.

En ambas ocasiones se presenta tocando el arpa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. Los Profetas

Isaias.- Se representa en Banga en 1555. Aparece en la bóveda del presbiterio.

Es un hombre anciano de pelo y barba blanca. Señala el cielo. A su lado se lee: "Descende, sede in pulvere..." El gesto de alzar la mano es usual en este profeta ya que a veces se coloca señalando una estrella.

Jeremías.- Aparece en Banga en la bóveda del presbiterio en 1555.

Aparece con pelo y barba blanca. Está con sus manos juntas lamentándose. Un epígrafe recoge la lamentación: "Filia Populi mei crudelis".

Ezequiel.- En Mugares en el periodo manierista se representa con otros profetas.

Se efigia como un hombre calvo y de barba blanca. Se encuentra enfrascado en la lectura del libro que mantiene abierto entre las manos.

Daniel.- Aparece en Mugares en el momento manierista. Se representa en la bóveda del presbiterio.

Es calvo y de barba blanca. Mantiene en el regazo el libro abierto. Con su mano derecha se intenta manifestar una expresión de comprensión.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Joel.- Se encuentra en el presbiterio de Mugares pintado en la bóveda. Su manto le cubre la cabeza. Aparece en actitud meditabunda.

Esta pintura se llevóa a cabo en la etapa manierista.

Amós.- Aparece en el presbiterio de Mugares en el periodo manierista.

Se cubre con una boneta cónica, propio de los judios. Sus brazos se abren señalando que su visión es clara.

Jonás.- Aparece en Mugares en la bóveda del presbiterio. Se pinta en la etapa manierista.

Es un hombre calvo. Se encuentra cercano al altar. Su visión es tan próxima que vuelve la cabeza porque le molesta el resplandor. El gesto está tomado, evidentemente, de la Sixtina.

Habacuc.- Se representa en San Martín de Mondoñedo en el periodo manierista.

Aparece en los aires. Es llevado por sus cabellos. Un ángel es el que lo transporta.

Se representa como un simbolismo de la virginidad de María.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

II. NUEVO TESTAMENTO

SUB GRATIA

1. Cristo

Es indudablemente la figura más veces representada en la pintura del XVI gallego. Aparecerá formando parte de la Trinidad unas veces, en diferentes episodios de la historia de su vida en otras ocasiones. A veces se representará a Jesús presidiendo a sus apóstoles y, en otros casos, de forma individualizada.

Preside al apostolado, por ejemplo, en el retablo de Bendollo. A la presencia de los apóstoles en la predella corresponde la presencia de Cristo en el sagrario quizás representado en la puerta del mismo en su primitiva forma.

También aparecería Cristo acompañado de sus apóstoles en dos obras desaparecidas: el presbiterio de Castro (Rivadulla) y en la bóveda de Argalo en 1575, pintada por Juan de Santiago.

De forma individual aparecería en un cuadro del segundo tercio del XVI que seguramente hubo en la sacristía de la catedral mindoniense.

Se representa también como Cristo en Majestad, este tema se llevó a cabo en el primer tercio del XVI en la iglesia de Castrelos. Aparece el Señor mostrando sus llagas, sentado y cubierto en parte por un manto. Tras su cabeza resplandece un nimbo y en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

torno a su cuerpo surge una mandorla de luz. De parecida forma se interpretaría en la iglesia de Moldes pero esta pintura se ha perdido hace unos años.

2. María

La madre de Cristo, es el personaje más veces representado después del Señor en la pintura de las iglesias gallegas. De su personalidad han quedado, además de una serie de episodios que configuran la historia de su vida, que serán analizados por separado, algunas otras figuras de su persona a reseñar. En alguna ocasión no podemos precisar exactamente cuál era el tema tratado; en concreto acontece esto en el Hospital Real de Santiago donde había una serie de pinturas murales en la iglesia tratando tanto la historia de la Vírgen como la de Cristo.

La Vírgen sin el Niño.- Aparece en uno de los espacios en que se reparte la cabecera de Xagoaza. Se encontraba, parece ser, leyenda; el estado muy deteriorado del mural no deja de precisar nada más que la representación de María sin el Niño en este mural del tercer tercio de siglo.

La Vírgen con orantes.- En Santa María la Real de Sar (Santiago) se hizo en el segundo tercio de siglo una representación de la Vírgen que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

debía cubrir toda la cubrición de la capilla mayor constituída por un cuarto de naranja y una bóveda de cañón. Tan solo queda hoy de esta pintura una parte que corresponde a la zona inferior del mural. Por ello se puede percibir que María estaba frontal teniendo a cada lado a varios orantes dispuestos de perfil. Posiblemente estaba colocada en pie y sin el Niño en el regazo.

La Vírgen con el Niño.- En tres ocasiones se representa este tema en el XVI. Pertenece al primer tercio del siglo la representación que se encuentra con este tema en Marzá. La Vírgen aparece sentada con el Niño en el regazo. El fondo de la escena se realiza con un motivo que imita un brocado renunciándose así a todo tipo de búsqueda espacial.

En el Museo Diocesano se encuentra una tabla que perteneció a la sacristía de la Catedral. Fué realizada en el segundo tercio de siglo inspirándose el artista en antiguas fórmulas de carácter bizantinizante. El Niño aparece con un libro en una mano y bendiciendo con la otra. La Madre se comporta simplemente como trono de la Divinidad no buscando el artista una relación afectuosa entre El y María.

Ya en el periodo manierista se realiza una Vírgen en pie que mantiene con uno de sus brazos el cuerpo de su Hijo quien aparece bendiciendo. En esta Vírgen no se busca una relación entre Jesús y su Madre. Se encuentra esta representación en la Iglesia de Pesqueiras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Ana, la Vírgen y el Niño.- Este tema aparece una sola vez en la pintura en la Galicia del XVI. Se encuentra en un mural de la Catedral de Mondoñedo. Se presenta de una forma muy simple. En el centro en pie sobre un banco se encuentra el Niño. A un lado sentado está sentada María y al otro lado se encuentra igualmente la madre de Este, Ana.

Vírgen de las Angustias.- Sabemos de la existencia de una representación de esta Vírgen efigiada con siete espadas sobre sí. La obra había sido hecha por Juan Tomás Celma en 1565 para el retablo de la Quinta Angustia de la Catedral de Orense. Esta obra se ha perdido.

3. María antes del Nacimiento

Anuncio del Angel a Joaquin.- Esta escena legendaria debe incluirse como el Abrazo ante la Puerta Dorada como partes integrales de la historia de María ya que sus protagonistas, Ana y Joaquín, son los padres de la Vírgen y estos relatos de la vida de sus antecesores son plenamente relacionables con las virtudes de María.

En esta escena un angel anuncia a Joaquín que su mujer parirá a una niña de la que nacerá el Mesías. El se halla con los pastores en el monte cuando sucede este sobrenatural hecho.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La única representación que hay en la Galicia del XVI de la escena la ofrece un retablo que se encuentra en Santa María de Pontevedra. Es obra de Francisco Teide realizada en 1581. Está fuertemente inspirada en un grabado de Durero en que aparece en primer plano el sobrenatural mensaje y deja el fondo a una marina, tema que habría de ser muy bien acogido en esta iglesia elevada con los esfuerzos de los Mariantes. Unos cuantos pastores y el rebaño ocupan el plano intermedio entre el anuncio y el mar que hay al fondo.

Abrazo ante la Puerta Dorada.- Según la leyenda Dorada Ana y Joaquín se van a encontrar ante la Puerta Dorada; entonces se besan y en ese momento es prodigiosamente concebida María. Con el ánimo de que se manifieste más el carácter sobrenatural de esta concepción purísima encima de San Joaquín y Santa Ana se representa, a veces, a un angel que acerca las cabezas de los esposos. Según señala Trens: "esta narración legendaria ya en el siglo XIV formaba parte del Breviario de los Franciscanos, como lección que se leía en los Maitines de la fiesta de la Concepción de María" (1). Esta precisión ayuda a entender cuál es el papel que tiene esta escena en los ciclos dedicados a María.

La representación más antigua de este tema la ofrece una tabla del Museo Diocesano de Mondoñedo realizada en el segundo tercio de siglo. En esta obra se reunen dos episodios. En uno, represen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tado en un plano muy alejado y en tamaño por tanto diminuto, aparece Joaquín recibiendo el anuncio del Angel. En primer plano, en cambio, se representa la escena del Abrazo. En esta ocasión el ángel no se presenta en tamaño pequeño sino que se muestra en un tamaño similar al de los esposos. Se encuentra en un segundo plano sin mostrar atención al abrazo. El espacio está tratado con una mezcolanza de datos propios flamencos y otros adquiridos desde la tradición italiana.

En San Martín de Mondoñedo, ya en la etapa manierista, el tema se vuelve muy arcaizante. Los esposos se encuentran ante la Puerta. Sus cabezas se juntan en virtud de la unión a la que los lleva la actividad del ángel que se encuentra tras ellos representado en pequeño tamaño. Una parte del espacio del fondo cubre un paisaje sintéticamente tratado.

En Santo Tomé de Nogueira se presenta también este tema en la etapa manierista. En esta ocasión los dos personajes se encuentran sin la compañía del ángel y sin ninguna referencia espacial. El artista, en cambio, se preocupa de presentar de una forma muy cuidada la indumentaria de los dos personajes.

---

(1) TRENS, Manuel.- Iconografía de la Vírgen en el Arte Español. Madrid, 1946, 119.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Anunciación.- Es sin duda el tema más veces relatado de la vida de la Vírgen en el XVI dentro de Galicia.

Del primer tercio del XVI hay constancia de la existencia de la representación en cinco iglesias. Nada más que en una de ellas se conserva el tema en toda su extensión. Probablemente el ejemplo más antiguo sea el que se encuentra en la iglesia de Toques. Actualmente su visión queda reducida a la parte inferior de dos cuerpos enfrentados, que se encuentran uno a cada lado del arco triunfal de la iglesia en espacios separados. El de la derecha habría de ser la Virgen y el de la izquierda el Arcangel. El lugar en que aparecen no es demasiado oportuno para pensar en la posibilidad de un tercer espacio colocado a un nivel superior donde pudiese estar el Padre bendiciendo. El Arcangel se representaría en actitud de arrodillarse y con una cartela con el saludo próxima a él; la Virgen estaría en actitud sumisa y con el jarrón con flores alusivo a la pureza muy cerca de Ella.

En Novelua y en La Puebla posiblemente se sigue el mismo reparto en la composición. Estaría la escena repartida en tres secciones, las laterales dedicadas al espacio terrestre y ocupadas por la Virgen y el Arcangel la otra mientras que la central estaría abarcada por los cielos y por el Padre bendiciendo. En Novelua nada más que está descubierto un retazo de la Virgen y la derecha del arco triunfal mientras que lo demás está totalmente cubierto por las cales. En la Puebla la escena se encuentra repartida en torno a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ventana que centra el testero.

En Seteventos la escena la adecua a la rosca del arco triunfal; en la clave está el Padre, a su derecha su enviado con el saludo y al otro lado en la parte baja Maria y entre Ella y el Padre la paloma del Espíritu y una representación del Hijo realizada con una cercania a casos más primitivos; es lo que sucede dentro de Galicia en Portomarín donde se conserva este tema realizado en el Gótico Internacional.

El ejemplo de Bacurín es el más difícil de apreciar ya que esta representado en el testero oculto por el retablo mayor. A los lados se puede observar, aprovechando el hueco dejado en el retablo para recoger la luz de la ventana, la presencia hacia una parte del Arcangel y hacia la otra de Maria. Posiblemente el Padre pudiese aparecer sobre la clave de dicha ventana.

Del segundo tercio del siglo conservamos siete representaciones de esta escena. La que se encuentra en Maside reparte la composición en dos partes, una dedicada al Arcangel y otra a María, hay que decir que, en este caso, el jarrón alusivo a la pureza deja la estancia y se incluye en la banda decorativa que delimita el espacio en que se encuentre Maria. Se representa en el testero.

La iglesia de Campaña, Parga y Adá reparten el tema en tres espacios: el central y superior dedicado al Padre y los otros dos, uno a María y el otro al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arcangel. En los tres ocasiones el motivo ocupa el testero.

En Santa Marina de Augasantas, también dentro de este segundo tercio, el tema se presenta sobre el arco triunfal dividiéndose el espacio a ocupar en seis partes, las dos centrales estarán ocupadas una por la Paloma y la otra por el Padre. A un lado aparecerán dos arcos escarzanos que significarán el lugar ocupado por María, uno estará ocupado por Ella y el otro por un jarrón alusivo a su virginidad. Al otro lado se repitirá la estructuración de partir el espacio en dos arcos, uno ocupado por el Arcangel y el otro quizás por las palabras del mensaje.

Los ejemplos de Amoexa y Proendos presentan un difícil análisis ya que en ambos estan ocultos por el retablo mayor. Da la impresión que reparten al igual que Campaño Parga y Ada, el espacio en tres partes. En el caso de Proendos da la impresion que en la parte dedicada a María hay un epígrafe que debe poner las palabras con que la Virgen contesta al saludo angelical.

En el momento manierista las iglesias de Santo Tomé de Nogueira, Mazoy, Bande y Pesqueiras repiten ese esquema que es utilizado de repartir el espacio en tres secciones. En todas estas ocasiones la Anunciación es el tema central de la capilla mayor. En Nogueira encontramos un epigrafe en la parte dedicada a Maria en que contesta a las palabras del Arcangel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el Claustro de Ribas de Sil el tema de la Anunciación debía de acomodarse, según parece desde lo poco que hoy se contempla, a esta estructuración que secciona en tres partes el conjunto.

En algunas ocasiones esta estructuración en tres partes aparece fusionado por el formato del marco dos de ellas pero ésto no debe de hacer olvidar cual es el esquema original que lo forja constituido por tres compartimentos. Esta aglutinación la hemos observado en algunas iglesias reseñadas. Se contempla en Campaña y Ribas de Sil, por ejemplo.

El ejemplo de Pousada -1582- presenta un ejemplo muy raro desde un punto de vista iconográfico. El tema se secciona en cuatro partes, las dos centrales se ocupan una con el Padre y la otra con el Evangelista que relata el tema, Lucas; en las otras dos partes se sigue lo habitual, una se ocupa con Maria y la otra con el Arcangel (1).

Nada sabemos de como se representaría el tema en Paradela, quizas encuadrable en el primer tercio del siglo. También tenemos constancia de la existencia de este tema en Villabad pintado por Juan Bautista Celma en 1572; en Argalo pintado por Juan de Santiago en 1575; en Noya siendo obra de Jácome de Brancas y de Benito de Padilla que la pintan para la Iglesia de San Francisco. En 1585 Juan Bautista realiza el tema para un retablo de la iglesia de San Benito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Generalmente la paloma del Espíritu se localiza en algún lugar próximo a María.

---

(1) En la iglesia de San Miguel de Aguilar de Campóo (Palencia), en el sepulcro plateresco de Don Pablo González, existe una representación de la Anunciación, "con novedad, pues toma parte en ella con el mismo relieve y a la misma altura el Padre Eterno.... dice HUIDOBRO SERNA, Luciano.- Breve Historia de la muy noble villa de Aguilar de Campóo en PUBLICACIONES... TELLO LLEZ DE MENESES 12. Palencia, 1976, 149. Vale este ejemplo como muestra de la variabilidad de los esquemas compositivos de este tema que llevan en esta ocasión a poner en el centro de la representación al angel, a un lado a María y al otro al Padre.

La Visitación.- El abrazo ante María e Isabel se presenta dos veces en la pintura de Galicia en el siglo XVI. Las dos se llevaron a cabo en el segundo tercio del siglo.

En Cuiña se presenta el tema incluyendo también junto a María a su esposo y tras Isabel a tres mujeres. En Proendos se reduce la escena a los dos personajes imprescindibles: María e Isabel fundidas en un abrazo. También hay constancia de que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este tema lo pintó Juan Bautisca Celma en 1585 para un retablo de la iglesia de San Benito.

4. La Infancia de Cristo

La Natividad.- En el primer tercio del siglo el tema se expone de dos formas diferentes. En Marzá tan solo se encuentra María al lado del pesebre en actitud orante. La ausencia de José de la escena es bastante frecuente, se justifica, según el profesor Sánchez Cantón, porque los artistas "o suponen que ha salido en busca de la matrona o simultanean con el nacimiento el aviso angélico" (1). En las otras dos representaciones de este tema que se conserva -Cuadramón y Chayán- aparecen los tres personajes de la Sagrada Familia ante una arquitectura.

En el segundo tercio del siglo aparece en todas las ocasiones José en la escena. En Cuiña hay un claro interés espacial que se denota por medio de la disposición que adquieren el pesebre y el cobertizo.

También la misma ansia naturalista se puede observar en las dos obras que del maestro de Sixto presentan este tema; en Santa María de Aguasantas la escena está borrosa pero la colocación del cobertizo evoca profundidad y en Cobelas el ansia de presentar un espacio abierto le lleva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a representar a los pastores en la lejanía caminando hacia Belén. En la iglesia de Proendos el artista que aquí trabaja va a someter el primer plano a una ordenación rigurosa que proviene de una arquitectura de sabor clásico; a un lado, en cambio, va a dejar un espacio abierto donde los pastores están recibiendo el anuncio angelical en un plano muy alejado.

Los tres ejemplos que conocemos del tercio del siglo se han perdido. Nada sabemos de como los trataron Santiago de Remesal en la Iglesia de Touxosoutos ni Francisco Suárez en la Trinidad de Orense. Tenemos, en cambio, una fotografía de las pinturas murales que hubo en Arzadegos donde el tema se presenta plenamente estructural por una arquitectura que le vale de fondo.

---

(1) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Nacimiento e Infancia de Cristo. Madrid, 1948, 23.

Anuncio a los Pastores.- El episodio recogido por Lucas (1) se encuentra en murales del primer y segundo tercio del siglo.

En el primer tercio tan solo aparece hoy en Chayán donde los pastores están tocando una serie de instrumentos musicales. Muy cerca de ellos, denotando poco interés por dar una idea veraz de espacio, se encuentra un angel que extiende la alegre noticia por los cielos en forma de cartela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el segundo tercio ya lo hemos visto aparecer como fondo en la escena de la Natividad de Proendos, asociación que no es nada raro entre estos episodios. En la iglesia de Sambreixo se dedica al tema un importante espacio relatando con minucia el sueño de los pastores, el fuego que los calienta en la noche y probablemente el rebaño que guardan; el angel aparecería en el cielo y alguno de los pastores descubriría su presencia. El mal estado del tema no deja asegurar cual era la posición exacta de cada elemento. Lo mismo sucede en la iglesia de Vale donde la comprensión que en el poco espacio que se le dedica, en esta ocasión se enfrentan rotundamente el estupor del pastor y la alegría del mensaje. En Cobelas se encuentra sin duda la mejor representación del tema. Los pastores están aquí efigiados en un tamaño muy pequeño, con ellos se representa la vida del campo, el cuidado del ganado, el aguantar del frío de la noche junto al fuego, la distracción de alguna con la música, la recepción del mensaje angélico por alguno y también la marcha apresurada de otros hacia Belén. De esta manera la escena adquiere una gran variabilidad entre sus distintos personajes además, en este caso, vale como fondo a una Coronación de la Vírgen que se ofrece en lo alto del testero; guardando una relación de simetría con la escena del anuncio aparece el pueblo de Belén, de esta manera vale como prolongación del relato del Anuncio a los pastores ya que hacia aquí se dirigen, desde el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

campo, los pastores en búsqueda del Niño.

(1) Lucas 2, 8-15.

Los pastores caminan hacia Belén.- Este rarísimo tema tiene una interpretación en Galicia que corresponde al último tercio del siglo. Se encuentra en San Martín de Mondoñedo y completa el ciclo que se ha de poner en una capilla lateral en torno a una hipotética imagen de bulto que representaría a la Vírgen con el Niño en el regazo. Acompañando a dos temas que hablan de la genealogía de Maira (David y Abrazo ante la Puerta Dorada) y de su virginidad simbólizada a través de la imagen de Habacuc. La representación de los pastores caminando precisamente hacia donde está María con el Hijo muestra una referencia de lugar que conecta plenamente con la escultura que preside el conjunto.

Adoración de los Pastores.- Este tema solo se encuentra en la iglesia de Vale y fue realizado en el segundo tercio del siglo. Se halla muy maltratada ya que fue prácticamente destruída por la puerta que se abrió para la Sacristía precisamente asentada hacia la parte media de la nave por el lado sur. Probablemente un par de pastores se encontraban en oración con sus ofrendas junto a ellos contemplando al Niño.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Reyes Magos.- Según consta documentalmente Maese Andres pintaba en 1542 en Ribadeo la Historia de los Reyes Magos. La ambigüedad del título no nos deja ver si es un momento de la historia, probablemente la Epifanía que es la escena más famosa del ciclo, lo que se cuenta o si es realmente una narración dispuesta sobre varios momentos la que aquí se trataba.

La venida de los Magos.- En dos ocasiones se representa este tema en el XVI dentro de la Región; se encuentra por primera vez en Marrube dentro de los primeros decenios del XVI. Aparece en el segundo tercio del siglo en la iglesia se Sambreixo. En una y otra ocasión la comitiva que camina a Belén se reduce a tres cabalgaduras que se disponen de perfil y caminantes. El único avance que se manifiesta en el desarrollo de una escena a la otra lo encontramos en que la indumentaria que presentan los Magos en Sambreixo resulta más evolucionada y, hasta cierto punto, cercana a la que se utiliza en el momento en Galicia.

Los Magos visitan a Herodes.- En Sambreixo, en clara relación con la escena anterior, se situa a este tema. Se encuentra deteriorada y en gran parte invisible. Parece que lo fundamental es la ampliación de la narración en un palacio inspirado en las arquitecturas clásicas. También dentro del segundo tercio y en unas condiciones de conservación pésimas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aparece el tema en Vale. Posiblemente aquí también estuviese en relación con una escena de la Venida de los Magos, hoy completamente oculta. Las características iconográficas deben ser prácticamente las mismas.

La Epifanía.- La escena es abundantemente interpretada. Sánchez Cantón indica la razón: "es el reconocimiento por los poderosos y los sabios que, habiendo leído en el cielo que el Mesías era nacido emprenden larguísimo viaje para testimonio, el más solemne, del suceso que dividía la historia del mundo" (1).

Quizás la más antigua interpretación dentro del XVI la señala la iglesia de Marrube en que el tema aparece a continuación del caminar de los Magos sin hacer mención alguna a la vista de Herodes. Se enfrentan aquí, como es tradicional, los grupos de la Sagrada Familia y los Magos, como fondo se imita un brocado a base de la utilización de un motivo que surge del uso de una plancha. Poco posterior en el tiempo debe ser la pintura de Castrelos (Pontevedra) utilizando el mismo tipo de enfrentamiento de grupos y dejando el fondo a la claridad propia del fresco.

Del segundo tercio del siglo se conservan tres representaciones. La más arcaizante es sin duda la de Vale preocupada seriamente por las vestimentas de los Magos y dejando bastante espacio todavía

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a los carteles. En Cobelas el pintor de Sixto ofrece una representación en que las cartelas se reducen a presentar los nombres de los Magos; sigue en lo demás el esquema tradicional. En Prendos la composición se encuentra rigurosamente sistematizada por la arquitectura y presenta un interés espacial notable. En esta iglesia de Proendos nos encontramos con que el mismo pintor interpreta dos veces el mismo tema, una vez en el presbiterio y otra en la Sacristía; la interpretación de la sacristía hoy está prácticamente oculta de todo por las cales.

En el tercio del siglo Juan Bautista Celma interpretaría el tema en una tabla que se colocaría en la capilla mayor. La pequeñez de la tabla y el deseo de presentar a los personajes con buenas dimensiones lleva al artista a prescindir de José. La arquitectura del fondo se trata con singular ánimo clásico.

Tenemos referencia de varias representaciones hoy perdidas. Guardamos fotografías de las que se encontraban en obra mural en las iglesias de Paradela, Pontellas y Arzadegos. En Paradela aparece la estrella en lo alto como guía de los Magos hasta Belén. Un arco de tradición gótica abarca la escena. Estaba la pintura en el presbiterio. En Pontellas ocupaba una de las paredes del presbiterio repitiendo el enfrentamiento de grupos. En Arzadegos está dispuesta en el testero y es la arquitectura la que marca la repartición del tema. La pintura de Paradela ha de encuadrarse en el primer tercio,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la de Pontellas en el segundo y la de Arzadegos en el tercero.

También hubo una Epifanía pintada por Domingo González en San Pelayo de Antealtares (Santiago); fue contratada en 1592.

---

(1) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Nacimiento e Infancia de Cristo. Madrid, 1948, 103.

Matanza de los Inocentes.- Esta escena se representa por dos ocasiones en la pintura mural de Galicia en el XVI. El caso más antiguo es sin duda el que ofrece la Catedral de Mondoñedo. Ha de encuadrarse en las primeras décadas del siglo. El modelo de reparto de la narración es sumamente arcaizante ya que en vez de ensamblar a los personajes en un conjunto unitario la acción se secciona en bandas en donde, con una reiteración que resulta excesiva, se van repitiendo una serie de personajes que se agrupan prácticamente con la misma gesticulación en cada uno de los grupos en que se disponen. Contínuamente se reitera idéntica expresión en la mujer, el soldado y el niño. El artista se inspira en la indumentaria del momento.

Indudablemente la pintura que había en Santa María de Vivero, hoy perdida pero fotografiadas por Villaamil, debía de estar fuertemente inspirada en la de Mondoñedo ya que parece que se configuran los grupos de una forma parecida aunque en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este caso hay que indicar que el concepto de grupo compacto independiente de los demás parece relajarse y da la impresión que hay una relación entre unas partes y otras. La indumentaria es de un momento posterior a la que se contempla en Mondoñedo. Es necesario situar esta pintura en el segundo tercio del siglo. La parcialidad con que se toma el tema en la fotografía impide ver si aquí se hacía también una repartición en bandas.

Huída a Egipto.- En dos ocasiones encontramos esta escena en el siglo. El ejemplo más antiguo lo ofrece la catedral mindoniense. Aquí se relaciona con la Matanza de los Inocentes. Dentro del conjunto del mural el tema ocupa una mínima parte en relación con éste. Se presentaría el tema ofreciendo la marcha de la Vírgen sobre la cabalgadura llevando al Niño en el regazo, guiando al animal aparecería José que se apoya en un cayado. Hoy la escena está prácticamente perdida quedando tan solo una parte de la zona inferior de la representación. La pequeñez del lugar dedicado a la escena se justifica porque el artista quiere respetar el canon que presenta el tema de la Matanza de los Inocentes. El minúsculo tamaño de los personajes de este obliga a continuar con la misma proporción en lo demás.

En Arrendos el tema ofrece unas características más notables. Se realiza en el segundo tercio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del siglo y se le da una mayor importancia al paisaje llegando a doblar a los árboles impetuosamente por la fuerza del viento. El artista busca la composición entre las partes haciendo volver la cabeza a José hacia su familia sin duda con ánimo de destacar así compositivamente la parte dedicada a Madre e Hijo.

Cristo ante los Doctores.- Una sola vez se encuentra este tema en la Galicia del XVI. Aparece en la iglesia de Bembibre. La interpretación de la escena resulta sumamente dudosa ya que lo que se contempla es mínimo. Da la impresión que estamos ante un Niño Jesús que aparece en actitud declamatoria probablemente dirigiéndose a hombres maduros que aparecerían quizás al retirar las cales en la parte inferior, al pie de ese púlpito en que se encuentra el hipotético Jesús. El artista con ansias naturalistas abre la puerta superior de la escena a un paisaje abierto dentro de un gusto plenamente centrado en el segundo tercio del XVI.

5. Vida pública de Jesús

Bautismo.- En Oza de los Ríos se encuentra la única interpretación de este tema en la pintura del XVI.

En el centro en el agua se encuentra Cristo recibiendo el agua que, sobre su cabeza, echa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Juan con un trabajado cuenco. Al otro lado de Jesús, dejándolo así en una posición aparece un angel que sostiene sus ropas. En lo alto, en un tamaño muy diminuto, se encuentra el Padre bendiciendo al Hijo. La escena se somete a la forma apuntada del arco que abarca la escena.

Jesús llama a Zaqueo.- Este tema aparece en el Museo de Villanueva de Lorenzana en una tabla incluible en el segundo tercio del siglo.

Recoge a Jesús en animado diálogo con Zaqueo que aparece en lo alto del sicómoro contemplando el paño del Señor. Este viene acompañado por sus discípulos; varias gentes con indumentarias claramente inspiradas en la época aparecen contemplando la acción. El fondo, desde el que viene Jesús con sus acompañantes, se representa con un notorio sentido paisajístico.

6. La Pasión del Señor

Lavatorio.- Del primer tercio del siglo se conservan dos muestras de este tema. Los dos pertenecen al mismo artista y son realizados siguiendo el mismo formato aproximadamente presentando al grupo de apóstoles en el momento en que Jesús lava sus pies. El fondo de la escena se entrega en ambos casos al brocado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la catedral de Santiago hay una tabla que presenta el tema, forma ante un conjunto con otras dos que tratan los episodios de la Oración en el Huerto y la Cena atribuido por López Ferreiro a Maestre Fadrique que debe situarse hacia el 1530. En esta tabla se presenta prácticamente solos a Cristo y Pedro ya que otros dos apóstoles aparecen en la escena se encuentran muy alejados a la puerta de la estancia donde está ocurriendo la acción. La preocupación fundamental del artista está en la creación de un ambiente a través de una arquitectura rigurosamente tratada con una perspectiva central. En esta ocasión Pedro se representa en actitud de protesta.

En Sixto -1552- se trata por última vez este tema. El artista carga de personajes, todos en posturas muy dinámicas, el lugar donde Cristo que es el único que aparece apacible en la escena. El artista se preocupa por la presentación de una arquitectura que se abre a un paisaje, en el fondo; de esta manera el maestro de Sixto logra la mejor representación de este tema en Galicia.

Santa Cena.- Sólo se conserva hoy un retazo de este tema que pertenece al primer tercio del siglo. Se encuentra en la iglesia de Novelua decorando parte del presbiterio que seguramente estaría cubierto con este tema en su parte principal. Lo que hoy se vislumbra del tema son dos apóstoles que se encuentran en el extremo de una mesa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al otro lado de ella teniendo ante sí un abundante número de viandas. Su mirada debe estar en relación con el personaje que preside la mesa que ha de ser necesariamente Cristo enfrente de quien puede estar probablemente Judas.

La Santa Cena que se guarda en la Catedral de Santiago atribuída por López Ferreiro al Maestre Fadrique tiene prácticamente la misma forma pero técnicamente esta tabla es muy superior al mural anteriormente comentado. El sentido clásico de las columnas que delimitan la escena por los lados es prácticamente la única nota renaciente que habla del segundo tercio del XVI en que debía ser hecha.

En 1552 se llevó a cabo el tema en Sixto. En este caso el acto se realiza en torno a una mesa redonda lo que deja lugar para conseguir más adecuadamente una composición acorde con los gustos del Renacimiento, ese mismo estilo se denota con claridad en la arquitectura que ambienta la escena.

Existen referencias de otras pinturas con este tema que han desaparecido. En San Esteban de Chouzán aparecería con unas características muy similares a las intuidas en Novelua, la obra de Chouzán se haría hacia 1536.

En Castro (Rivadulla) se representa el tema dentro de un conjunto que describe López Ferreiro. Según su descripción da la impresión que estamos ante un conjunto similar al de Sixto; la escena

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podría ser parecida a la que allí se encuentra.

En la iglesia de la Espenuca y en la de Santa María de Ois aparecía este tema pero no tenemos referencias que nos digan exactamente la época y el formato. Sin embargo desde la opinión de Post se pódría aventurar la posibilidad de que la Cena de la Espenuca se pareciese a las que se realizan en el primer tercio del siglo, es decir siguiendo el formato que ofrece Chouzán y Novelua.

Oración en el Huerto.- En Framean y en Nogueira se encuentran, sin duda, las únicas representaciones de este tema. La presentación de la escena en Framean del tema decorando el testero con el Lavatorio hace presumir una ordenación similar en Moreira donde actua el mismo pintor utilizando, sin duda, las mismas estampas en ambos lugares. En Framean se mezclan las referencias espaciales, dada por la tapia del Huerto, con la imitación de un brocado. Jesús contempla orante el cáliz y los apóstoles aparecen reunidos.

En Nogueira se vuelve a hacer con la referencia espacial con el cierre del Huerto. En este caso no se utiliza ya una imitación del brocado y el Señor contempla la cruz en manos del angel que llega junto a El. Los apóstoles aparecen reunidos en compacto grupo.

La tabla de la Catedral de Santiago atribuída a Maestre Fadrique -hacia 1530- sigue presen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tando reunidos a los apóstoles solitario a Cristo contemplando al angel que en este caso trae la cruz y el cáliz. La presentación del paisaje se hace en este caso con gran minucia y maestría. El artista deja ver a lo lejos la entrada del huerto y pasando por ella a aquellos que vienen a prender a Jesús.

La representación que se encuentra en Sixto repite las mismas características vistas en la tabla compostelana. Las únicas diferencias iconográficas importantes están en que el ángel en esta ocasión trae tan solo la cruz y que los apóstoles dejan de estar reunidos para aparecer dos a un lado de Cristo y el otro separado.

En Chouzán también había este tema pero ha desaparecido en el traslado de las pinturas. Iconográficamente se parecía a los ejemplos de Framean y Nogueira. Lo mismo se puede decir de la representación de este tema en Pontellas muy próximo todavía a los gustos del primer tercio aun cuando se llevó a cabo en el segundo tercio del siglo.

Prendimiento.- Novelua y Nogueira ofrecen los dos únicos ejemplos de este tema en el primer tercio del siglo. En Novelua hoy se distingue a duras penas Malco en el suelo. En Nogueira se representa el tema del beso de la traición ocupando el centro de la composición. A un lado aparece Pedro que ya ha cortado la oreja a Malco quien en este momento es curado por el Señor. Al otro lado apa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recen los acompañantes de Judas. La escena resulta muy agobiada de espacio y no está separada del tema de la oración en el Huerto que aparece al lado repartiéndose la superficie a pintar en dos partes iguales.

La pintura de Fornás con este tema, encuadrable ya en el segundo tercio, no puede analizarse prácticamente ya que lo único que hoy se deja ver es el farol que sostenía Malco en el suelo y la cara de un soldado. Han de suponerse mayores intereses espaciales para este mural realizado por un pintor de cierta categoría.

También se conserva muy parcialmente la interpretación del tema en Sixto -1552- ya que solo podemos ver un lateral de la misma, en él aparece Pedro en una actitud muy dinámica, atacando a Malco. Ha de suponerse una disposición similar a la observada en Nogueira pero con una toma del espacio importante como corresponde a un pintor de la categoría del maestro de Sixto.

En Chouzán -hacia 1536- se representa el tema dándole gran importancia a los soldados ya que en las fotografías que hemos podido manejar, en que se veía esta pintura desaparecida, el número de lanzas era abundante. La obra también desaparecida representado el tema en Castro (Rivadulla) debe ser encuadrada en el mismo tiempo en que se pintó en Sixto, es decir aproximadamente hacia la mitad de siglo. Quizás se resolviese el tema

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de una forma muy parecida a como se hizo en San Juan de Sixto.

Cristo ante Caifás.- Esta escena tan solo se encuentra en Sixto -1552-. Está enormemente deteriorada. Sabemos de su existencia porque se ve a duras penas un hombre sentado y algunos sentados. La colocación antes de un tema en que aparece Pilato no deja dudar de que aquí se representa a Caifás presidiendo el Sanedrín interrogando a Cristo.

La escena apareció también en Chouzán -hacia 1536- pero se ha perdido. Las fotografías que se conservan de esta pintura vuelven a enfrentar a dos grupos el de Jesús con los que lo han apresado a un lado mientras enfrente está el Sanedrín presidido por Caifás.

Cristo escarnecido.- Se conserva una tabla en el retablo de Bendollo encuadrable en la etapa manierista. Jesús aparece con los ojos vendados y sus manos atadas como es habitual en el tema. Los judíos aparecen mofándose de El.

También en Chouzán se representaba el tema pero esta pintura ya no existe. La novedad iconográfica más importante es que Jesús en vez de estar sentado como es habitual en la escena, se encontraba hacia un lado y en pie. Esta obra debía situarse hacia 1536.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pilato se lava las manos.- Sin duda la más antigua representación de este tema la ofrece la iglesia de Pescoso, se encuentra prácticamente oculta por las cales y apenas se dejan ver enfrentados las cabezas de Cristo y Pilato.

La escena se llevó a cabo en el segundo tercio de siglo.

En Sixto -1552- va a aparecer el tema dando sin duda una de las mejores interpretaciones que este maestro llevó a cabo. Mientras en la escena dos grupos prácticamente separados uno en que se encuentra Jesús macerado y pasivo rodeado del odio de los judíos que lo rodean amenazantes. A un lado también visiblemente pausado se encuentra Pilato lavándose las manos con pausa.

En la etapa manierista se llevaría a cabo la representación en Castrelo de Miño. Hoy está bastante deteriorada. Aparece Jesús acompañado de varios esbirros ante Pilato que se está lavando las manos. El artista aprovecha el marco irregular por su parte inferior para dejar la parte más elevada de esa zona de la base a Pilato que se encuentra asentado en su sede.

En Chouzán hacia 1536 también se presentaba la escena con parecidas formulaciones. Tenemos noticia de que en la iglesia de la Espenuca se representaba la escena. No queda ninguna muestra de esta obra que bien pudo haber sido hecha en los inicios de siglo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Flagelación.- Quizás las representaciones más antiguas dentro del XVI fueran las realizadas en el Claustra Nova de Orense y Figueiras. En Burela el estado actual del mural díficilmente se contempla otro motivo que a Cristo en pie atado a una columna alta. En el Claustra Nova el Señor aparece atado a una frágil columna alta con un esbirro en actitud dinámica a cada lado. En Figueiras, también en el primer tercio del siglo, se puede apreciar la forma de un sayón que está en una actitud dinámica a un lado de un Cristo que ha de encontrarse en el centro de la composición atado a una columna alta de levantarse las cales. Al otro lado del Señor habría otro sayón en una postura mas o menos simétrica en relación con la del esbirro que hay descubierto al lado de ese Cristo que ha de ocupar el centro de la composición.

En Pescoso ya en el segundo tercio del siglo la escena sigue presentando el mismo interés por una figura central de Cristo con un sayón en actitud dinámica a cada lado. Sixto -en el año 1552- ofrecerá una muestra de esta escena en la que se ofrecerán variantes con respecto a la iconografía más usual que es la que ofrecía los dos anteriores ejemplos. Aquí se contempla en la parte superior y alejada de la escena una galería donde, entre otros personajes,se descubre a Pilato y su mujer. Un epígrafe que hay en dicha galería señala inequívocamente la personalidad de estos personajes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Pontedeume ya en la etapa manierista se lleva a cabo la escena dando entrada a más de dos personajes en la estancia en que está Cristo. En este caso Pilato aparece dentro de la escena dando la orden de la flagelación. La colocación de los esbirros contribuye a dar la sensación de espacio en esa sala en que se desarrolla la acción que está tratada con un fuerte sentido de la perspectiva.

En Bandollo dentro también de esta etapa manierista adquiere una importancia prioritaria en lo compositivo esos dos sayones que maltratan a Jesús, auténtico eje de la escena. Hay que señalar sin embargo la presencia de un grupo de personajes contemplando la acción a un lado y la existencia de una arquitectura que llena el fondo mostrando los intereses de este momento por los espacios arquitectónicos.

Tanto en Castrelo de Miño como en Pousada (1582) el tema se trata con un sentido arcaizante ya que se vuelve a la fórmula de situar en la sala en que se lleva a cabo el castigo tan solo a dos sayones con Cristo.

En Chouzán (hacia 1536) se representaría el tema con el mismo sentido que hemos visto en los ejemplos del primer tercio del siglo.

Pilato.- En la iglesia de Pousada se representa el tema de Pilato fuera de la estancia en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se realiza la flagelación, en actitud meditabunda. Sin duda se pretende interpretar los razonamientos que lleva a cabo este hombre acerca de qué hacer con el Señor.

Es un tema que iconográficamente resulta excepcional dentro del ciclo de la Pasión. Su presencia en Pousada se debe a la propia estructura de la pared. Al pintor le queda un mínimo espacio entre la ventana y el testero en la pared en que se presenta la Flagelación; este hecho lo insinua la posibilidad de interpretar este rarísimo tema.

Cristo a la columna.- En Mugares, ya en la etapa manierista, se pinta la soledad de Jesús en la columna después de haber sido castigado. Ya no están presentes los sayones y su cuerpo aparece sin fuerzas sometido a la columna que adquiere una solidez, una consistencia, que hasta ahora no había tenido. El cuerpo de Jesús tiene una tendencia a derrumbarse que recuerda ese sentido de ser inerte y pesado que tiene en las Piedades de los últimos tiempos de Miguel Angel. El cuerpo está realizado, indudablemente, con fuertes inspiraciones miguelangelescas y el espacio está tratado con un rigor en la perspectiva muy notable.

Coronación de Espinas.- En Bendollo se encuentra la única representación que queda de este tema. El Señor aparece en medio de una estancia que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

apenas es visible por la gran cantidad de espacio que ocupan las figuras que hay en torno a Jesús que aparece cubierto por un manto burlescamente dispuesto con unas cañas como cetro en la mano y con una corona de espinas que están disponiendo sobre su cabeza dos hombres. El ejemplo de Bendollo ha de situarse en la etapa manierista.

De parecida forma se había representado hacia 1536 en Chouzán en una pintura hoy desaparecida. Llamaba la tención sobre todo en ella el afán del pintor por encuadrar en un espacio arquitectónico la escena, tal espacio estaba concebido siguiendo, dentro de las grandes limitaciones técnicas del pintor, la normativa renacentista.

Jesús presentado al pueblo.- Tan solo este tema se encuentra hoy en Bendollo y debe ser encuadrado en la etapa manierista.

El Señor aparece presentado por Pilato a un pueblo que pide su muerte. A un lado, acobardado, se encuentra Pedro que contempla apenado el hecho. El Señor está en pié y macerado sobre una tribuna con Pilato mientras abajo, a un lado, se encuentra vociferante el gentío y detrás está Pilato tras una columna.

Posiblemente el tema se interpretase en Chouzán -hacia el año 1536-. Un vano que muestran las fotografías, en el ciclo de la Pasión, parece insinuar la presencia en tal lugar de este episodio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Señor ante Herodes.- Hoy no se conserva ningún ejemplo de este episodio de la Pasión que solo narra el Evangelio de San Lucas (1).

En Chouzán se encontraba representado este episodio hecho hacia 1536. La aparición de un personaje coronado recibiendo a Cristo y la representación en otros cuadros de Jesús ante Caifás y Pilato no dejan duda de que es este episodio el efigiado. Se lleva a cabo en un espacio abierto.

López Ferreiro señala su presencia en Castro (Rivadulla). La pintura de esta iglesia debe encuadrarse hacia la mitad del siglo. De ser certera la interpretación de este tema por parte de López Ferreiro estaría aquí presente en un ciclo en que no comparece Jesús ni ante Pilato ni ante Caifás que son temas que suelen ser mucho más usuales que este que aquí se analiza. Tal hecho nos hace dudar de la interpretación del canónigo compostelano.

---

(1) Lucas 23, 6-12.

Camino del Calvario.- Del primer tercio del siglo tan solo queda una representación de esta escena. Se encuentra en Luaña y muestra a Cristo caminando hacia el Calvario. Lo acompaña el Cireneo quien se representa en un tamaño mucho más pequeño en gran parte es debido esa discordancia en relación con el canon de las demás figuras a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las características del marco que lo abarca.

En Paderne ya en el segundo tercio de siglo, el número de personas en torno a Jesús se hace más abundante. También aquí aparece compartiendo el peso de la cruz y representado en un tamaño más pequeño. La indumentaria de todos los personajes con la excepción de la de Cristo está fuertemente inspirada en la moda de la época. En Sixto -1552- la escena se resolvió de una forma muy similar, según se deduce del pequeño retazo del tema que está al descubierto.

Parga presenta entre otros temas este en la decoración de su nave. Está muy deteriorado. Da la impresión de que alguna mujer en primer plano quizás haga referencia a la Madre de Jesús. El Cireneo ayuda a Jesús.

En estilo manierista se pinta el retablo de Bendollo, así aparece este tema y en él acompaña a Jesús también en el peso de la cruz el Cireneo. En este caso se encuentra un primer plano con el paño extendido entre sus manos la Verónica. En Oiran se guarda un cobre de este momento en que la ida hacia el Calvario se hace multitudinaria y aparece un largo cortejo en el que van acompañados de un gran gentío los tres hombres que van a morir en la cruz. La figura de Jesús destaca por la posición central por levantar una mayor curiosidad entre las gentes que ninguna otra figura.

Dentro de la pintura mural de este estilo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manierista hay tres ejemplos de este tema a reseñar. En Rebordanes hay varias personas acompañando a Cristo hacia su muerte. El Cireneo comparte con El el peso de la cruz. Jesús ocupa la parte central que contribuye a resaltarlo fuertemente dentro del cojunto. En Castrelo de Miño la marcha hacia el Calvario se hace acompañando a Cristo no solo el Cireneo sino también un abundante número de soldados. Sin duda es el ejemplo de Pousada el más interesante de este estilo de los que ofrece la pintura mural. Se adapta a un espacio bastante largo y en él aparecen las figuras dispuestas en línea. La comitiva que marcha hacia el Calvario deja atrás a María y a Juan Evangelista que despiden, así, a Jesús.

Sabemos de tres representaciones perdidas que ofrecían este tema. En Chouzán hacia 1536 se presentaba de una forma muy similar a como lo contemplamos en Luaña. En Cuíñas, en la etapa renacentista, se efigiaba el mismo tema sin variaciones iconográficas notables con respecto a lo que se presentaba en Chouzán. En Castro (Rivadulla) el tema debía de ofrecer un grado de evolución similar al contemplado en Sixto ya que ambos debieron realizarse por el mismo tiempo.

La Verónica con la Santa Faz.- La Verónica extiende en Cuiña su paño presentando el dolorido rostro de Jesús impreso en el caminar de Este hacia el Calvario. Esta escena se hace en la etapa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

renacentista y obedece a un espíritu todavía gótico. Doña María Luisa Caturla señala que no hay una Verónica del Renacimiento (1); la que aquí se representa recoge inspiraciones en una estampa de Durero ya que los ángeles situados a los lados ayudan a extender el paño con la efigie de Jesús.

Hay que recordar que el relato que señala la presencia de la Verónica es apócrifo; se trata del evangelio de Nicoemo (2).

---

(1) CATURLA, María Luísa.- La Verónica, vida de un tema y su transfiguración por el Greco. Madrid, 1944, 19.

(2) FERGUSON, George.- Signos y símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires, 1955, 213.

Cristo despojado de sus vestiduras.- Parece que este es uno de los temas pintados en el primer tercio del siglo en Toques para acompañar a ese Calvario en madera que, es indudablemente, la joya de esta iglesia.

Jesús aparece posando las vestimentas en el suelo. Hay un sayón a un lado mientras que a lo lejos aparece María contemplando la escena.

No hay otro ejemplo de este tema en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Calvario.- En Luaña se presenta en el primer tercio de siglo este tema. La cruz se encuentra asentada en un terreno pedregoso. Jesús aparece completamente cubierto de sangre. A los lados, en actitudes bastante estáticas, están María y Juan Evangelista. Hay algún epígrafe dentro de la escena.

En Santa María de Seteventos se interpreta el tema en el primer tercio de siglo. Está muy borroso. A los lados del Crucificado, prácticamente con una altura similar a la de Este, se presentan María y Juan Evangelista.

En el segundo tercio de siglo se pinta una tabla existente en San Vicente del Pino en Monforte; presenta el fondo para un Crucificado, en él se encuentran pintados en pie María y Juan Evangelista en una actitud bastante pausada. En Cuíña se representa el tema pero aquí todas las figuras son pintadas. En Parga Cristo aparece clavado en su cruz pero completamente solitario en el Calvario, algunos árboles muy esquemáticos valen como fondo a la escena.

Dentro del estilo manierista en Pontedeume se conserva una tabla que remata el retablo del altar mayor de su iglesia parroquial donde acompañan al Crucificado las figuras de María y Juan en posturas vivamente dinámicas. En San Martín de Mondoñedo, ya dentro de la pintura mural, en este momento se lleva a cabo algo muy similar a lo visto en Monforte; las figuras de María y Juan Evangelis

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta pintadas acompañando a un Cristo en la cruz realizado en madera; también se representan aquí el Buen y el Mal Ladrón. En la iglesia de Mugares el Calvario aparece vacío; la cruz está ya sin Cristo y las escaleras solitarias quedan apayadas en la cruz.

En Chouzán hacia el 1536 se pintó este tema con unas aspiraciones notables ya que el lugar del Calvario aparecería ocupado por todo un gentío. La Cruz con Jesús clavado en ella quedaba en la parte alta de un extenso mural dejando a sus pies numerosas figuras. El tema, ya en un formato más simplificado pues solo aparecería Jesús y Juan, se realizó por 1541 en Santa Marína de Cambados.

También hay que hacer relación a la obra con este tema pintado por Santiago de Remesal para Toxosoutos en 1574 y la pintada por Domingo González, destinada a San Pelayo de Antealtares, llevada a cabo en 1592.

La Lanzada.- En el Claustra Nova de la Catedral de Orense se encuentra el único ejemplo que hay de este tema en Galicia en el siglo XVI. Ha de encuadrarse en el primer tercio de siglo. Cristo aparece muerto en la cruz. En primer plano a un lado se encuentra María desmayada acompañada de algunas mujeres; varios hombres en pie contemplan lo ocurrido y surge el comentario de que "ver

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

daderamente este era el Hijo de Dios" que dice un epígrafe. Longinos se encuentra a un lado, detrás del grupo en que aparece María, está con la lanza dirigida hacia el pecho de Cristo.

Angeles con instrumentos de la Pasión. En el derrame de la ventana que centra el testero se pintaron en Campaña en el segundo tercio de siglo unos ángeles con los instrumentos de la Pasión. Debían de acompañar a un Crucificado hecho en madera que presidiría el conjunto.

Descendimiento.- Es una tabla de la Catedral mindoniense la representación más antigua de este tema en Galicia. Dos escaleras apoyan a la Cruz para, ayudándose de ellas, descender el cuerpo de Jesús que dibuja una elegante S en el aire. Un grupo en que la figura fundamental es María aparece en un extremo de la tabla ofreciendo un interés secundario ante este cuerpo que baja, tras la muerte, de la Cruz. Esta obra se realizó en el segundo tercio de siglo.

En la etapa manierista se lleva a cabo el mismo tema en Bendollo pero aquí es presentado más simplificado, reduciendo tanto el número de personajes como el de problemas técnicos a plantearse.

En la iglesia de Castro (Rivadulla) hubo en otro tiempo una representación de este tema

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que debe encuadrarse, posiblemente, en el segundo tercio de siglo.

Piedad.- Tan solo se encuentra este tema una vez en la pintura del XVI en Galicia. Aparece en el primer tercio de siglo en la iglesia de Luaña. Cristo aparece en el regazo de María al pie de la cruz; en el travesaño menor de ésta aparece un letrero que recoge una lamentación de Jeremías.

Lamentaciones sobre Cristo muerto.- Es en Alfoz donde aparece por primera vez este tema. Son solo la Magdalena y Juan Evangelista los que acompañan a Madre e Hijo tras la muerte de Este. Jesús se representa aquí en un tamaño diminuto con relación a las demás figuras.

En la capilla del Espíritu Santo en la catedral compostelana se pintra este tema hacia 1527, posiblemente lo haga Sixto de Frisia. Aquí son tres mujeres las que aparecen con Juan con el grupo de María y Jesús.

Ya en el segundo tercio del siglo se pinta el tema en Parga; además de la Magdalena y Juan se representa a un hombre que puede ser Nicodemo acompañando a María tras la muerte del Hijo que se presenta en su regazo. En Paderne se acrecienta el número de personajes y hay una preocupación más naturalista por el espacio. Muy parecida habría de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ser la solución dada al tema en Sixto; hoy todavía invisible por encontrarse en la mayor parte de su superficie por las cales cubierta.

Ya en el momento manierista se presenta el tema en una tabla del retablo de Puentedeume en que acompañan a la Madre Juan, tres mujeres, que han de ser María Cleofás, María Salomé y María Magdalena; y además está Nicodemo. La importancia que el pintor da al paisaje y a la indumentaria resulta indudable. En Montederramo se encuentra una tabla que repite los mismos personajes aumentando el de un hombre que será José de Arimatea y también da importancia al paisaje. Las figuras de la tabla de Montederramo resultan mucho más expresivas y realizadas con una mayor calidad que la que se contempla en Pontedeume.

Dentro de la pintura mural de este momento se contempla el tema de Monte con un abundante número de personajes y manteniendo la colocación de Cristo en el regazo de María como acontecía en las ocasiones anteriores. El tema de Rebordanes resulta mucho más evolucionado ya que se encuentra Jesús en el suelo extendido sobre una sábana sin haber prácticamente contacto entre su cuerpo y el de su Madre; de esta manera la iconografía resulta más acorde con lo que señalará el Concilio de Trento.

Hay que reseñar que dentro de este estilo el máximo intérprete del tema debe ser Juan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bautista Celma. Poco deja decir el retazo del lienzo que se conserva en un retablo de San Benito; en cambio desde la tabla del Colegio de las Huérfanas llevada a cabo ya hacia el año 1600 se muestra plenamente el artista asumiendo las directrices del Concilio de Trento huyendo de ese indebido contacto, según las normas conciliares, entre los cuerpos de María y Jesús.

Se perdió una representación mural de este tema que se encontraba en la capilla de Santiago en la Catedral lucense. Debía de ser poco posterior a 1554 y resultaba bastante arcaizante cercana todavía a los gustos gótico-flamencos. Aquí eran solo Juan y la Magdalena los acompañantes de la Madre en el dolor de tener en su regazo al Hijo muerto.

Santo Entierro.- Se guarda un ejemplo de cada etapa del XVI. Al primer tercio de siglo corresponde la escena descubierta hace poco tiempo en Burela. Tres mujeres se disponen al otro lado del sepulcro contemplando como dos hombres depositan en su interior el cuerpo del Señor. En Sixto, en el segundo tercio del siglo, la escena se complica disponiendo a mas figuras pero, básicamente, el esquema compositivo es igual. Lo mismo va a suceder en Bendollo en la siguiente etapa. Los cambios fundamentales consisten en la disposición en escorzo del sepulcro deseando así un mayor interés espacial; también es importante reseñar una mayor preocupación por el paisaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7- La Glorificación de Cristo

Cristo desciende al limbo.- La representación más antigua y, sin duda, más grandiosa es la que aparece en Sixto en el año 1552. Jesús llega hasta la misma bòca de este lugar y libera a los allí apresados, los primeros en salir son, precisamente, Adan y Eva. En torno a Jesús y a la boca del limbo hay una colección de demonios en diversas actitudes que resulta sumamente pintoresca.

En Bendollo vuelve a presentarse el tema. Es ya de estilo manierista. Cristo se inclina para ayudar a salir de un lugar oscuro y profundo a los hombres; unas cuantas figuras desnudas se encuentran ya liberadas y contemplan al Señor.

Resurrección.- Del primer tercio de siglo tan sólo se conserva el mural de Burela con este tema. La ejecución resulta bastante tosca. Los motivos que se usan van a ser los continuamente reiterados en este tema. Cristo está saliendo de su tumba portando en una mano la vara en que pende el estandarte con la cruz de su victoria. En torno a El se encuentran alrededor de la tumba los soldados dormidos. Ninguno parece, en este caso, darse cuenta de lo que esta sucediendo. El Señor aparece cubierto por una capa con sus pies ascendiendo sobre esa tumba que presenta la losa corrida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el segundo tercio del siglo se encuentra este tema tratado con similares rasgos iconográficos en Parga. La diferencia más importante estriba en que el fondo deja ver un paisaje que en Burela no existe. En Bubal la cercanía a este mismo modelo es practicamente absoluta.

En Sixto -1552- las diferencias fundamentales, con respecto a los casos anteriores consisten en que aquí aparece el nombre de Cristo en la banderola que lleva en su mano y alguno de los soldados se da cuenta del hecho sobrenatural.

En Nogueira, ya dentro del estilo manierista, el tema se enriquece con cartelas que hablan de la Resurrección y sustituye a los soldados por mujeres que llegan a visitar la tumba del Señor. En la iglesia de Pesaqueiras, en cambio, se sigue la fórmula tradicional de situar a los soldados al borde de la tumba durmiendo mientras el Señor aparece ascendiendo.

Por dos veces trata el tema Juan Bautista Celma. Sin duda es anterior la tabla dedicada a la catedral de Santiago en la que uno de los soldados despierta bruscamente al descubrir la Ascensión. En este caos la losa de la tumba no aparece fuera de su lugar. En la iglesia de San Benito tratará el tema con más fortuna y será la luz principal protagonista desde un punto de vista estético; los soldados quedarán en contraluz en primer plano mientras la figura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Jesús brillará enormemente mientras asciende.

El tema aparecerá también en Santo Domingo de Pontevedra en un mural hoy desaparecido. Estaba representado, siguiendo el modelo más usual, con los soldados al pie del sepulcro y Cristo ascendiendo. En este caso la escena vale como base a una representación en que aparece Jesús como juez sentado. A cada uno de sus lados aparecerán Maria y Juan Bautista representados como máximos intercesores.

Ascensión.- El tema aparece por primera vez en la Catedral de Santiago en un mural realizado por 1542 en la actual capilla de San Fernando. Cristo aparece ascendiendo en la parte central. A su derecha, en la tierra aparece María encabezando un grupo de Apóstoles que contemplan el hecho. A la izquierda de Jesús hay un grupo similar encabezado por Pedro. El Señor acaba de ascender teniendo como punto de partida un pequeño montículo donde todavía estan impresas las huellas de sus pies; se eleva con sus manos recogidas y mirando ligeramente hacia abajo. Un fondo paisajístico con importantes estudios lumínicos completa la escena.

En Bendollo, en el retablo mayor de su iglesia parroquial, el tema se interpreta de una forma más arcaizante en plena época manierista. Se toma la parte terrena de una forma fundamental y del cuerpo de Jesús tan sólo contemplamos la parte inferior. A cada lado de un pequeño montículo aparece un grupo a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cada parte, uno está formado por cuatro figuras y se encuentra encabezado por María, el otro esta formado por tres y lo preside Pedro.

Pentecostés.- Este tema puede ser considerado dentro de la historia de Jesús. Como señala Reau: "Es en realidad Cristo resucitado quien envia al Espíritu Santo sobre los Apóstoles y la Virgen tiene, a pesar del lugar que le es atribuido en el centro del grupo, un papel muy secundario en esta escena donde Ella es la única que no abre la boca... El protagonista invisible es Cristo... (1)

La única representación que hay dentro de la pintura de XVI se encuentra en Camanzo. Es un mural que abarca el cuarto de naranja de la capilla mayor. Fue hecho en plena época manierista. En la parte superior aparece el Padre coronado bendiciendo con la derecha y apoyando en la otra mano la bola del mundo coronada por la cruz. Se presenta de busto y a la altura de su cintura aparece con sus alas abiertas la paloma del Espíritu. Las lenguas de fuego se derraman sobre los apóstoles que se reparten a la derecha y a la izquierda de Maria. Mientras Esta se recoge sumisa en la oración bajando la cabeza, todos los apóstoles se encuentran en actitudes más dinámicas embargadas por el ímpetu que les inspira el Espíritu.

1- Reau.- Iconographie de l'Art Chretien. París, 1955, Sec. II, Vol II, 591.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8- Apoteósis de la Virgen

Asunción.- Hay una representación datable por 1542 y otra de 1561. La primera pertenece a la capilla de San Fernando de la Catedral de Santiago, la otra se encuentra en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pontedeume.

En ambos casos María aparece ascendiendo a los cielos llevada por ángeles que en las dos ocasiones se representan en tamaño diminuto. En el suelo se encuentran a cada lado un grupo de seis apóstoles en actitudes orantes. La escena que se encuentra en Santiago hace partir a Maria desde una tumba que aparece vacia entre los Apóstoles. La que aparece en Pontedeume es más arcaizante y más agobiada de espacio no teniendo lugar para la representación de un paisaje en el que la luz juega una actuación de gran calidad tal como se observa en el mural de la catedral compostelana.

Hay constancia documental de que en Santiago de Remesal realizó este tema en 1574 para la iglesia de Toxosoutos, esta obra se ha perdido.

Coronación de la Virgen.- El tema sólo aparece en el XVI en la pintura de Galicia en Santa Maria de Cobelas. Culmina la decoración del testero con esta escena. Maria se encuentra en pie en los cielos. Dos ángeles mantienen como base para su figura la forma de la luna; otros dos la sostienen por los brazos, finalmente hay otros que aparecen dejan-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do una corona sobre su cabeza. Algunas cabezas de ángeles alados contemplan a la Madre. En la tierra, como zócalo a la representación, se encuentran representados el anuncio a los pastores y el pueblo de Belén.

La Virgen Maria desciende al Infierno.- Resulta muy problemática la interpretación con este título de un mural que aparece en Abades; es su pintura mural obra del momento manierista y presenta a la Virgen con el demonio encadenado a sus pies. Ante Ella, a respetable distancia, aparecen los condenados. De la intercesión ante su Hijo por los condenados vendría esa tregua entre Pascua y Todos los Santos. Esos son las llamadas vacaciones de los condenados (1). El estado del mural con bastantes partes todavia ocultas dificulta enormemente una interpretación más segura.

1- REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. París, 1955, sec. II, vol. II, 729

9- Los fines del hombre.

La Müerte.- En Cuiña se representa la Muerte en una obra del segundo tercio del siglo. Se representa como un esqueleto que porta un estandarte,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una pala y una guadaña.

En Vale el tema de la Muerte aparece vinculado al de la lucha entre los ángeles y los demonios. Se encuentra sobre un caballo contemplando la acción. Se reconoce porque su cuerpo, extremadamente delgado , se representa dejando verse su osamenta. Ha de encuadrarse en el segundo tercio.

En Abades, ya en el tercer tercio del siglo, aparece como un esqueleto que tiene envuelto en su cuerpo una serpiente y que va a disparar una flecha; cuelga a su espalda una carcaj, repleto de flechas.

Tanto los elementos de una como de otra estan cargadas de elementos que hablan de muerte. Así se entienden el esqueleto, el arco y las flechas, el ataúd, la pala y también la guadaña. La serpiente es una alusión al tiempo compañero indudable de la muerte.

Posiblemente hubiera una representación de la Muerte en el Sancti Spiritus de Melide, con ese "diablo con los correspondientes adminículos de cuernos, cola y enormes uñas, y a sus pies vencido y desnudo en actitud súplicante un desvalido anciano" (1). Es obra del primer tercio.

Relacionable con la Muerte es un tema que aparece en Campaña. Es una pintura datable en el segundo tercio. Consiste en un muerto que parece erguirse. Un letrero, practicamente ilegible, parece querer dar el sentido a esta extraña escena: lo q̄ eomigo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fē, lo q̄ di halley / de lo / q̄ qdo nihele.

1- ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo: Antiguas pinturas en la iglesia de Sancti Spiritus. GALICIA DIPLOMATICA IV. Santiago, 1889, 56

El Apocalipsis: Diáspora.- Este tema tomado del Apocalipsis, preámbulo de toda la narración del último dia, se encuentra incluido y miniado dentro de los Beatos que presenta el Comentario el Apocalipsis del Beato de Liebana.

En Rocas aparece una representación curiosísima en muy mal estado de conservación que debe datarse en el segundo tercio del siglo. Es, sin duda, copia de una página de un Beato del Burgo de Osma. Las cabezas de los Apóstoles se reparten por un mapa en el que, entre otros motivos, aparece representado el faro de Alejandría.

El Juicio Final.- Sin duda este es el tema que más magistralmente ha sido interpretado dentro de la pintura de Galicia en el XVI. En lugares generalmente de primera importancia dentro de la iglesia se disponía el tema. Las variantes que ofrece de unos lugares a otros resultan bastante notorios. Su proximidad a algunos temas como el del trono de Gracia o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gloria son importantes y en algunas ocasiones resulta difícil matizar si se está intentando interpretar un tema o el otro.

Dentro del primer tercio del XVI Eiré presenta una pintura que cubre el cuarto de naranja de la capilla mayor en la que aparece el Cristo apocalíptico incluido en una mandorla; fuera de ésta aparece a su derecha la rama de lis y a la izquierda una espada que señalan el juicio para los hombres. Jesús aparece con sus pies apoyados sobre la bola del mundo y con sus yagas ostensiblemente marcadas. Maria y Juan Bautista aparecen en su labor intercesora; los ángeles tocan trompetas en torno al Señor y un abundante número de estrellas pueblan los cielos. Abajo, en la base del tema, resucitan hombres de todas clases. La proximidad de la parte superior del tema con representaciones que pueden señalarse como de la Gloria, (tales como las que se hallan en Amoeiro y Fion), resulta muy grande.

En el cuarto de naranja de Camposancos aparece una representación del Juicio hoy oculta por un retablo barroco. Tan sólo deja ver éste la cabeza de Cristo. Es muy posible que se pareciese la escena a la que se encuentra en Eire.

En Santa Maria de Melide los ángeles llamando a Juicio aparecen decorando el abovedamiento del tramo recto. Es muy posible que se intentase incluir en el tema el Trono de Gracia que se representa en el cuarto de naranja. Tal conjunción resulta incorrec

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta desde un punto de vista iconográfico. El ensamblaje de estos dos temas es, en cierta manera, un caso excepcional.

Posiblemente la decoración del abovedamiento de Loson presenta el tema del Juicio. Los pocos motivos que deja ver el retablo mayor presentan una relación indudable con lo pintado en la capilla mayor de Santa Maria de Melide.

El Maestro de Seteventos realizará dos visiones bastante originales del Juicio en los primeros años del XVI. Una se encuentra en la iglesia de Santa Maria de Seteventos y otra en Marrube. La primera presenta en el centro a Cristo Juez que deja a sus lados a los bienaventurados, concretamente a su derecha aparece Maria presidiendo un abundante número de santos mientras a la izquierda está sólo el Bautista. Esta asimetría se debe a que el pintor quiere dejar la zona de la izquierda de Jesús para hacer una pintoresca representación del Infierno en la que tiene cabida alguno de los pecados capitales. La figura de San Miguel tras el Bautista habla de su lucha contra el demonio y de su función en el peso de las almas. Bajo los santos de la derecha se hace una interpretación de la resurrección con un ángel tocando una tuba entre las tumbas. Bajo Cristo, junto a un largo epígrafe que habla del último dia, se encuentra sentado con su águila al lado Juan Evangelista, el gran visionario del último día. La composición resulta innovadora porque rompe el esquema que secciona el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tema en franjas superpuestas para ordenar la temática por grandes unidades entre las que se guarda un orden que el pintor considera lógico. El fondo que se le da a donde se encuentra Cristo imitando un brocado esta muy de acuerdo con los intereses del primer tercio del siglo.

En Marrube el mismo pintor va a hacer alguna remodelación en la disposición del tema. En Seteventos el Juicio ocupaba la zona que hay a los lados y sobre el arco triunfal. En Marrube abarcará el cuarto de naranja y la zona sur de la bóveda de cañón del tramo recto que hay ante el cuarto de naranja. En el cascarón se va a representar a Cristo Juez en el centro. Se repite la fórmula de situar a Maria a su derecha y al Bautista a su izquierda presidiendo los dos, parece ser, en este caso, coros de santos. Los ángeles llaman a Juicio y en la parte baja hay alusiones a la resurrección.

En este caso la imitación del brocado abarca partes alejadas de Cristo dentro del ornato del cuarto de naranja. De nuevo se va a ocupar la zona que está a la iquierda de Jesús para presentar el infierno. Por falta de otro lugar va a ocupar parte del abovedamiento del tramo recto, se representa al Infierno como un lugar sumamente pintoresco donde la imaginación del pintor puede llegar a desbordarse. El ansia por representar el tema ya lo había mostrado en Seteventos dejándole un buen espacio; aquí en Marrube vuelve a hacer hincapié en el tema.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin duda el Juicio de Chouzán es el punto culmen de los que se han realizado en la etapa gótico flamenca. Cristo aparece presidiéndolo en el cuarto de naranja asentado sus pies sobre una bola de la tierra que se reparten Asia, Africa y Europa. A los lados aparecen los santos presididos por Maria y el Bautista. En este caso el pintor llega a especificar detalladamente alguno de ellos: Catalina, Lucía, Eulalia. De las trompetas de los cuatro ángeles que hay a los lados surgen cartelas que hablan del Juicio. En las cuatro esquinas de la parte alta del cascarón, al lado de los ángeles usan las representaciones de los cuatro vientos, elemento iconográfico extraido indudablemente del Apocalípsis. Bajo los bola que soporta los pies del Señor hay un valle cubierto por fuego sobre el que se anuncia que allí arderan tanto el mar como la tierra, motivo también tomado desde el Apocalipsis. A la izquierda de este fuego fatídico está el infierno y los que van hacia él, entre ellos destaca la figura de "a taverneira". A la derecha del fuego se pinta primero la lucha entre un ángel y un demonio por la posesión de un alma y más allá en el extremo se efigia el cielo y la entrada de los bienaventurados en este. Sobre estos un ángel canta el "Gloria a Dios en el cielo y en la tierra y paz a los hombres de buena voluntad". Un medallón sobre la ventana en el que posiblemente apareciese Alonso de More, el patrocinador, completa el tema. La escena dificilmente puede ser más rica en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

motivos iconográficos. Existe en ella no sólo una toma de elementos poco usuales sino también una interpretación del conjunto realmente subjetiva.

En Pescoso se encuentra el único Juicio Final datable en el segundo tercio. Esta practicamente cubierta por la cal. Debe abarcar la cubrición de los dos tramos de la capilla mayor constituida por una bóveda de cañón y un cuarto de naranja. En la primera vemos ángeles con trompetas de las que salen cartelas con frases alusivas al Juicio; la forma en que se presenta el tema es practicamente igual a las vistas en Melide. Esto hace pensar en una igual decoración para el cuarto de naranja y una inspiración del maestro en la obra de la pintura que en Melide se conserva. Resulta nueva la colocación de este tema sobre escenas de la Pasión que decoran la pared bajo la imposta. Esta fórmula se seguirá utilizando en el siguiente tercio de siglo.

En el periodo manierista el tema recibe también varias interpretaciones. En la iglesia de Pesqueiras aparece cubriendo la pared sur de la capilla mayor teniendo enfrente la Resurrección. En la escena se divide en dos franjas entre las que no hay ningún tipo de elementos separadores, al contrario se intenta la unión de ambas partes por medio de la actividad de los ángeles que se hallan en la zona alta tocando sus trompetas. En la parte superior Cristo aparece como juez. A su derecha está María coronada presidiendo un coro de santos entre las que se distingue

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a Lucía y Catalina. Al otro lado está Juan Bautista como intercesor teniendo tras de sí a un conjunto de santos. En la zona baja se presenta en el centro la lucha de Miguel contra el demonio, a su derecha los bienaventurados dirigiéndose hacia los cielos siendo los dos primeros Adan y Eva. Pedro, a la entrada del cielo, los recibe. A la izquierda de Miguel hay una pintoresca representación del infierno.

En San Pedro de Seteventos el tema se encuentra muy repartido. Se hallaba en la cubrición de la capilla mayor. Cristo Juez ocupa el centro del cuarto de naranja teniendo a la derecha la rama de lis y a la izquierda una espada. Los ángeles tocando trompetas lo rodean. La bóveda de cañón del tramo recto presentaba en el centro las formas del sol y de la luna. A la derecha de Jesús se figuraban el Purgatorio y la entrada de los cielos guardada por Pedro. Parece ser que a la izquierda había una representación del Infierno.

En Castrelo de Miño la parte superior del cuarto de naranja presenta a Cristo Juez en este caso, en pie, dibujando con su cuerpo la forma de la cruz; la caida de su manto traza la forma de una mandorla. Las huellas de la pasión se denotan con claridad en su cuerpo. Aparecen dos coros de santos, uno a cada lado, el de la derecha iniciado por María y el otro por Juan Bautista. Los ángeles aparecen tocando trompetas en torno a Cristo. A los pies de Cristo aparecen también a la derecha David tañendo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el arpa y al otro lado Moises presentando las tablas de la ley. Bajo los pies del Señor, ya en un plano inferior, perfectamente delimitado por el arco iris y por las nubes se encuentran representados el mundo, el demonio y la carne. Ya en la tierra, que ocupa la parte baja de la representación, surgen los resucitados de la tierra. A la izquierda del Señor los pecados capitales caminan encadenados hacia el infierno. Al otro lado un angel encamina un alma hacia Miguel quien aparece con su espada atacando a un demonio y llevando en la otra mano la balanza con que efectua el peso de los valores humanos. San Pedro aparece cerrando el extremo de la composición por ese lado, contempla la entrada de las almas en los cielos.

En Fonteita va a ser la arquitectura la que compartimenta el tema. En la pared de la capilla mayor se representaría a la derecha de la ventana la Resurrección y los bienaventurados encaminados por un angel hacia el cielo. Al otro lado San Miguel y la lucha de los ángeles contra los demonios. Posiblemente hacia el lado norte se represen tase en un tercer compartimento la entrada de las almas en el cielo con Pedro a la puerta del mísmo y en la pared de enfrente el Infierno. El cuarto de naranja estará ocupado por Cristo Juez, posiblemente recibiendo la intercesión y alabanza de los hombres. Los ángeles tocando trompetas también pueden estar en este lugar. De estar Cristo acompañado por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los santos, María y Juan Bautista han de ocupar un lugar muy principal.

En Pol también se lleva a cabo una estructuración del tema en que el reparto se lleva a cabo por medio de elementos arquitectónicos. Cristo Juez ocupará el espacio que hay sobre el arco triunfal; recibirá la intercesión de María y el Bautista. También están aquí presentes los cuatro evangelistas con sus signos correspondientes. Las representaciones del cielo y el infierno ocuparían parte de las paredes norte y sur de la nave. A la izquierda del Señor se encontraría el infierno y enfrente estaría el cielo; toda la obra se halla prácticamente cubierta por la cal.

En Santa María de Nogueira el tema del Juicio Final va a ocupar un gran mural localizable en el muro norte de la nave; enfrente se situará una Resurrección también abarcando un importante tamaño. La escena del Juicio esta oculta en gran parte todavía por las cales. Cristo ocuparía la parte alta de la zona superior quedando a cada lado dos filas de santos, una de ellas estará encabezada por María y la otra de lasdos que hay a la izquierda de Jesús estará iniciada por Juan Bautista. Los ángeles llamarán a los hombres a Juicio y éstos estarán presentes en la parte baja resucitando.

En Rivasaltes el pintor que había decorado la iglesia de Santa María de Nogueira se va a tornar totalmente miguelangelesco. Desde un punto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de vista iconográfico cabe resaltar la inclusión de los ángeles viniendo desde las esquinas con los instrumentos de la Pasión; la postura más dinámica de Jesús, la actitud igualmente activa de María y la presencia del Padre y el Espíritu Santo en el último día. Se continua con el tema de la resurrección y el coro de santos y en esta ocasión también personajes del Antiguo Testamento junto a Cristo. También es importante resaltar que este Juicio, más que en ningun otro de los gallegos del XVI, domina la idea de la unidad sobre la de la superposición en franjas.

Desde los textos que hablan del Juicio Final de Carboeiro no se puede apreciar ni cual era el formato ni tampoco la época en que pudieron ser llevadas a cabo.

En Pontellas se pintó este tema en torno al arco triunfal en el segundo tercio del XVI. Las pinturas, al igual que las de Carboeiro, se han perdido. Tan solo hemos podido fotografiar, cuando todavía existían bajo las cales, un pequeño fragmento del Cristo Juez que presidiría desde la parte central, sobre el arco, el conjunto. Se había hecho su figura sobre el hueco de la ventana que aquí existía después de haber sido tapiada. Sin duda con el fin de hacer un espacio para este tema que se repartirá dado el marco a abarcar en una superposición de franjas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Santa Marina de Aguasantas debía de presentarse este tema en la cubrición de la capi-

lla mayor. Hoy ha desaparecido esta pintura que había de encuadrarse en el segundo tercio de siglo. Hoy queda una referencia al Purgatorio y otra al Infierno incluidas bajo dos arcos de pequeña dimensión que aparecen, uno a cada lado, en la pared de la capilla. Su relación con el tema que había en la parte central, que será precisamente este delJuicio, parece indudable.

Relacionables con el Juicio Final

La Gloria.- Es en Amoeiro donde se conserva la representación más primitiva de este tema. Ha de encuadrarse la pintura de esta iglesia en el primer tercio del XVI. El Señor aparece, siguiendo la figura apocalíptica, representándose mostrando las llagas y con una espada a su izquierda y una rama de lis al otro lado. A su derecha se encuentra María y al otro lado Juan Bautista. Están ambos arrodillados orantes suplicando ante Jesús.

En Bubal, ya en el segundo tercio de siglo, la modificación fundamental que ofrece el tema con respecto a lo visto en Amoeiro consiste en que tras María aparece un coro de Santos y tras el Bautista un grupo de Bienaventurados.

En Fion en el tercer tercio de siglo, el tema aparece vinculado claramente al Juicio. Cristo en Majestad aparece recibiendo la intercesión de María y Juan Bautista. Cuatro ángeles con trompetas llaman a los hombres ante el Señor. El lugar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocupado por la escena está poblado de estrellas.

En Santo Domingo de Pontevedra el tema aparecerá en un nivel superior al que ocupa la Resurrección. Su formato, según los dibujos vistos desde el original, se semejaba a los contemplados en la escena anterior y debía encuadrarse en los primeros años del siglo.

En Arzadegos existió en la decoración del testero una representación de la Gloria. Hoy tan solo se conoce por una fotografía que deja ver la parte inferior del tema. Cristo estaba rodeada de unos rayos que aluden a la mandorla. Parece que tan solo lo acompañan María y Juan Bautista.

También en Villabad existió este tema. Había sido tratado por Juan Bautista Celma en 1572.

El Infierno.- Aparece generalmente representado en todos los Juicios; aparece incluído en un marco independiente en varios lugares. Un ejemplo lo ofrece el de Marrube y resulta plenamente integrable en el Juicio que se representa al lado. El no conjuntarlos en un solo tema debió ser ocasionado por la falta de espacio. La misma justificación tendría la separación del infierno a una pared diferente que se observa en la iglesia de Pol.

El infierno de Vale se presenta separado del tema del Juicio en una escena que ocupa un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gran espacio de la pared norte de la nave, pintada en el segundo tercio de siglo. Es ésta, sin duda, la más ambiciosa representación que trata este tema. Los condenados se encuentran recibiendo distintas penas. Son personas de toda consideración a los que están castigando las formas demoníacas. El tema se combina con el de la lucha de los ángeles contra los demonios.

Los Angeles del Juicio.- La presencia de los ángeles es bastante común formando parte de diversos temas. Sin embargo hay ocasiones en los que ellos se constituyen en el protagonista principal de esta escena. A veces aparecen llamando al Juicio sin que se haga otra mención a este tema. En otras ocasiones se representan con carácter independiente en su lucha contra los demonios.

En Xaogaza la cubrión de la capilla mayor se halla constituída por una bóveda de cañón que techa el tramo recto y un cuarto de naranja que se monta sobre la cabecera.

Está decorada por una pintura, visible en un mínimo espacio tras el retablo mayor, en que aparecen los ángeles que deben ser representados en tamaños de gran importancia tocando en pleno vuelo sus trompetas de las que salen cartelas alusivas al Juicio. Los ángeles se encuentran en un ámbito cubierto por abundantes estrellas. Esta pintura ha de situarse en el último tercio del siglo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Rebordanes por el mismo tiempo se interpreta el tema del ángel tocando la trompeta independizado de otras que aparecen en igual actividad por medio de arcos que forman el basamento para otras escenas. Los seis ángeles que constituían este basamento de este conjunto debían pretender hacer una alusión al Juicio.

Los ángeles combatiendo contra los demonios.- Esta escena se presenta a veces dentro del conjunto del Juicio. Es lo que sucede dentro de la pintura del XVI en Galicia en Chouzáñ y Fonteita.

En Vale la escena se representa aislada del Juicio. Se representa sobre el infierno la lucha entre los ejércitos angélicos y las fuerzas del demonio. En la parte baja de la escena se contempla en una posición más cercana al espectador, el combate en que se enfrenta San Miguel con una horrenda figura demoníaca. Presenciando esta lucha por la posesión de las almas aparece presenciando la lucha la Muerte. Este tema ha de situarse en el segundo tercio del siglo.

La entrada en los cielos.- Este tema aparece integrada en el conjunto del Juicio. Se presencia en Chouzán, Pesqueiras y Seteventos y se intuye en Fión. En la iglesia de Vale el tema tiene un marco propio. En lo alto de una edificación aparecen unos ángeles tocando largas trompetas. Algún

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

árbol aparece señalando un paisaje en esa zona cimera de la composición. Los ángeles encaminan a las almas hacia la entrada del cielo, allí a la puerta hay un angel que contempla esa entrada. Hay que recordar que el tema de los ángeles encaminando a los cielos suele aparecer integrado dentro del Juicio, en Fonteita se da esta circunstancia.

Los pecados capitales.- Se representan a veces incluidos en el tema del Juicio dentro del infierno. Es lo que sucede en Santa María de Seteventos y en Castrelo de Miño.

En Moraime el tema aparece independientemente. El llevar las pinturas tapiadas todo el tiempo transcendido desde que se descubrieron impide que puedan ser estudiadas con la necesaria amplitud en este trabajo.

Conocemos su realidad y su sentido desde una fotografía publicada por Chamoso Lamas (1). Representa a la gula como a una mujer que está bebiendo y va a comer opíparamente. Aparece con su vestido toscamente dispuesto. Ante ella aparece una figura angelical que invita a la penitencia y a la oración.

---

(1) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia (Obra Colectiva). Barcelona, 1976, 281.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTOS

Agustín.- Tan sólo hay una representación de este santo en el XVI Gallego dentro de la pintura. Pertenece al segundo tercio y se encuentra en Santa María la Real de Sar.

Se representa en pie, vestido un alba y capa. Lleva báculo y un libro que habla de su categoria de doctor de la iglesia.

Es uno de los santos que aparecían decorando la pared de la capilla mayor de Sar. Su representación aquí responde a la unión que tenia este centro religioso con la orden de San Agustín.

Alfonso.- Se representa en la iglesia de Paderne en el año 1503. Aparece cubierto por su hábito monacal sobre el que lleva un manto, cubre la cabeza con mitra. Bendice con la derecha y porta en la izquierda un báculo.

Sabemos que es este obispo Alfonso porque la pintura la patrocina Alfonso de Lugo. Sin duda este hombre quiere hacer honor con este tema al Santo que lleva su nombre.

Aparecía en la escena en que se le impone la casulla en 1586 en Orense en la iglesia de la Trinidad en una pintura hecha por Francisco Soares, tal obra se ha perdido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Amaro.- Este Santo fué representado por Domingo González en 1592 para San Pelayo de Antealtares. Este tema se ha perdido.

Ana.- Hay referencia de que se pintó la figura de esta santa en la capilla de San Juan en la Catedral de Santiago; la había hecho Jordán Gonzalez en 1531. La obra se ha perdido.

Andrés.- El Apóstol aparece por primera vez en la pintura en Galicia en el XVI en el primer tercio decorando un espacio dedicado al apostolado en la cabecera de Santa María de Melide. Aparece barbado con nimbo llevando en su derecha la cruz en forma de aspa. En la izquierda porta un libro, atributo común entre los apóstoles. Sobre su cabeza se lèe:Sā Andrēs.

En Abades el tema se representa en el periodo manierista con características muy similares a las vistas en Melide.

En Teixido, se representa el Martirio del Santo. Está tras el retablo mayor. Andres está en la cruz aspada entre dos esbirros, que lo amarran a ella. Este tema se lleva a cabo hacia 1548. La iglesia está dedicada a S. Andrés.

Antonio de Padua.- En el último tercio de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

siglo se pinta en Bande este tema a un lado del arco triunfal. Vestía el Santo el hábito franciscano y llevaba en la mano izquierda una cruz mientras en la derecha sostenia un libro sobre el cual aparece de pie el Niño Dios. Este tema se ha perdido ya hace muchos años, concretamente en la restauración que de la iglesia hizo Ferrant.

También se ha perdido una obra con el tema de San Antonio pintada en 1592 por Domingo Gonzalez para la iglesia de San Pelayo de Antealtares.

Apolonia.- Se representa en la iglesia de Pescoso en el segundo tercio del siglo. Se dispone en pie llevando unas tenazas en una mano y la palma del martirio en la otra. Se efigia como una mujer joven.

Ocupa la pared sur de la capilla mayor con Santa Catalina.

Bárbara.- Aparece en todas sus representaciones caracterizada con la torre como atributo. Se efigia como una mujer joven.

En el primer tercio del siglo se realiza el tema en Amoeiro. Tras ella se abre un paisaje. Lleva la torre en su izquierda, aparece coronada por el nimbo y vestida con un traje que inspira en la indumentaria de la época. En este mismo periodo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gótico flamenco se lleva a cabo el tema en San Martín de Mondoñedo. Su indumentaria se fija en la de la época en que se realiza la escena. Lleva palma y torre y tiene dos figuras orantes.

Aparece como una mujer joven ataviada con un vestido inspirado en los trajes de la época. Lleva la torre y la palma de mártir.

Ya en el último tercio de siglo se encuentra en Santa Cruz de Rivadulla decorando una tabla del retablo pintado por Juan Bautista Celma. Lleva en una mano la palma, atrás, al fondo, se hace mención a la torre que la identifica.

También hay referencia documental que en 1586 Francisco Soares pintó el tema para la iglesia de la Trinidad de Orense. Esta obra se ha perdido.

Bartolomé.- El apóstol se representa por dos veces en el primer tercio del siglo. En Toques aparece en pie manteniendo erguida con su derecha el cuchillo de ancha hoja, todavía sangrante, con que le han arrancado la piel. En su derecha presenta uno de atributos más usuales, la cadena con que tiene sometido al diablo que aparece a los pies. Sobre su túnica a la altura de su cintura, se encuentra arrancada y extendida la piel de su cabeza.

En Santa Maria de Melide por aquel mismo tiempo se representa al Santo dentro de un apostolado. Es identificado por el cuchillo de ancha hoja

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que porta en su mano derecha; en la otra lleva el libro que es símbolo común con los demás apóstoles.

En la etapa manierista el tema se representa en Mugares. Aparece con el libro abierto soportando por su mano derecha y con la izquierda manteniendo la cadena que somete a sus pies al demonio y el cuchillo de ancha hoja con el que ha sido martirizado.

Blas.- Aparece representado este tema en dos conjuntos del segundo tercio del siglo. Son estos el de Santa Maria la Real de Sar (Santiago) y el de Proendos.

En Sar hoy se encuentra muy deteriorado; parece ser que su formato debía aproximarse al que se contempla en Proendos. El Santo aparecerá como obispo distinguiendolo tanto la mitra como el báculo; como signo específicos lleva una mano a la garganta señalándose el signo de dolencia en que es invocado.

Catalina.- Es una de las santas que mas se representa en el XVI. A veces aparece tras Maria en el Juicio destacando entre las demás santas. Sucede ésto en Chouzán y Pesqueiras.

En Santa Maria de Seteventos en el primer tercio de siglo se representa coronada, llevando en su derecha una lanza que hunde en el cuerpo de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Majencio, también coronada que aparece a sus pies. En la izquierda presenta una pequeña rueda que alu de a una de las penas que ha sufrido. El fondo sobre el que destaca la figura presenta un brocado.

En Mondoñedo se guarda una tabla del segundo tercio del siglo que se reparte la Santa con San Miguel. Aparece ella de rodillas ante la rueda de cuchillos. Un angel con una espada la agarra por los cabellos ya que viene con ánimo de librarla del martirio; serán los ángeles quienes destrocen la rueda. En este caso su cuerpo aparece semidesnudo.

En Cuiña (segúndo tercio) la santa ocupa un lugar en la cabecera al lado de Juan Evangelista, Santiago y Lucía. Lleva corona, eleva con su derecha la palma del martirio y apoya su izquierda en la rueda de cuchillas.

En Coirós, también en el segundo tercio, se viste con indumentaria de la época, se cubre con una corona y apoya su izquierda en la rueda de cuchillas. Quizás lleva en la otra mano la palma del mártir.

En Pescoso se pinta este tema en el segundo tercio de siglo. Se conoce por un retazo del nombre que aparece en un lado de la composición. La Santa sólo presenta desencalado el rostro y parte de la palma del martirio.

En Xaogaza se representa este tema en el último tercio de siglo. El estado del mural en que aparece está en un estado muy lamentable. Tan sólo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se reconoce hoy la corona cubriendo su cabeza. Esto hace muy problemático el hacer una afirmación con bases mínimas para afirmar con toda certidumbre que la aquí representada es Catalina.

Se han perdido una serie de murales que había en la iglesia de Castro presentando las escenas de la disputa con los doctores, el martirio y la conducción de su cuerpo al monte Sinaí. Estos murales había que considerarlos del segundo tercio del siglo.

Tampoco se conserva una representación hecha de este santo para la iglesia de San Francisco de Orense por Manuel de Abelar en 1599.

Cristóbal.- Es uno de los santos más veces representados en el siglo XVI gallego. Suele ocupar espacios de una gran magnitud para señalar a través de ello el gigantismo que se atribuye al santo.

Tan sólo se conserva un ejemplo del primer tercio. Corresponde a la iglesia de Toques. Se encuentra en el muro sur de la nave. Está practicamente encalado del todo. El Santo aparece caminante y apoyándose en un cayado. No se ve al Niño en el estado actual del mural.

Ya en el segundo tercio del siglo la escena la encontramos en una serie de lugares: Noya, Bembibre, Vale, Sixto y Sambreixo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Noya la factura de la obra resulta plenamente renaciente. Cristóbal hunde su cayado en las aguas al pasar un rio. Este se encuentra poblado de peces. El Niño Jesús va sobre el hombro del Santo. En Bembibre la formulación de la obra es muy similar; la máxima diferencia consiste en que el pintor de Bembibre resulta arcaizante en el tratamiento del fondo y que imita la labor de un brocado.

En Sixto el pintor hace una representación de las aguas que pasa el Santo realmente curiosa ya que las puebla de peces diferentes, pone al fondo un buen número de barcos y en la costa a unos cuantos hombres pescando con caña. De como se ha representado a Cristobal poco se puede decir porque se halla practicamente cubierto por las cales.

En Sambreixo el tema se amplia con la presencia de un monje a un lado del rio ayudando con su farol el paso del Santo. De esta escena tan sólo se conserva la figura del monje y la mano que soportaba el cayado de Cristóbal.

Ya en el último tercio de siglo hay que reseñar la presencia del Santo en Xagoaza tras el retablo mayor, a la izquierda de la ventana que centra la cabecera. No se puede especificar demasiado como se representa porque se encuentra practicamente oculta por la suciedad que los siglos que lleva tras el retablo han dejado sobre ella.

En Pontellas se había representado también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este tema en el segundo tercio del siglo. De la escena sólo llegamos a ver las cabezas del Santo y del Niño realizadas con expléndida factura. La obra se ha picado hace poco.

Elena.- Tan sólo hay una representación de esta Santa en la pintura del XVI en Galicia. Se ha de encuadrar en el último tercio del siglo; es obra de Juan Bautista Celma y aparece en el retablo de Santa Cruz de Rivadulla. La Santa cubre su cabeza con corona real. Una diminuta cruz que aparece en el fondo identifica a la Santa como Elena. Su representación no debe de extrañar en un programa iconográfico como el que ha de presentar el retablo mayor de esta iglesia, dedicado a la Cruz.

Esteban.- Las tres representaciones que se conservan de este Santo presentan su martirio. Las tres han de encuadrarse en el periodo manierista.

En Ribás de Sil se encuentra en el Claustro de los obispos. En el centro de la composición está el Santo arrodillado recibiendo sobre su cuerpo las piedras que lanzan los hombres que, en pie, lo están de esta manera, golpeando. En una esquina de la composición aparece Saulo guardando las ropas como cuentan los Hechos de los Apóstoles. En lo alto, en una figura diminuta y de cuerpo entero, se presenta el Padre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Cullaredo tan sólo se encuentra descubierta una esquina del mural en que se ve una mano alzando un guijarro.

En Pousada el tema, se encuentra del todo descubierto. Tres hombres lanzan piedras contra Esteban que arrodillado mira hacia lo alto donde el Padre aparece dirigiendo hacia El una bendición.

Eulalia.- De esta Santa sólo se encontraba en el XVI gallego una representación hacia el último tercio del siglo en la primitiva iglesia de la parroquia de Santa Eulalia de Arzadegos. Estaba situada en el testero de la iglesia. Llevaba palma de mártir en una mano y un libro en la otra.

Felipe.- Aparece su figura en el apostolado que hay en la cabecera de Santa Maria de Melide. Ha de encuadrarse en el primer tercio del siglo. Se representa con el libro, atributo usual entre los apóstoles, en una mano y una cruz latina pendiente de un largo varal en la otra.

Francisco.- Posiblemente sea este santo el franciscano que se contempla en un estado muy deteriorado en Amoeiro. No hay ningún signo característico que posibilite actualmente una identificación certera. Debe situarse esta obra en el primer tercio del siglo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También se representaba, parece ser, este santo en Sancti Spiritus de Melide. Según se desprende de la descripción que lo señala en este lugar; vestia el hábito franciscano y tiene las manos en gesto de plegaria. También ha de situarse esta pintura en el primer tercio de siglo.

Fernando Valladares pinta en San Francisco de Monterrey una Historia de San Francisco en el año 1533 que se ha perdido.

En 1586 Francisco Soares pintaba a este Santo con San Jerónimo ante el Crucificado para la iglesia de la Trinidad de Orense.

Gregorio.- En el primer tercio del siglo se representa en la pintura mural de Galicia por dos veces el tema de la misa de San Gregorio. Se encuentra en Toques y en Castrelos. Las notas comunes que presenta el tema en los dos lugares consisten en situar la acción en el momento de la consagración del pan; al lado del papa un hombre aparece asistiendo a la misa. Sobre el altar se presenta la figura de Cristo como Varón de Dolores.

En Toques el asistente a la misa que realiza el papa Gregorio es un cardenal que tiene una vela encendida en la mano. Tras Cristo aparece el travesaño de la cruz y un abundante repertorio de noticias que hablan de la Pasión: dados, vestiduras, azotes... Gregorio está realizando la misa con la mi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tra sobre la cabeza.

En Castrelos tanto Gregorio como el asistente a su misa aparecen descubiertos. En torno al Varón de Dolores se notan menos motivos alusivos a la Pasión que en Toques.

Se tiene noticia documental que en 1549 Juan González y Hernando de Cisneros pintan la Historia de San Gregorio para la iglesia de Santa Maria de Belvís (Santiago).

Jerónimo.- No se conserva ninguna referencia exacta que muestra en este santo sólo en la pintura gallega del XVI. En el Sancti Spiritus de Melide había un mural que bien pudiera representar a este Santo. Se hizo esta obra en el primer tercio del siglo.

En compañía de San Francisco, ambos ante el Crucificado, aparecía en una pintura realizada por Francisco Soares en la iglesia de la Trinidad de Orense; esta obra había sido contratada en 1586.

Jorge.- En las dos ocasiones en que aparece representado está luchando contra el dragón. Aparece por primera vez en Toques en el primer tercio del siglo y después en Vale ya en el segundo tercio.

En Toques la escena se presenta a un lado del arco triunfal en un estilo de deterioro bastante

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

notable. Tan sólo se contempla la figura de un Santo montado a caballo manejando con una de sus manos una lanza.

En Vale el tema responde a una formulación similar. Tan sólo hay que decir que se extiende en una mayor superficie de mural y que se incorpora la figura de la princesa que aparece hacia un lado recogida en oración.

Juan Bautista.- En el segundo tercio del siglo se representará en las iglesias de Vilar de Donas, Cines y Pescoso. En el último tercio se representará en Xaogaza.

En Vilar de Donas aparece el Santo en un paisaje abierto; viste un pobre hábito. Aparece con su rostro barbado ofreciendo una expresión de ser rudo. Lleva en su izquierda un libro sobre el que se aposenta un diminuto cordero. Lo señala con la otra mano. La faz aparece, en este caso, ennoblecido por el peculiar caracter que tiene el estilo renacentista.

En Cines se cambia la vestimenta por unas pieles. En lo demás sigue el formato visto en Donas. En Pescoso tan sólo observamos la faz ruda del Santo y el gesto indicativo que hace con una de sus manos. En los demás debía seguir el formato visto en los anteriores lugares.

En Xaogaza la suciedad impide ver con una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mínima claridad lo representado. Da la impresión de que el tipo iconográfico no varía.

También hay noticias de que existió este tema en Panjón probablemente realizado en el segundo tercio del siglo. Hoy no queda ningún resto de esa escena.

Juan Evangelista.- La representación más antigua dentro del XVI en Galicia es la que presenta a Juan Evangelista entre los apóstoles que aparecen en la cabecera de Santa María de Melide. Es obra del primer tercio de siglo. Se representa aquí imberbe y en actitud de bendecir sobre el cáliz que lleva en la izquierda.

En Cervela, ya en el segundo tercio de siglo, aparece en actitud de diálogo al lado de Pedro a quien dirige su mirada. Forma parte aquí, como en el caso anterior, de un apostolado que aparece decorando el presbiterio.

En Cuiña, seguimos en el segundo tercio, el cáliz se ha convertido en tintero y dentro de él aparece una pluma en su izquierda aparece el libro que es un atributo usual entre los apóstoles.

También debe aparecer en el segundo tercio en Pescoso. Parece este apóstol el personaje que está al lado de Juan Bautista en el presbiterio de esta iglesia. Lo único que se contempla aquí es una cabeza de hombre joven e imberbe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este apóstol fué pintado por Jordan Gonzalez en 1531 para la capilla de San Juan de la Catedral de Santiago; para el retablo de la Quinta Angustia lo pinta en la Catedral de Orense Juan Tomás Celma en 1565 y para la iglesia de la Trinidad en 1586 Francisco Soares, también en Orense.

En Toba se presentaba al lado de San Juan una pintura mural manierista que cubría parte del testero.

También aparecia en Nogueira de Ramuin; en 1599 en el retablo de esta iglesia Fructuoso Manuel pintaba a este santo acompañado de Santiago.

Hay que reseñar su presencia en varias escenas de la Pasión: Oración en el Huerto, Cena, Camino del Calvario, Calvario, Lamentación sobre Cristo muerto... apareciendo en todas ellas como figura perfectamente distinguible.

Se representa con los Evangelistas, siempre aparece con el águila. Es lo que se contempla en el cuarto de naranja de Santa María de Melide.

Julián el Hospitalario.- Aparece tan sólo en la iglesia de la Puebla en el primer tercio de siglo. Se representa con una distinguida indumentaria, con el nimbo tras su cabeza y con el halcón en una mano y espada al cinto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lorenzo.- Sólo aparece representado en pinturas en el siglo XVI en la iglesia de San Lorenzo de Fion. Las escenas de su vida se reducen a dos y fueron hechas en el periodo manierista.

En una de las escenas aparece el Santo ante el Juez. La escena se representa en un espacio interior y el diácono aparece entre dos esbirros ante el Juez que se encuentra sentado.

El martirio de San Lorenzo se representa disponiendo al Santo sobre la parrilla. En torno a ésta hay tres esbirros que obedecen las ordenes de un cuarto hombre que parece estar dando órdenes. Esta escena se representa sobre un fondo claro.

Lucas.- Aparece representado en Banga con el becerro. Esta con los otros tres evangelistas. Se encuentra en la bóveda del presbiterio. También se halla en el cuarto de naranja de Santa María de Melide en el primer tercio de siglo. La obra de Banga se hizo en 1555.

Lucía.- La Santa tiene gran importancia en la Galicia del siglo XVI. Prueba de ello es el lugar destacado que ocupa en algunos juicios. Aparece en Chouzán y Pesqueiras en el Juicio Final en un lugar destacado con Catalina.

En Santa Maria de Cuiña la santa se repre-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

senta como es habitual con la palma de mártir y con los ojos sobre un platillo. Es obra del segundo tercio del siglo.

María Magdalena.- Es figura que aparece habitualmente en el ciclo de la Pasión. No aparece ninguna vez de forma aislada a no ser que sea esta la santa que se representaba en Santo Domingo de Pontevedra. Se ha perdido la pintura pero queda el dato de que era ella o Bárbara la representada en una pared de esta iglesia.

Debía ser obra del pirmer tercio de siglo.

Marina.- Aparece como pastora entre los árboles; al fondo de la escena se encuentra otra mujer. Se pinta en Santa Marina de Augasantas en el segundo tercio del siglo.

También Manuel de Abelar en 1599 pintó a esa Santa para San Francisco de Orense. Esta escena se ha perdido.

Marcos.- Se representa con el león que es su constante atributo al lado. Aparece en 1555 en el presbiterio de Banga con los otro evangelistas. También se representa en Santa María de Melide en el cuarto de naranja.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Martín.- Aparecía este santo representado en el retablo de la Quinta Angustia en la Catedral de Orense. Era obra de Juan Tomás Celma que lo había pintado en 1565.

Mateo.-Aparece en Banga en 1555 pintado en la bóveda del presbiterio con los otros tres evangelistas. Mateo se representa teniendo a su lado a un niño. De similar forma aparecía en el cuarto de naranja de Santa María de Melide en el primer tercio de siglo.

Miguel.- Es un personaje frecuente en los juicios participando de la lucha contra las fuerzas demoníacas y pesando almas. Suele ocupar en este tema un lugar destacado.

En Marzán se representa independientemente del Juicio en el primer tercio de siglo. Viste de guerrero. Lleva una pequeña cruz sobre su cabeza. Probablemente está batiendo con una lanza o una espada al demonio y pesando con la otra mano las almas. Como fondo de la escena aparece un brocado.

En Mondoñedo en el segundo tercio de siglo ocupa una tabla con Santa Catalina. Aparece en una posición muy dinámica enarbolando una lanza corta el demonio que yade bajo sus pies.

En 1561 se pinta el tema en el retablo mayor de Pontedeume. Aparece manejando con su dere-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cha una espada contra el demonio. Viste de guerrero como en las escenas anteriores.

Hay constancia documental de que en 1586 Francisco Soares pinta para la iglesia de la Trinidad de Orense el tema.

Nicolás.- En el segundo tercio del siglo se hizo este tema en San Nicolás de Cines. Su colocación en este lugar se debe sin duda a honrar de esta manera a uno de los santos patrones de este monasterio. Probablemente compartía las paredes de la capilla lateral en que se encuentra con las otras advocaciones a que estaba dedicado el monasterio.

Aparece representado en Cines como un obispo. No se ve ningún signo específico que señala quien es exactamente el efigiado. Probablemente los atributos que lo individualizan podrian aparecer al reiterar las cales.

Probablemente fue el obispo que aparecía en el Sancti Spiritus de Melide y en Santo Domingo de Pontevedra, ambas obras son del primer tercio del XVI.

Pablo.- Aparece por dos veces en el XVI teniendo en las iglesias en que se encuentra una posición simétrica con respecto a la que ocupa Pedro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se pinta en Cuiña en el segundo tercio del XVI y en Mugares ya en el periodo manierista. En ambos casos aparece como atributo específico suyo la espada.

En 1574 Santiago de Remesal pintaba a este Santo con Pedro, Santiago y Simón en el retablo de Toxosoutos.

En 1599 Fructuosos Manuel en el Retablo de Nogueira de Ramuín lo ponia en compañía de Pedro.

Pedro.- Aparece en multitud de escenas, de la Historia de Cristo. También es figura habitual en el Juicio Final. Otras veces se representa sólo y en ocasiones en episodios de su vida.

En el primer tercio del XVI se pinta en Sant Maria de Melide con una llave en su derecha y con un libro en la otra mano. Aparece con el tipo de rostro con que es habitual representarlo: barba de forma redondeada y semicalvo.

En Cervela, ya en el segundo tercio de siglo, se encuentra formando parte de un apostolado. En un intento de mostrarlo de forma naturalista aparece en actitud de diálogo que se encuentra a su lado. El pintor prescinde en esta ocasión de los signos específicos que se suelen utilizar para identificarlos.

En Cuiña, en el mismo tiempo en que se pin-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta en Cervela, se representa este tema. San Pedro aparece aqui con una llave en una mano y el libro en la otra.

Ya en época renacentista se interpreta el tema en Mugares. No hay diferencias fundamentales con respecto a los formatos en que se presentaba el Santo anteriormente.

San Pedro recibe la primacia de la Iglesia.- Sentado y vestido de pontifical aparece el Apóstol ante Cristo. Tras Jesús aparecen otros apóstoles. La escena se representa, como las que a continuación se reseña en un ciclo a cerca del Santo que aparece en obra mural en la Catedral de Mondoñedo. Esta pintura se hizo en el primer tercio del XVI.

La Liberación de San Pedro.- El Apóstol aparece encaminado por el ángel que lo ha liberado de la prisión; ésta aparece señalada por la construcción que se encuentra en la parte más alejada de la escena.

La resurrección de un joven.- La escena no ofrece las suficientes garantias como para acreditar con la debida certidumbre a que resurrección milagrosa se refiere el pintor. El apóstol aparece pintado llevando una llave en una mano. Eleva con la otra a una joven que aparece en un sarcófago. Una serie de personas contemplan la acción.

Martirio de San Pedro.- Aparece crucificado con la cabeza en posición normal, no con los pies hacia arriba como suele ser habitual. Hay un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esbirro a cada lado. Aparece vestido sobre su cruz, similar a la de Jesús.

También lo pinta Juan Tomás Celma en 1565 para el retablo de la Quinta Angustia de la catedral orensana y Francisco Soares en la iglesia de la Trinidad en la misma ciudad en el año 1586. Ambas obras se han perdido y queda tan sólo la referencia documental.

Compartía con Pablo, Santiago y Simón una parte de la pintura del retablo de Toxosoutos, obra de Santiago de Remesal llevada a cabo en 1574.

En Toba apareció con San Juan en una pintura mural llevada a cabo en la época manierista. Fructuoso Manuel lo pintaba en 1599 en el retablo de Nogueira de Ramuin en compañia de Pablo.

Roque.- Aparece por dos veces representado en el último tercio del siglo. Se invoca contra la peste lo cual hace pensar que debía ser muy habitual su presencia en las pinturas de este siglo en que tantas veces asoló la Región.

En Pol se representa vestido de peregrino mostrando la yaga que tiene en su pierna derecha. En Pousada la caracterización del Santo resulta más completa ya que ante su pierna hay un ángel que parece curar su herida; también aparece aquí un perro que le trae el santo un pan en la boca.

Es importante señalar que en Pousada guar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da una relación simétrica con Sebastian. Ambos santos eran invocados contra la peste y en esta ocasión reciben los cultos en la misma iglesia.

La historia de San Roque estaba presente en la Catedral de Santiago en la Capilla de San Juan. Era obra hecha por Jordán Gonzalez en 1531. Se ha perdido y tan sólo queda hoy la referencia documental.

Santiago.- Aparece por primera vez en Santa María de Melide en el primer tercio del XVI. Forma parte de un apostolado. Se representa como peregrino con el bordón y llevando al libro atributo usual entre los apóstoles.

Ya en el segundo tercio del siglo se encuentra en Cuiña, aquí aparece igualmente con el bordón y el libro además de su vestimenta de peregrino ya observada en la escena anterior. En esta ocasión aparece cubierto con un gorro que presenta en la parte delantera la concha de vieira.

Hay que hacer mención a que se suele especificar su figura con escenas tales como la Oración en el Huerto, la Ascensión y la Asunción.

Hay un repertorio bastante largo de obra desaparecida que presentaba al Apóstol. No sabemos en que época se llevó a cabo en Santa María de Lestedo, lo único que podemos decir era que aparecía a caballo una pintura realizada en el primer tercio del siglo. En Moldes aparecía como peregrino y se llevóa a cabo, parece ser, en este siglo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Pontellas se realizó el tema en el segundo tercio de siglo. Aparecía como guerrero en plena lucha. También en el segundo tercio habría de encuadrar el Santiago Peregrino que existió en la iglesia de Paderne. Igualmente aparecía como peregrinación en Santa Eulalia de Banga, pintándose el tema probablemente en 1555. En 1565 lo pintaría Juan Tomás Celma en el retablo de la Quinta Angustia de la catedral orensana; en esta ocasión aparecería el apóstol en figura ecuestre. Finalmente hay que reseñar que Francisco Soares, pintóa para el trascoro de la catedral compostelana en 1587 los milagros del Apóstol.

Santiago de Remesal lo representaba con Pedro, Pablo y Simón en el retablo de Toxosoutos, llevado a cabo en 1574.

En 1599 Fructuoso Manuel lo pintaba, al lado de San Juan, en el retablo de Nogueira de Ramuin.

Tuvo que ser el oulto a ese santo necesariamente uno de los más importantes de la Región.

Sebastian.- Su culto debió de ser bastante frecuente en Galicia del XVI. Se oraba a este santo, como a San Roque, pidiendo protección ante la peste. Unas veces se le presenta sólo y en otras ocasiones con un arquero que contempla su cuerpo asaetado. A veces aparece, es el caso de Pousada, formado pareja con Roque.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Posiblemente el rostro que queda en una pared de la nave de San Jorge de Augasantas haga mención a este santo. El haber sido recubierta toda la pared con una gruesa capa de cemento impide saber cual era la auténtica personalidad de esta figura. Pertenece esta pintura al primer tercio del siglo al igual que las imágenes de este Santo que aparecen en Marzá y en San Martín del Real de Samos. En las dos iglesias se encuentra el Santo ante el arquero. En Marzá tan sólo se ve el rostro del Santo, parte de su torso asaetado y una mano del arquero con una flecha o una lanza en su mano. El artista dispone el tema sobre un brocado toscamente imitado. En Samos el tema se interpreta practicamente igual; hay que hacer constancia de que al fondo hay ya alguna notación paisajística.

En Figueiras ya en el segundo tercio del siglo se interpreta la escena vista en Samos y Marzá. La nota más avanzada es la nueva concepción del rostro más próxima al gusto renaciente.

En Mugares, ya en la etapa manierista, aparece atado a un árbol con su cuerpo completamente asaetado. El fondo sobre el que se representa es neutro.

En Pousada en 1582 se pinta de una forma muy parecida a la vista en Mugares.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Simón.- Aparece en el apostolado de Cervela, del segundo tercio del siglo. Se presenta barbado y con una alabarda en una mano que lo identifica.

Compartía con Pedro, Pablo y Santiago parte del retablo de Toxosoutos, pintado por Santiago Remesal en 1574.

Tomé.- Habría de ser el Santo que presidia el testero en Santo Tomé de Maside. Se presentaba en la paradilla que tapiaba la ventana que centra el testero; al destrozar tal pared se perdió practicamente su imagen tan sólo queda parte de su contorno.

La advocación a que está dedicada la iglesia hace presumir que era éste el aquí representado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOTOLOGIA

1- Divinidades Mayores

Júpiter.- Se representa en Banga en forma de águila asentada sobre un podio sostenido por un hombre joven desnudo.

Se lleva a cabo este tema en 1555.

Atenea.- Aparece representada como una lechuza pintada en un escudo. Es sostenida por un hombre desnudo dispuesto de perfil.

Se efigia en Banga en el presbiterio en 1555.

Marte.- Está cubierta su representación casi totalmente por el retablo mayor de Banga realizado en 1555.

Se efigia como un hombre desnudo en una postura muy dinámica que alude a su enorme agilidad. Sus brazos se colocan en una postura amenazante. Posiblemente se representa barbado.

Venus.- En Banga, en el presbiterio, ocupado un plemento de la bóveda aparecerá la diosa. Está dispuesta frontalmente completamente vestida; su pelo aparece arrebatado por los aires. Se acaba de soltar el cinturón de su lugar y éste aparece a un lado aún estirado por las manos. Hay un ignudi sosteniendo el peso de un trono pétreo. Se pinta en 1555.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Mugares, también en un plemento de la bóveda de crucería del presbiterio, se representa sentada con sus piernas cruzadas. Su cuerpo está desnudo y su mirada es lánguida.

En su mano derecha porta un cinturón que, en este caso, es una blanca tela estrecha y larga. Con su otra mano eleva casi hasta la altura de su cabeza una bola de cristal, símbolo de la armonía.

Mercurio.- Se simboliza su persona por medio de un caduceo. Aparece entre dos cuernas llenas de abundantes frutos que aluden a la fortuna.

Se pinta en la bóveda del presbiterio de Banga en 1555.

2. Divinidades de la Tierra

Saturno.- El retablo mayor de Banga imposibilita una adecuada visión de la pintura hecha en el abovedamiento en 1555.

Es un hombre joven, sin barba, con sus brazos abiertos. Quizás porta en su mano derecha alguno de los atributos con que se representa: la guadaña, la hoz, un reloj de arena, una serpiente o dragón...

Abajo hay una cuerna que vale como soporte y que aparece sustentando por un ignudi.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Démeter.- Está en la bóveda de crucería de Banga en 1555. Se representa vestida con una túnica larga. Lleva sobre su cabeza una cesta llena de frutas que sostiene con la izquierda mientras con su derecha mantiene otra cesta repleta de fruta.

Se apoya sobre un curioso podio formado por un ancla en el que está envuelto un delfín.

3. Mitología Heroica

Pándora.- Esta sentada con sus piernas cruzadas. Lleva en sus manos la caja de la que se alza impetuoso su contenido maléfico para derramarse por el mundo.

Se representa en uno de los plementos del presbiterio de Mugares en una pintura de la época manierista.

Hércules.- Se representa con la bóveda del presbiterio de Banga en 1555. Esta en actitud combativa. Se encuentra en duro combate contra la hidra de Lerná. El héroe está vestido con una armadura. Se representa sobre una arquitectura soportada por un hombre anciano que se representa desnudo.

En Mugares se representa en el presbiterio en la etapa manierista. Se efigia estrangulando a las serpientes. El héroe se representa como un niño. Está luchando con dos serpientes que agarra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fuertemente con sus manos.

4. Conceptos vistos desde la Mitología

Se ordenan estos conceptos desde la ordenación seguida en los **dioses**. Cáritas estaba vinculado a Júpiter, Abundancia a Atenea, Guerra a Marte. Amor a Venus, Paz a Mercurio, Fortuna a Saturno y Ganancia a Demeter.

La ordenación de la Música y la Vanitas viene dada por su posterior aparición en el texto.

Cáritas.- Aparece con un niño vestido que mantiene entre sus manos el cetro de Júpiter. El espacio inferior se cubre con un bucraneo.

Abundancia.- Aparece representada en la bóveda del presbiterio en 1555 de Banga. Sobre una copa aparecen frutas y peces.

Guerra.-Aparece en el presbiterio de Banga en la bóveda en 1555. Se representa como un joven desnudo que camina llevando las armas de Marte.

Amor divino.- Se representa en Mugares en época manierista. Está en la bóveda del presbiterio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es un jóven musculoso, de porte principesco y lleva una antorcha. La representación se hace a través de Eros.

Amor virtuoso.- En Banga se representa este tema en un plemento de la bóveda de crucería, en 1555. Un fauno toca alborozado una cuerna, bajo él se muestra una guirnalda entre dos máscaras que le valen de soporte por los laterales. Abajo se marchan corriendo dos formas demoníacas.

Amor sensual.- Se efigia en Mugares en la bóveda del presbiterio de Mugares. Se pinta en la etapa manierista.

Se representa a través de la figura de Cupido que es un personaje joven en una actitud muy dinámica de la que da prueba su pelo totalmente echado hacia atrás. Es un personaje alado. Lleva sus ojos ocultos pero la venda no deja totalmente invidente al niño. Porta en su mano derecha un dardo y en la otra lleva el arco. En el suelo se encuentra el carcaj lleno de flechas.

La Paz.- Se representa por medio de un elefante caminando. Lo dirige desde encima un hombre que blande un garrote en las manos.

Aparece en Banga en 1555 en el presbiterio ocupando un plemento de su bóveda de crucería.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Fortuna.- Se pinta en 1555 en la bóveda de crucería de Banga que hay sobre su capilla mayor.

Es una figura desnuda en posición muy movida. Lleva entre sus manos una estrecha banda que adquiere un curso ondulante que armoniza con el dinamismo del cuerpo. Hay un ave dispuesta de perfil; a través de las aves se hacían los presagios, de ahí su relación con la fortuna.

Ganancia.- En Banga en 1555 cubre un plemento de la bóveda de crucería de la capilla mayor este tema. Un niño cabalga sobre un carnero tapado tan solo en parte por una estrecha banda dispuesta a modo de manto. Porta en su mano una imagen del sol.

Virtud.- Se pinta en 1555 en la bóveda del presbiterio de la capilla mayor de Banga. Sobre una tarjeta repleta de caretas se representan tres motivos que hacen alusión a los trabajos de Hércules. Un ave de perfil que lleva su pico hacia el pecho alude a la expulsión de los Estinfálidas; un jabalí de perfil representa al jabalí de Erimanto; una cuenca llena de manzanas hace alusión al episodio de las manzanas de las Hespérides.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Música.- Se pinta en Mugares en uno

de los plementos del presbiterio. Se lleva a cabo en el periodo manierista.

Aparece como un niño sentado; toca una flauta que lleva a la boca con su mano izquierda; con la otra golpea el tambor que tiene a su lado.

Vanitas.- Se representa por dos veces en Mugares en la etapa manierista. Está pintada en la bóveda del presbiterio. En cada una de las dos representaciones ha de verse con un sentido distinto.

Se representa como un putto acostado en una disposición frontal, sus piernas están ligeramente recogidas. Su cabeza aparece sobre un cráneo que le vale de sustento. Se fija en el aspecto destructivo de la muerte.

La otra representación presenta a un putto en una postura muy dinámica. Señala con su derecha al tema que hay al lado que es, precisamente, la figura de Hércules.

Lleva en su boca una margarita recogida por el tallo. Esta flor simboliza la confianza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CATALOGO DE LA PINTURA CONSERVADA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL GOTICO HISPANOFLAMENCO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AMOEIRO, Santa María

Amoeiro, Orense.

Lams: 1 - 4

Esta iglesia ha sido analizada en su arquitectura por Don Angel del Castillo (1). La nave es lo que permanece del edificio románico.

En ella, en el muro norte se conservan fragmentos de unas pinturas. Están reunidas en un rectángulo dividido en tres partes. Está dispuesta dicha forma rectangular verticalmente, su mitad superior muestra una representación de Cristo Juez y la inferior está fraccionada en dos partes repartiéndose el espacio en rectángulos iguales dispuestos verticalmente. En el de la izquierda hay una representación de Santa Bárbara. El de la derecha está casi perdido por completo, lo único que se parece distinguir es que había allí una figura masculina y en pie.

Cristo Juez (123x123 cms).- Aparece el Señor sentado, está representado de frente. Su barbado rostro está enmarcado por un nimbo. A los lados de su cabeza están figurados a la derecha una rama de lis y a la izquierda una espada. El pecho, donde se aprecian muy bien la llaga del costado, está en parte demarcado por la capa que, abrochada en el cuello, cae sobre su espalda y viene hacia adelante por debajo de la cintura. Sus brazos se abren dejando ver las llagas de sus manos. Las piernas aparecen desnudas bajo la capa. Seguramente que en sus pies se observaban

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

también las huellas de los clavos de la Crucifixión.

Tras el Señor aparece el arco iris que pasa tras la cintura de la figura perdiéndose el sentido de ser asiento del Señor. Al otro lado del arco iris, mirando a Cristo en actitud orante, aparece a la derecha de Jesús María y a la izquierda Juan Bautista, ambos llevan su cabeza coronada por un nimbo y dirigen sus manos juntas hacia el Señor en actitud de súplica, propia de su labor intercesora. La situación de María es un poco más elevada que la de Juan, quizás halla en esto intención de recalcar la superior importancia de María. También pudo ser debido a irregularidades en el trazado del arco iris que desigualó la altura de ambas partes.

La composición es sencilla. En la parte central está el Señor hacia quien convergen todas las atenciones y elementos de la escena. Además de las actitudes de los mediadores lo destacan su tamaño muy superior al de los demás personajes y la disposición del arco iris, la rama de lis y la espada. Todo tiene un valor secundario ante la figura de Jesús en primer plano, se dejan atrás a María y Juan que, con su menor tamaño y su situación tras el arco iris se intuyen más lejanos.

El dibujo es tosco. No es capaz de dar verosimilitud a la posición de los brazos. Está llena de inseguridades por todos lados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Bárbara (123x61,5 cms).- Está en pie y en una disposición frontal. Su cabeza está enmarca-

da por un nimbo. Su cabellera rubia cae por la espalda. Lleva en su mano izquierda la torre que le caracteriza. En la derecha no porta nada cayendo, en una actitud que quiere ser natural, hacia adelante. En el fondo se ve una forma que parece querer aludir a un árbol que ayuda a significar el paisaje ante el que se encuentra.

La composición no ofrece dificultades sin embargo el logro conseguido por el maestro es mínimo. Agobia a la figura en un marco que resulta pequeño por todos lados. Situa demasiado alta a la torre, a la altura de la cabeza, haciendo que el brazo que lo sostiene se encuentre en una ilógica postura. La notación paisajística está dada con poca habilidad ocupando el mínimo espacio que se halla a la derecha de la cabeza de la Santa. El lugar dejado al vacío en esta representación es prácticamente inexistente.

El dibujo está de nuevo repleto de ineficacia. La cara, limitada por una cabellera que cae sin gracia alguna, resulta inexpresiva, con unos ojos desmesuradamente abiertos que ocupan prácticamente toda la faz. La postura de los brazos es absurda. El dibujo resulta, además, en general demasiado sintetizador.

Un Santo (123x61,5 cms).- Sobre el tercer espacio con figuración no se puede decir que el estado actual con una mínima certeza quien es el representado. De ser un hábito franciscano lo que viste, extremo que no se puede asegurar en absoluto, podría

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ser el efigiado San Francisco.

En composición, dibujo y color ha de seguir las mismas pautas señaladas en la escena anterior.

La banda decorativa que delimita los temas por la parte exterior y entre la escena superior e inferiores es extremadamente sencilla. Dominan en las más largas las líneas rectas que la recorren longitudinalmente en curso paralelo siendo unidas unas a otras por pequeños segmentos que valen como ornato rompiendo la rutina de los trazos rectilíneos. En las bandas más cortas la decoración se hace más intensa, está formada por cortas fajas confeccionadas con elementos rectos que se van sucediendo alternando una de color más oscuro con otras más claras; la disposición en que se suceden esas fajas es oblícua dentro de una banda que las engloba a todas. Este tipo de marco con ornamentación tiene un parentesco evidente con otras de Galicia, las de Luaña y Chouzan, por ejemplo.

Así pues este conjunto de pinturas es muy pobre, sólo destaca un poco en valor iconográfico ya que la técnica del pintor es muy mediocre. Al escaso sentido de la composición y del dibujo acompaña su poco acierto en el color en el que alternan rojos, negros, amarillos y marrones.

Esta pintura nunca ha sido publicada.

Estuvo cubierta por la cal durante mucho

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiempo. Tan sólo queda este fragmento rectangular en la nave enfrente de la puerta sur como si se tratase de un retablo en pintura. Si hubo otras pinturas bajo las cales en la nave se han perdido ya que toda ella ha sido picada.

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Amoeiro en B. R.A.G. 267 XXIII (1942) 77.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUGASANTAS. San Jorge

Ulloa, Lugo.

Lams:

5 - 8

La iglesia tiene una nave amplia y esbelta a dos aguas, toda de buena sillería de granito, cubierta de madera. La capilla mayor es rectangular, más reducida. Su parte posterior, de aristas achaflanadas y su bóveda, de granito. Tenía en el lado norte a la altura del presbiterio una sacristía, ésta ha sido deshecha hace poco tiempo, todavía está en el atrio la piedra que se ha amontonado tras su destrucción.

En la capilla mayor en el lado sur, a un metro del suelo aproximadamente hay un espacio rectangular (32x21 cms) en el que se conserva la forma de un cuerpo desnudo de mujer y unos motivos decorativos.

A un lado del arco toral, hacia el lado norte, a una altura de unos dos metros con respecto al suelo en un espacio rectangular (24x28 cms) hay una cabeza masculina que mira hacia un lado pero que está prácticamente pintada de frente.

El cuerpo de mujer se halla de perfil, con las manos juntas, arrodillada. Ha perdido la cabeza bajo un reciente revoco. En torno a ella aparece un motivo decorativo consistente en cuatro rombos formando una especie de estrella que se repite por dos veces en esta escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La interpretación es difícil y poco defendible. Puede ser una representación de Eva en el mo-

mento de ser creada. A esta idea nos lleva su desnudez y su actitud orante en la que se suele representar en el momento de ser creada. De ser así el tema estaría compuesto además por otra figura, Dios en pleno acto de Creación. Otras interpretaciones posibles podrían situar a este cuerpo de mujer en el Purgatorio o en el Infierno, uno y otro tema hacen pensar en más de un personaje en postura parecida cerca de ésta.

La cara del hombre muestra a un ser joven, sin barba, representado de frente. Un trozo de nimbo nos hace encuadrar como santo al aquí representado. Puede ser una cara de San Sebastián quien se suele efigiar con facciones parecidas a las que aquí se ven. Pertenece a un mural donde la figura ha de ir situada de pie. Todavía hay sitio a su lado para representar a uno de los verdugos que se suele efigiar con el Santo contemplándolo asaetado como aparece otras veces en la pintural mural gallega por este mismo momento. Hay que tener en cuenta además que en este lugar de la construcción donde aparece esta cabeza es el sitio donde más habitualmente se representa a este Santo y también a San Roque, ambos patrones convocados contra la peste.

Los rasgos que aquí podemos estudiar son pocos pero muy significativos. La mujer está definida fundamentalmente con un contorno lineal de desigual grosor. El tipo de decoración que lo acompaña es muy sintomática como también lo es la manera de concebir el rostro en el caso del Santo: las cejas muy altas uniendo con un mismo rasgo la nariz y una ceja, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tipo de boca y ojos así como la anchura de la cara son características que vemos emparentadas con lo que se puede analizar en Marzá y en la capa más primitiva de Paderna. Incluso el tipo de nimbo que hay en el santo de Augasantas concuerda con el del San Sebastián de Marza.

El valor de esta obra tal como hoy se encuentra se debe más que a lo que aquí permanece, que es muy poco, a la posibilidad, a través de ella, de concretar mejor la zona en que trabajó, un mismo pintor en esos años que andan en torno al 1500.

No hay noticias de estas pinturas en ningún tratadista del Arte Gallego. Se debe a su muy reciente aparición.

Debieron descubrirse en las últimas obras que se hicieron en la fábrica de esta iglesia. En ese momento se destruyó la sacristía que tenía pinturas también como dejan observar hoy todavía las piedras que pertenecieron a la misma, que se encuentran tiradas en el atrio. La iglesia debía de tener temas pintados en la nave y en la capilla mayor. Hoy en día están perdidas bajo una ancha capa de revoque que tiene una gran cantidad de cemento lo que imposibilita fuertemente una posible extracción futura de dichas pinturas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BACURIN. San Miguel
Lugo, Lugo.

La iglesia consta de nave rectangular y presbiterio con tramo rectangular y cabecera semicir cular. Es románica.

El retablo mayor es barroco, tiene un vano en la parte central que deja entrar la luz de la ventana del ábside. Mirando por el espacio que hay entre la arquitectura y el retablo se observan hacia uno y otro lado restos de pintura.

El tema es difícil de descubrir, tan sólo se observa en la parte derecha un libro abierto encima de una mesa de línea gótica y un cuerpo que parece arrodillado más lejos. En la parte izquierda no se ve absolutamente nada, se ha perdido la mayoría de la pintura y quedan tan sólo unas rayas que en el suelo marcaban las líneas que dibujaban las baldosas en el suelo.

Hay unas finas franjas de decoración por los lados que incluyen en su interior formas de S engarzadas unas a otras en un curso rectilíneo, están confeccionadas con fino trazo y van delimitando las distintas partes de la escena que ha de presentar el tema de la Anunciación.

La Anunciación (cada parte 120 cms, no se puede apreciar la anchura).- En la pintura que hay a los lados de la ventana de la cabecera se represen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta el tema repartiéndose las dos figuras principales del mismo las dos superficies de tamaño similar que hay a cada lado de la ventana. Lo descrito en la parte derecha debe responder a una imagen de la Vírgen que está en una estancia arrodillada ante el libro que está leyendo. Lo que se perdió en gran parte en la zona izquierda habría de ser necesariamente una figura del Arcángel Gabriel que va a decir su mensaje a la Vírgen.

Seguramente que separando el retablo se podrán contemplar los otros elementos con los que se suele constituir el tema: el jarrón con lirios que habla de la pureza de la Vírgen y la cartela que dice las palabras del anuncio, el jarrón en la parte dedicada a María y la cartela en la del Arcángel.Muy probablemente, ya que también es habitual en la narración del tema la figura del Padre, pintado de busto, y la Paloma o el Niño Jesús yendo sobre unos rayos haxia donde está María completan el tema.

La composición, como siempre acontece en esta escena por este tiempo, privilegia a la parte donde está situada María dirigiendo hacia Ella las actitudes de las otras figuras de la narración. Por lo que se puede observar hay que apreciar la labor de un fino dibujante que gradua con acierto las tonalidades del color. En lo visto tan sólo se pueden apreciar rojos y amarillos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Acerca de esta iglesia no hay escrito más que

una papeleta arqueológica de Don Francisco Vázquez Saco que no menciona las pinturas (1) y otra del Inventario de Lugo hecha por Don José Manuel González Reboredo, que dice acerca de la escena: "Tras el retablo se ocultan pinturas de difícil observación y catalogación" (2).

No hay posibilidad de que halla más pintura en la iglesia pues está toda ella con las piedras al descubierto. No sería desacertado desmontar el retablo situándolo en la nave en cualquiera de los lados, así se dejaría al descubierto las pinturas que prometen ser, en lo que quedan, de muy buena calidad.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Bacurín en B.C.M.L. 17-18, II (1946), 168.

(2) GONZALEZ REBOREDO, José Manuel.- Bacurín. San Miguel en I.A.L. I. (1975) 163.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BURELA. Santa María

Sargadelos, Mondoñedo.

Lams:

9 - 12

La construcción de la vieja iglesia de Burela presenta una planta configurada por una ancha nave rectangular y un presbiterio de igual formato pero de un tamaño mucho más reducido. Ambos están cubiertos por tejado de madera a doble vertiente.

De la fábrica anterior al XVI ha quedado el muro sur y la parte más cercana a la fachada de la pared norte de la nave así como el presbiterio. Hacia el lado norte en la parte de la nave más cercana al presbiterio se realiza una ampliación de la mísma a la que se da paso por dos arcos de medio punto, esta obra se lleva a cabo según el Señor San Cristobal en el siglo XVII (1). Más tarde en el XVIII se levantará la fachada y el campanario.

Esta iglesia ha dejado de tener culto en 1962 estando a partir de entonces abandonada. Ultimamente se lleva a cabo en ella obras de reconstrucción (2).

Han aparecido bajo las cales, en las paredes de su nave, pinturas murales. En el muro sur se distinguen restos de representaciones en dos franjas. En el cuerpo superior se observan algunos fragmentos de una Flagelación y abajo de estas escenas se divisa en mejores condiciones un Santo Entierro. Esto nos indica ya que el relato de la Pasión que en la nave se narra se lee de arriba a abajo en el mismo orden en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se reparten líneas y palabras en un escrito. Estas dos escenas se hallan hacia el medio del muro en una posición un poco más próxima a la fachada. En la pared norte el único tema que se conserva en ese retazo antiguo que hay cercano al frontis, sigue, por lo que parece, el relato que mostraba la otra pared, la escena aquí presente es la de la Resurrección. Los temas se encuentran enmarcados por bandas decorativas.

La Flagelación (150x200 cms).- En el medio del espacio dedicado a la representación se encuentra una columna, atado a su fuste está Cristo. A cada lado aparece un sayón en plena actividad con los azotes en la mano.

Cristo tiene su cuerpo sometido a una columna alta, está ligado a ella por una atadura, sus manos se juntan por medio de una cuerda ante dicha columna, su pecho queda al otro lado, sus piernas se doblan ligeramente como abatido por el castigo que recibe. El cuerpo del Señor está desnudo, sólo un mínimo paño de pureza cubre parte de su cuerpo. La fracción superior de su cuerpo, como todo el fragmento superior del relato, no se puede contemplar ya que no se han levantado todavía las cales que lo ocultaban. Cristo está dispuesto prácticamente de frente.

Los esbirros se colocan en pie y de perfil, su actitud no puede ser más dinámica. Visten medias de un solo color y quizás sayo corto, hay que pensar que ese fuerte movimiento en que ve ven sus piernas también se puede contemplar al retirar las cales en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la zona alta de sus cuerpos.

La referencia espacial viene dada sobre todo por la columna y además por esa franja estrecha, monocolor, de suelo que muestra a los protagonistas muy en primer plano.

La composición repite el esquema más clásico con que se lleva a cabo la escena. Un motivo central claramente destacado por la posición y el interés que le prestan los otros personajes. Hay un contraste, contínuamente mostrado en este tema, entre el estar pasivo y doloroso de Jesús y el dinamismo salvaje de los sayones. Da la impresión de que debe haber una cierta isocefalia entre las tres figuras que protagonizan el tema.

La tosquedad es la característica más evidente al enjuiciar la labor del autor, los trazos con que lleva a cabo la obra están llenos de inseguridad y las imprecisiones en la debida proporcionalidad son constantes. La valoración de los colores con que se realiza el tema nos hace destacar igualmente una falta de calidad en este sentido repitiendo las coloraciones más típicas a que estamos acostumbrados en los frescos de Galicia: rojos, grises, ocres...

El Santo Entierro (150x200 cms).- En primer plano, abierto y un poco escorzado se encuentra el sepulcro sobre el que se encuentra el cuerpo de Jesús. Hay un hombre a los pies y otro a la cabeza del sepulcro seguramente que ellos mantienen la sábana sobre la que el desnudo cuerpo de Cristo descien

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de al fondo de su tumba. Al otro lado del sepulcro tres mujeres contemplan el entierro. El pésimo estado en que se encuentra el mural que ha perdido buena parte del revoco hace que la visión del tema sea muy deficiente.

El cuerpo de Jesús debe mantenerse en una posición sobre esa hipotética sábana que aquí se menciona, tan sólo hoy se puede contemplar su rostro, afilado y limitado por su larga cabellera; en torno a la cabeza se deja ver un redondo y oscuro nimbo. Seguramente que su cuerpo estaba desnudo mostrando claramente las llagas de la Pasión, una mínima parte de su anatomía se encontrará cubierta por el paño de pureza.

De los dos hombres que mantienen a Jesús tan sólo son visibles sus rostros dispuestos en tres cuartos, ambos llevan una larga y lisa melena y aparecen cubiertos por media gorra; miran hacia Jesús.

De las tres mujeres que están al otro lado del sepulcro sólo se puede ver su rostro dirigido al Señor, y la actitud de las manos de dos en posición orante. Sus cabezas están ocultas por el manto, en torno a su cara se deja ver el contorno de la toca, sobre ella se muestra la redondez del nimbo que señala su santidad.

El fondo sobre el que se disponen las figuras es homogéneo y claro.

Compositivamente es indudable la prioridad que tiene Jesús privilegiado por su posición central

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y en primer plano y también por la disposición de los demás personajes cuyos intereses convergen en El. Hay un repartimiento equilibrado del conjunto esparciéndose simétricamente los personajes por la composición, los dos hombres responden a este concepto de armonía y también las tres mujeres idénticas en su forma y con actitudes hermanas, logrando ese bloque compacto que forman las tres con un ritmo isocefálico. El carácter cerrado que tiene, por otra parte, la composición es evidente.

La tosquedad es la nota más importante en sus formas, todo adquiere un carácter ingénuo haciéndose las figuras con un claro acento de arte muy popular que rebaja aquellos conceptos estéticos que toma. En este caso también se asume una iconografía muy usual del tema pero el resultado al que se llega resulta extremadamente rígido no habiendo la debida hilazón entre los diversos bloques en que se podría repartir la composición. Las desproporciones e inexactitudes se encuentran por todos lados. El color es igualmente mediocre.

La Resurrección (150x200 cms).- En el centro de la escena en pie y en tres cuartos se encuentra Cristo. Sus pies se hallan en el borde del sepulcro. En torno a éste se observa muy deficientemente los cuerpos de algunos soldados sentados en torno al sepulcro. Jesús mantiene en la izquierda la vara que ha de ondear en su extremo la banderola alusiva a la Resurrección. El cuerpo de Cristo se halla en parte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tapado por un corto manto que llega tan solo, a modo de capa, hasta las rodillas. Se pueden contemplar nítidamente las llagas de los clavos en los pies, seguramente que en las manos y el costado las marcas eran igualmente claras. El rostro hoy no se deja ver y la mano derecha seguramente se disponía dirigiéndose hacia lo alto para señalar cual iba a ser la dirección de su cuerpo.

Poco se puede decir de los soldados, parece que se reparten en las cuatro esquinas del sepulcro, uno a cada lado. Probablemente mientras que unos aparecen dormidos otros se dan cuenta del sobrenatural hecho que está aconteciendo. Todos están cubiertos por armadura y manteniendo junto a su cuerpo armas.

Un fondo claro y homogéneo ocupa el resto del encuadre.

La composición tiene un carácter muy compensado en sus masas denotándose clarísimamente cuál es el motivo central de la mísma, ese cuerpo de Jesús que se destaca por su posición central, en primer plano y con los soldados haciéndole guardia. Todo adquiere un carácter simplemente complementario en torno a ese Cristo único protagonista de la acción.

El carácter ingénuo de las escenas anteriores está presente también en este arte. Se contempla, por ejemplo, esa falta de recursos en el pecho de Cristo esquemáticamente tratado, en la colocación del sepulcro débilmente inclinado hacia el fondo en un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inseguro escorzo y en todo lo demás falto del debido sentido de la proporción y de una mediana seguridad en el trazo.

Las bandas decorativas que separan las escenas están delimitadas por dos anchas líneas, corren paralelas a estas otras dos más finas que dejan en la zona media un motivo decorativo que se repite configurando una rectilínea forma, consiste el tema de esta banda en una estrella de cuatro puntas dispuesta entre cuatro irregulares puntos que vienen a constituir un formato más o menos cuadrado. Un tema muchas veces utilizado en los frescos de Galicia. Otro motivo ornamental aquí utilizado, también muy frecuente en otros lugares de la Región, es la hilera de prismas disponiendo cada uno con un ángulo hacia el espectador, esto produce una contínua línea quebrada en profundidad. La cercanía formal a lo realizado, por ejemplo, en el Claustra Nova y en Melide es evidente. Esta banda corre por la base del tema.

Indudablemente toda la pintura aquí vista pertenece a la misma mano. Estamos ante un autor que recoge esquemas compositivos infinitamente repetidos y vuelve a usarlos sin pretensiones de originalidad, su inteprretación resulta muy empobrecedora ya que todo se simplifica con tosquedad dando lugar a formas inhábiles, desmañadas propias de un pintor de poca valía.

En las tres composiciones se hacen rígidos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unos relatos que en sus formas primitivas resultan equilibrados, perfectamente compensados, con un sentido claro de la forma cerrada en la composición. Todos esos valores quedan aquí devaluados en función de una mala utilización de los mismos.

Las menciones a estas pinturas se reducen a una nota publicada en un periódico -El Ideal Gallego- y a una referencia que recoge el "Inventario del Patrimonio artístico de la provincia de Lugo".

La nota periodística dice así: "La iglesia vieja de Santa María de Burela, ubicada en la Vila do Medio, ha sido declarada Monumento Artístico Nacional. En el pasado año unos niños habían descubierto unas pinturas murales, que en principio se creyeron de Goya, pues es sabida su estancia en la vecina Sargadelos, pero según los técnicos resultaron ser del siglo XIV. Se espera que ahora la citada iglesia, desacralizada, sea objeto de reparaciones, ya que su techo se encuentra semiderruido. Asimismo se piensa que debajo de las descubiertas pinturas se encuentren otras de épocas anteriores" (3).

El Señor Santos San Cristobal, redactor de esta papeleta del Inventario habla así de las pinturas: "Muro lateral derecho.- Debido al estado ruinoso del templo, al desprenderse capas de cal del muro han aparecido recientemente pinturas góticas de gran influjo localista. Los paneles visibles representan la Flagelación del Señor, las Santas Mujeres ante el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sepulcro y se adivinan otras partes de escenas. Parece que todo el muro, hasta el arco triunfal está lleno de pinturas ocultas. El dibujo muy vigoroso de rasgos, presenta tonalidades rojas y ocres y líneas oscuras. El blanco se utiliza muy hábilmente para tonos apagados. Se aprecian igualmente cenefas enmarcando las escenas. Muro lateral izquierdo.- En su comienzo, junto al hastial aparecen también restos de pinturas, pero éstas son de mucha menor dimensión, debido a la adición de la mencionada lateral. En su conjunto estas pinturas pueden calificarse como precioso ejemplar de mural gótico" (4).

Indudablemente las pinturas pueden recuperarse en toda aquella parte de la nave que no ha sido deteriorada por las obras hechas posteriores al XVI. Las pinturas no tienen una gran calidad pero los extensos lienzos que resultan recuperables hacen la obra de restauración muy necesaria. Hay que tener en cuenta que las paredes de la nave son de mampostería y el revoco se ha unido muy deficientemente al soporte con lo cual la restauración resulta bastante delicada.

Las posibilidades de que las pinturas se extendieron a la capilla mayor han de tenerse en cuenta.

---

(1) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- Burela. Santa María en I.A.L., I (1975) 291.

(2) Idem.

(3) EL IDEAL GALLEGO del 10-III-1974, 16.

(4) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- O.c.: 291.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPORRAMIRO. Santa María
Chantada, Lugo.

Lams:

13 - 16

Esta iglesia parroquial conserva su fábrica primitiva levemente alterada en su conjunto por añadidos que el tiempo ha impuesto a la construcción románica. La reforma de la espadaña y la anexión de una sacristía son las restauraciones que la historia trajo a este ejemplar románico, según el Señor Vázquez Saco (1). A situar en una "época que media entre los primeros años del siglo XII y la segunda mitad del XIII, según el Señor Castillo (2) una cronología tan amplia viene dada por lo común que fue este tipo de iglesia que se muestra en Galicia por este tiempo. De ella hay que destacar sobre todo las buenas proporciones en que se llevó a cabo como señala Don José Ramón Fernández Oxea (3).

La iglesia consta de una nave rectangular cubierta por tejado de madera a dos vertientes y un presbiterio también rectangular cubierto por una bóveda de cañón que se reparte en dos tramos separados por un arco.

Es en la cubrición de la capilla mayor donde están prácticamente perdidas unas pinturas de las que aún se pueden adivinar la temática allí expresada. Mide el presbiterio 5 metros de largo por 4 de ancho.

En el tramo más cercano a la nave se encuen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tran en las partes extremas de la bóveda, ocupando una faja a cada lado un tema muy común en la pintura que en el XVI se hace en Galicia: los prismas pintados con un color diferente en cada lado, dispuestos en hilera y superpuestos en varios pisos colocándose siempre inclinados con respecto al fondo de tal forma que es la esquina del prisma y no una cara lo que se halla, ilusionísticamente, más próximo al espectador. Una estrecha banda blanca delimitada por dos finas líneas reetas separa estas partes laterales del cielo que se encuentra en el centro. Este se halla cuajado de estrellas, de estas unas tienen ocho puntas que surgen de un núcleo formando una masa compacta, otras tienen sus ocho puntas convertidas en formas que semejan hojas de contorno curvado y alargado, tales figuras se disponen al igual que las puntas de las estrellas comunes mirando todas a un punto central que no llegan a tocar. Es indudable que han sido realizadas mediante la utilización de una plancha. Hacia el centro del abovedamiento de este tramo aparecen indicios de una representación de la luna siendo presentada con forma redonda dentro de la cual aparece su perfil. A cada lado se encuentra una cabeza humana dispuestas unas de perfil y otras en tres cuartos, de estas no se puede especificar si a través de sus rasgos se intenta representar la de un hombre o de una mujer. Las cuatro pueden encontrarse muy bien en actitud de estar soplando, cosa que parece vislumbrarse por lo menos en tres de éstos, tal circunstancia hace pensar en una representación de los cuatro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vientos que en otra ocasión aparece en la pintura de Galicia del XVI, es el caso de San Esteban de Chouzán en que éstos aparecen efigiados en postura similar pero con el nombre de cada uno de ellos: Septentrion, Merediano, Oriente y Occidente.

En el otro tramo de la capilla mayor la imagen que se encuentra en el centro del abovedamiento es la del sol, en torno al redondel que lo abarca salen, como suele ser habitual, rayos en que van alternando unos de curso rectilíneo con otros de tendencia ondulante. Esta parte del abovedamiento se conserva en peores condiciones que la otra, vuelve a repetir los datos de los prismas en los extremos en similar disposición y con iguales coloraciones. También en este tramo aparecen las estrellas sometidas a los mismos tipos y también la utilización -muy probablemente- de cuatro figuras que se encuentran en torno al astro que centra tal parte. De tales representaciones tan sólo se dejan ver los cuernos, la cabeza y parte de un cuerpo que pertenece a un toro, la idea que simboliza no es difícil de reconocer, se trata sin duda de una imagen de Marcos pudiéndose pensar que han de estar también representados -dos tapados por el retablo y el otro hoy invisible también por el estado del abovedamiento- simbolismos que aluden a Mateo, Lucas y Juan.

Es indudable que en toda la pintura aquí reseñada ha de haber mención a un programa de conjunto. Las formas prismáticas deben interpretarse -a nuestro entender- como simples elementos decorativos como ocu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rre también en otras iglesias de Galicia donde se insiste en su utilización con tal sentido, es el hecho que se ve muy claramente en Santa María de Melide por ejemplo. Sobre el cielo que señala esas estrellas que se desparraman por toda la cubrición se ven una serie de símbolos que se pueden engarzar todos ellos en torno a una misma narración a la que todas estas iconografías sirven. El Sol y la Luna, los motivos principales desde un punto de vista compositivo, aparecen, con las estrellas, múltiples veces en los textos bíblicos aludiendo al Juicio. Isaías dice "la luna se enrojecerá, el sol palidecerá cuando Yave Sebaot sea proclamado rey" (4). También habla de los astros Joel, "Ante ellos tiembla la tierra, se conmueve el suelo, se oscurecen el sol y la luna y las estrellas extinguen su brillo" (5). El mismo Apocalipsis los menciona en varias ocasiones, acerca del cambio que sufren sol, luna y estrellas, dice por ejemplo: "Y tocó el cuarto angel la trompeta, y fue herida la tercera parte del sol, y la tercera parte de la luna, y la tercera parte de las estrellas, de suerte que se oscureció la tercera parte de las mismas, y el día perdió una tercera parte de su brillo, y asimismo la noche" (6).

El tema de los vientos está sólidamente entroncado al Juicio Final: "Después de esto ví cuatro ángeles, que estaban en pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella, para que no soplase viento alguno sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún arbol" (7). La

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

idea de los vientos como portadores de los males y, de tal forma, instrumento de la justicia divina está claramente expresada en otro relato de la Biblia,"Yo desencadenaré contra Elam los cuatro vientos de los cuatro confines del cielo. A todos estos vientos los dispersaré, y no habrá nación que no vea llegar a ella a los fugitivos de Elam (8). La vinculación de Viento-Juicio Final es enteramente clara.

La presencia de los símbolos de los evangelistas está perfectamente reseñada en el relato del Apocalipsis, al hablarse del Juez supremo y de su corte se les menciona, "En rededor de el (trono)... el primer viviente era semejante a un león, el segundo viviente semejante a un toro, el tercero tenía semblante como de hombre y el cuarto era semejante a un águila voladora (9). La valoración de la calidad de las pinturas aquí reseñadas se hace imposible por el mal estado en que se encuentran, habían sido impuestas sobre un delgado enlucido. Hoy lo que se puede contemplar se encuentra prácticamente impuesto sobre los sillares del abovedamiento habiendo desaparecido el enlucido prácticamente en su totalidad de tal forma que son más perceptibles las juntas de la cubrición que la pintura.

La utilización de moldes para las estrellas de ambos tipos y para los prismas resulta patente, la categoría del pintor tan sólo se podría aquilatar en la ejecución de los rostros que aluden a los vientos y en ese fragmento de toro que todavía se conserva; el pintor dibuja con gruesos trazos que tienen un cla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ro sentido simplificador dando como resultado una figuración bastante dura en la forma que -tal como hoy se encuentra- parece que no tuvo el conveniente ablandamiento a través del color. El pintor tiende a llenar todo el espacio con unos temas que se presentan muy amontonados respondiendo a una repartición en que entra a formar parte un afán de simetría jerarquizando la importancia de los diferentes elementos: sol y vientos, más tarde estrellas con un matiz más bien ambientador y por último prismas con un carácter primordialmente decorativo.

Tan sólo en una ocasión se menciona la existencia de estas pinturas. Lo hace Don José Trapero Pardo en su libro de "Pintura Mural" tan sólo las enumera en una lita de iglesias con pintura en Lugo (10).

La posibilidad de que se halle más pintura en la capilla mayor de esta iglesia no debe de descartarse. Quizás tras el retablo mayor se encuentre una narración que muy bien ha de ser la parte fundamental del Juicio ya que lo aquí estudiado tiene un carácter secundario. Posiblemente la imagen de Cristo-Juez presidiría desde el testero de la iglesia acompañada de ángeles y santos. La presencia de la resurrección, el cielo y el infierno así como de otros motivos alusivos al Juicio no es imposible. De no encontrarse en el testero podrían también hallarse en otro tiempo en los muros norte y sur de dicho presbiterio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Camporramiro en B.C. M.L. 13, II (1945), 16.

(2) CASTILLO, Angel del.- Iglesias gallegas. Santa María de Campo Ramiro en B.R.A.G. 67, VI (1912), 175.

(3) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Jornadas románicas por tierras de Lugo. A.E.A. 58, XVI (1943),247.

(4) Isaías 24, 23.

(5) Joel 2, 10.

(6) Apocalipsis 8, 12.

(7) Apocalipsis 7, 1.

(8) Jeremías 49, 36.

(9) Apocalipsis 4, 6-7.

(10)TRAPERO PARDO , José.- Pintura... 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPOSANCOS. San Cristobal
Deza, Lugo.

Lams:
17-18

La iglesia es románica. Tiene una nave y abside.

En el presbiterio, ocupando el cuarto de naranja que lo cubre, hay una representación pictórica, su anchura es de 350 cms. Está tapada en gran parte por el cuerpo superior del retablo mayor. El tema que aquí se puede contemplar en parte es un Cristo Juez perteneciente a un Juicio Final.

El Juicio Final (210x350 cms).- Se puede ver tan sólo la cabeza del Señor frontal, muy ancha, su rostro está cubierto por una túpida barba y los ojos, muy abiertos. Su faz resulta inexpresiva. En torno a El hay cuatro ángeles con largas tubas. Entre ellos y la figura de Cristo queda bastante espacio libre, sobre todo en la parte inferior. Las miradas de los dos ángeles de la parte superior se fijan en Jesús, los otros dos miran hacia el espacio pintado que se encuentra debajo del Juez. La pintura está muy alterada por repintes posteriores que, además de ocultar parte del tema, retocaron fuertemente lo demás dejando hoy tan sólo dar idea, de lo que allí había representado, de una forma muy parcial.

En torno a Cristo quizás hubiese una mandorla; junto a una mano una espada y al lado de la otra,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una rama de lis. Sin duda la actitud de los ángeles de la parte inferior está relacionada con la resurrección de los muertos que estaría desarrollada en la parte inmediata a la línea de impostas que corre por la base del cuarto de naranja que cubre el ábside, en una faja rectangular donde quizás estuviesen apareciendo los cuerpos de los muertos saliendo de la tierra. Muy posiblemente a la altura de los ángeles que están más bajos podrán estar representados de rodillas e intercediendo ante el Señor, a la derecha María y a la izquierda Juan Bautista.

Es una composición muy frecuente en Galicia al fin de la Edad Media y en el XVI. Hay variantes en la iconografía importantes, la obra que aquí se encuentra resultaría próxima iconográficamente a las de Fión, Eiré y Amoeiro. También en el mismo grupo habría que incluir la de San Pedro de Seteventos que está tan deteriorada por desafortunados repintes como la que aquí se analiza.

Es imposible dar hoy una valoración de la calidad de sus dibujos y colores.

Nunca se ha publicado esta obra.

El estado en que se encuentra es lamentable. Sin embargo hay que tener en cuenta que más de la mitad de la composición está tapada por el retablo mayor, fundamentalmente por el segundo cuerpo. Posiblemente con la separación del retablo de la pared se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

encontraría todo ese fragmento hoy oculto con sus colores y dibujo originales ya que el repinte es posterior a la colocación de éste. Tras éste se encuentra todo el torso de Cristo, desnudo, mostrando la llaga del costado así como las de sus manos. Está sentado y a sus lados quizás se conserve parte de la mandorla así como los cuerpos de María y Juan, los intercesores. Muy posiblemente se encuentre algún retazo de la resurrección.

No hay más restos de pintura por la iglesia, toda ella está picada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTRELOS, Santa Maria

Vigo - San Andrés, Tuy.

Lams:

19-24

La iglesia está compuesta por "una sola nave y un ábside semicircular añadido a un cuerpo de presbiterio" (1). Perteneció esta iglesia "a la encomienda de Beade, Orden Militar de San Juan de Malda, en Ribadavia (Obsipado de Tuy, provincia de Orense), como lo dejan ver las cruces de la Orden que ostenta en sus tímpanos y ventana" (2).

Las pinturas a analizar están en la pared norte de la nave. Son dos las zonas en que se conserva pintura. Hacia la parte trasera de la nave, tras un retablo, asoma la aprte fundamental de una Epifania. En la parte delantera de la nave hay otro fragmento de revoco en el cual se contemplan dos temas, uno es la Misa de San Gregorio y el otro, el más cercano al presbiterio, Cristo en Majestad.

La Epifania (160 x 160 cms).- Está escena está en gran parte oculta o perdida, el revoque ha caido en gran cantidad o está tapiado bajo la capa de cal o por un retablo cercano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Inmediato al retablo se observan cuatro cabezas. En la parte alta, la de un animal, en la baja un grupo de tres, atrás José; en medio, la de Maria y , delante, conectando con el grupo que hay ante sí, el Niño. Enfrente de la Sagrada Familia están tres o cuatro hombres, uno de rodillas.

Lo mejor conservado es el buen conjunto de las tres cabezas de la Sagrada Familia. José aparece coronado por un nimbo con su cabeza calva, su barba redondeada y su mirada perdida, como si estuviese concentrado en profundos pensamientos. También la cabeza de Maria aparece coronada por un redondo y sencillo nimbo. Una larga melena rubia cayendo sobre su capa deja ver totalmente una cara de mujer joven serena y pensativa mientras contempla la acción del Hijo. Este aparece coronado por su nimbo crucífero, su cuerpo está desnudo, su derecha dibuja una bendición y su rostro aparece efigiado con una severidad grande pletórica de conscien-cia en su acción.

El grupo de Reyes, que se halla enfrente de Jesús, está totalmente perdido la parte superior en donde tan sólo vemos hoy el fragmento más alto del cuerpo del Rey arrodillado, ya que la zona baja del paño se ha perdido también y la parte media de los cuerpos de los Reyes que están en pie, ya que tanto por la zona alta como baja han sido destrui-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das. Así pues lo que hoy se contempla en esta parte es un Rey arrodillado y de perfil. Su cabeza se muestra ya sin la corona de Rey, cubierta en una pequeña parte por una cabellera encanecida. Acerca sus labios a los desnudos pies del Niño, que coge con sus manos; sus ojos miran al rostro del Infante al humillarse ante El. De las otras figuras apenas se ven la colocación de su cuerpo y parte de sus manos. El que está en pie más cercano a Jesús está dispuesto en tres cuartos y con un Don en sus manos. El siguiente se encuentra en una postura similar. Parece que tras estos dos seres en pie hay un tercero antes de llegar a una ancha franja que divide las escenas. Esta la banda dividida en tres partes, más ancha la central pero limitada por líneas delgadas, dentro de ella aparecen líneas dibujadas a modo de estrías de una columna. Los bordes más externos de la franja don de un mayor grosor que las demás líneas de esta banda ornamentada. Tan solo se conserva un trozo pequeño a la altura del cuerpo de los Reyes Magos.

Sobre la cabeza de María se desenvuelve una cartela con su inscripción perdida. Seguramente tendría alguna frase alusiva al momento (3). La dirección en que aparece parece aludir a algún mensaje traido por ángeles ya que proviene de la parte alta del panel. Sobre el epígrafe hay una radiante estrella.

Tras el retablo la escena debe seguir con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el pesebre y el otro animal pareciendo sobre el mismo. Es muy probable que también hay una alusión al cobertizo, elemento tan usual en nuestras escenas de la Infancia de Cristo (4).

Compositivamente la escena se resuelve, como es habitual en este tema, enfrentando a los dos grupos. De un lado aparece la Sagrada Familia y, al otro lado, los Reyes. La figura fundamental es el Niño a quien se dirigen las miradas de los Magos y de la Madre. Sobre las figuras humanas hay un gran espacio, hoy con su figuración perdida, donde seguramente se extendía el cuerpo del angel que despliega la cartela sobre la Sagrada Familia. Estaría también este mirando al Infante acrecentando así, todavía más, la importancia del Niño.

La calidad con que está realizado este tema tan solo se puede valorar en ese grupo de tres cabezas de María, José y el Niño. Cada uno dirige hacia un lugar diferente su mirada no discrepando, sin embargo, demasiado la dirección de cada uno con respecto a la de los otros. En cada rostro se para con detalle dibujando con precisión los rasgos fundamentales: los ojos y la nariz así como la boca y las orejas son perfectamente descritas con unas formas muy semejantes entre cara y cara pero esta igualdad no les resta belleza ni categoría: las cejas perfectamente dibujadas en una amplia y larga curvatura, las orejas perfiladas en su borde externo de un solo trazo con gran precisión, la nariz y la boca suavemente modulada por una línea vibrante y al mismo tiempo firme, el pelo surgiendo de una forma natural

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

desdibujando el límite entre la frente y la cabellera. Quizás resulte un poco tosco el ajuste de la cabeza al cuello habiendo en éste ciertas inexactitudes como si se hiciese labor de las expresiones faciales descuidando un tanto su entronque en el conjunto.

Los colores usados son el amarillo, el rojo y un azul muy pálido, casi blanquecino.

La Misa de San Gregorio (190x190 cms).- San Gregorio esta ante el altar consagrando el pan. A su lado aparece arrodillado el que lo ayuda quien, con él, contempla como aparece sobre el altar el sepulcro del Señor y saliendo de este la mitad de su cuerpo.

San Gregorio, en pie y en tres cuartos, con su mirada dirigida a la visión, alza los brazos elevando la Hostia. Su rostro lo refleja en éxtasis. Se ha cumplido su petición solicitando la presencia real de Cristo ante las dudas de un asistente (5); su cabeza aparece ampliamente tonsurada. A su lado, de rodillas, el sacerdote que lo ayuda alza una mano y la vista hacia la sobrenatural visión. También su cabeza se muestra notoriamente tonsurada.

Sobre el altar está asentado el cáliz y en lo alto aparece el sepulcro abierto. El torso desnudo del Señor surge de su interior; una de sus manos, la izquierda, se apoya en el borde del sepulcro y la otra se dirige a su pecho. Ni en sus manos ni en su costado se observan las huellas de la Pasión, quizás se encuentren fragmentos de la representación aún tapados por las cales. La cabeza de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cristo se muestra con sus ojos abiertos dirigidos hacia la parte de abajo, su larga cabellera cae sobre la espalda. Un nimbo crucífero entorna la cabeza del Señor.

Parte de la escena se encuentra tapada por las cales y otros objetos. Quizás, en un borde del altar, aparezca la tiara de papa del Santo. La cruz de triple travesaño, propia de su categoría religiosa, puede estar representada al lado izquierdo de Gregorio.

Es también fácil que en torno al cuerpo del Señor aparezcan objetos que hagan alusión a la Pasión ya que tal cosa es habitual.

Compositivamente lo fundamental es la parte superior, hacia ella se dirigen las miradas de los asistentes a la Misa. Parte del sepulcro no cabe en el marco destinado a la representación y ocupa un trozo de la banda que separa este tema del vecino. El papel de oficiante de Gregorio, con su gesto consagrante, lo otorga un papel de privilegio dentro de la composición quedando la otra figura con un interés secundario dentro de la acción valiente solo para realzar la emoción sentida ante tal hecho.

La calidad del artista vuelve a hacerse notable en los rostros. Aunque en éstos no hay la categoría que hemos realzado en la Epifanía son de buena factura, las formas en que diseña los ojos, cejas, nariz, boca y orejas manifiestan que pertenecen a la misma mano que allí trabajó. Incluso se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

observa la misma dificultad para juntar las cabezas a los cuerpos y el menor cuidado en la realización de éstos.

La existencia de una misma mano para los dos temas se observa también a través del calor. Vuelven a ser el amarillo, el rojo y el azul pálido los colores utilizados aquí.

Cristo en Majestad (190x190 cm).- Aparece frontal y sedente con sus brazos abiertos mostrando las palmas de las manos. Está rodeado por la mandorla y ésta se encuentra encuadrada por la franja decorativa que se ajusta a ésta en aquellos lugares en que tal forma se amplia más. Los espacios que quedan entre la mandorla y la enmarcación se cubren con una decoración muy fina con un sentido del ornato propia de una labor de orfebrería.

La cabeza del Señor aparece serena rodeada por un claro nimbo, el rostro es barbado y los ojos se hallan abiertos, mirando al frente pero dan la sensación de estar perdidos en un profundo pensamiento. El torso desnudo aparece enmarcado por la elegante capa que se ajusta con un rico broche al cuello. Se observa clara la huella de la lanza en el costado. La capa oculta la parte inferior del cuerpo ya que, como es habitual, se cruza, ajustándose a sus piernas, por delante del cuerpo. En las manos se contemplan las marcas de los clavos. Del cuerpo del Señor emanan rayos de desigual camino pero idéntico tamaño que llegan, prácticamente, hasta el límite de la almendra mística que lo entorna.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente no hay notas especiales a destacar. Es la imagen clásica del Cristo en Majestad. Tan solo hay que señalar lo solo que aparece aquí representado y la decoración que, con un claro sentido de "horror vacui" llena los espacios que quedan entre la mandorla marco de la siguiente escena.

Este tema pertenece a la misma mano que los anteriores. Si en la cara hay ciertas diferencias con todas las demás, menos con la del Varón de Dolores, estas disensiones nacen de la frontalidad y carácter hierático que exige el tema. Se pueden mostrar conexiones que hacen indudable una sola mano para todo el conjunto. La principal igualdad entre las figuras radica en las manos, amplias en su palma pero con dedos cortos nítidamente señalados. En el color se vuelven a repetir los de los temas anteriores: rojos, amarillos y azules pálidos vuelven a estar presentes.

Así pues estamos ante un conjunto llevado a cabo por una misma mano que gusta de composiciones de amplias dimensiones que suele cargar de figuras. En todas las escenas hay una gran acumulación de personajes y objetos. Dichas composiciones están concebidas dentro de un convencionalismo grande no ofreciendo ningún tipo de originalidad entre las figuras. Podría considerarse como expresiva la desigualdad que hay entre las figuras de la Misa de San Gregorio y el Cristo en Majestad para indicar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la grandeza de Cristo pero el canon con que se lleva a cabo la Epifania es distinto con lo que hay que mostrar como circunstancia contínua esta de considerar cada tema como algo aislado sin pretender una armonía entre las distintas partes del conjunto.

Sin duda la categoría del pintor donde más altura alcanza es en la pulcritud con que realiza los rostros, no disminuyendo la belleza de éstos la repetición de unas facciones llevadas a cabo prácticamente de una forma contínua. Están bien conseguidos cargándolos de una serenidad que aumenta su grandeza. Pocas veces en lo demás resulta su categoría notable. Quizás haya que señalar el manto de Cristo ampulosamente plegado, como otro rasgo donde se vuelve a marcar el buen hacer del pintor logrando, en este caso, imprimir con ese rotundo y dinámico plegado una solemnidad que el tema requiere.

La utilización de unos colores usados siempre en una misma gama y consiguiendo por ellos realzar el volumen de los cuerpos es otra razón contundente para reconocer la unidad de estilo de todo este conjunto.

Fue primero el Señor Espinosa Rodríguez, más tarde Trapero Pardo y después Sa Bravo quienes publicaron notas sobre estas pinturas. El primero dice: "Afortunadamente tenemos la satisfacción de escribir estas líneas en el momento en que se procede a su restauración. Los trabajos realizados ya en tal

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentido, permiten ver algunos trozos de pinturas murales, cuyo tema es la vida de Jesucristo" (6). Trapero, por su parte, habla así de ellas: "En este hermoso ejemplar de templo románico se han descubierto hace pocos años restos de interesantes pinturas murales, que pertenecerán a las postrimerías del siglo XV o comienzos del XVI y que parecen responder a dos manos distintas. Una de ellas, de trazos sueltos y delicados, representa a la Sagrada Familia en el momento de la Adoración de los Magos, cuyas figuras casi se han perdido. No así los rostros del Niño, la Vírgen y San José, tratados con sencilla expresividad. La otra pintura representa escenas de la Resurrección, muy deterioradas, y un Pantocrator vigoroso, de tonalidades cálidas y grave majestad. Es pintura más primitiva que la anterior (7). El Señor Sa Bravo las menciona en su artículo incluido en la Gran Enciclopedia Gallega: "En los muros interiores se han descubierto restos de pinturas murales. De fácil identificación las que todavía se conservan en el muro norte. En una de ellas la imagen sedente del Salvador, con la actitud del Pantocrator románico, y en otra el misterio de la Encarnación (8).

Parece posible intentar un mayor desencalado de estas pinturas ya que los enlucidos del muro norte se encuentran en muy buenas condiciones. La categoría de estas pinturas aconseja esta obra de restauración.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Gallegas. Santa María de Castrelos en B.R.A.G. 51-52, V (1911),62.

(2) Idem, 66.

(3) ¿Se usará aquí el "Gloria a Dios en los cielos..? que muestran los ángeles a los pastores en el Anuncio.

(4) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. Sec. III, Vol. II. París, 1955, 614.

(5) ESPINOSA RODRIGUEZ, José.- Tierra de Fragoso. Vigo, 1949, 59.

(6) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 34.

(7) SA BRAVO, Hipólito de.- Castrelos, Santa María en C.E.G., V, 236.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTRO DE ORO. S. Salvador
Valle de Oro, Mondoñedo.

Lams:

25-28

Es románica de una sola nave y presbiterio, ambos de una planta rectangular (1).

En el presbiterio al desmontarse el retablo del altar mayor apareció un mural con el tema de la Lamentación sobre Cristo muerto. Debía estar situado inmediatamente encima del altar, en el centro del muro testero de la capilla. Hoy aparece irregularmente recortada por la parte superior debido a que por este lugar se picaron las cales quedando solamente aquello que estaba en otro tiempo amparado por el retablo.

Lamentación sobre Cristo muerto (180x200cms)
En el centro de la escena está María, sentada al pie de la Cruz, sostiene en su regazo el cuerpo muerto del Hijo. A la derecha del grupo se encuentra Juan y, a la izquierda, María Magdalena, ambos están de pie con sus cuerpos y ánimos dirigidos hacia ese grupo central y un poco retrasados con respecto a la posición de la Madre.

María sostiene con su mano derecha la cabeza de Jesús. Su mano izquierda reposa en el pecho en gesto de gran dolor que asimismo denota su inclinada cabeza con los ojos cerrados. El tamaño de la Madre es muy grande no sólo si lo comparamos a Juan y la Magdalena, en un plano un poco posterior con respecto a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la Vírgen, sino también si hacemos el parangón con el cuerpo del Hijo, de muy pequeña dimensión con respecto a todas las figuras de la composición. Se debe esta pequeñez a las dificultades, para este pintor insalvables, de adaptar el cuerpo muerto de Cristo al regazo de la Madre. Opta, pues, por esta fácil solución alejándose de la proporción adecuada. Es más factible que esta sea la circunstancia que lleva a la desproporción que pensar en un simbolismo, a veces usado al fin de la Edad Media, de ver en la desigualdad de tamaños un recordar María en su dolor tiempos más felices de la niñez del Hijo en que igualmente lo tenía en el regazo (2).

El cuerpo muerto de Jesús ocupa, de los hombros a las rodillas, el regazo de María; las piernas que caen por un lado de la Madre distan mucho de acercarse al suelo, los brazos se extienden a lo largo del tronco. Se observan perfectamente las huellas de la Pasión en las marcas de los clavos en manos y pies y la llaga del costado. Su rostro se alarga con una barba bipartita.

Juan, en tres cuartos, parece, por la posición de sus piernas, acercarse hacia el centro, sin embargo la parte superior de su cuerpo presenta una actitud meditabunda y dolorosa que concuerda mejor con un estado de reposo. Bajo la túnica aparece desnudo un pie, así, descalzos, se suelen representar los Apóstoles. Está pintado ese pie en una postura imposible.

María Magdalena está representada frontal-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente lujosamente ataviada con sus manos juntas a la altura del pecho y dirigiendo su mirada al grupo central. Se encuentra estática en su contemplación. A su derecha está un vaso de perfumes, en metal trabajado, que se halla tapado.

La acción se desarrolla en la parte alta de un monte, esto es lo que parece decirnos la curva forma de la oscura superficie en que están asentadas las figuras. Atrás y en el centro, indicando el lugar, está la cruz que señala el Calvario como también lo indican los huesos y la calavera que hablan de la Redención y del Golgota (3). Completan el paisaje la hierba y las flores que cubren ciertas partes del lugar. En el cielo algunas nubes rompen la absoluta rutina del blanco del fondo.

En la composición el punto principal es el cuerpo de Cristo, resaltado en ese trono que es el regazo de la Madre. Es distinguido también por la actitud de todas las figuras de la escena fijas en él. Hacia ese centro ocupado por Jesús, María y la Cruz, casi en posturas que se corresponden simétricamente con respecto a ese eje central se dirigen con sus actitudes apenadas las figuras de María Magdalena y Juan. Así la composición resulta perfectamente compensada, si en una parte se hallan Juan y los huesos alusivos a la Redención en el otro se encuentran la Magdalena y el vaso de perfumes ocupando el espacio. También hay un intento de reparto en profundidad situando los elementos de la composición en distintos planos llevando este deseo de abarcar de una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

forma ordenada el espacio a pintar a las partes más alejadas y secundarias, tanto la hierba y las flores como las nubes están tratadas con este sentido de "horror vacui" y, al mismo tiempo, con afan ordenador.

El dibujo con que se lleva a cabo la armazón de la pintura es muy convencional, esto se observa tanto en la modulación del plegado de las vestimentas como en los cuerpos. Las vestimentas caen sin gracia alguna y hasta con torpeza por todas partes, el cuerpo de Jesús está tratado con un sentido ordenador propio de los pintores románicos ya que el maestro llega en el tratamiento del desnudo cuerpo a abstracciones fuera de lugar en este momento en que se hace la pintura. Los rostros no se libran de la falta de naturalidad que asola a esta pintura; todos son iguales,alargados, construídos a base de trazos largos y ligeramente curvilíneos. Los rostros de María, Cristo y la Magdalena son muy parecidos, los tres son muy afilados y están con los ojos cerrados. Sus tres cabezas están caídas hacia un mismo lado, hacia su derecha. La cabeza de Juan es como un contrapunto con respecto a las otras, es la que se muestra con cierta vida, con los ojos abiertos, y esta torcida en un movimiento contrario a los demás, sin embargo en lo básico, la forma es muy igual a las otras, el mismo alargamiento e idéntico estatismo.

La falta de proporcionalidad aparece patente por todas partes, hay una total discordancia entre los tamaños de todas las figuras de la escena,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cada una responde a un canon particular sólo el indicado ajuste a una composición hace entender las pretensiones del artista casi nunca conseguidas.

El color aparece dado con un claro sentido decorativo van cambiando de unos lados a otros buscando oposiciones entre ellos que los hace resaltar. Nada tienen que ver en gran cantidad de casos con los colores del natural. Verdes, rojos y amarillos, mas o menos tenues, grises y blancos se reparten el espacio.

La técnica es mixta. Sobre una base al fresco se han impuesto fuertes cantidades de colores al temple.

Al hacer una valoración conjunta de la pintura se hacen notorios los pobres recursos del pintor. Hay una intención naturalista que se observa a la hora de contemplar el paisaje que ha creado para la ambientación de la escena. Este intento de naturalismo aparece una y otra vez truncada por su impericia que le hace caer en desproporciones y repeticiones que se deben más que a la falta de imaginación, a un no saber hacer. Es el caso de la poca expresividad que hace vivir a las manos de las figuras y a sus caras llenas de rutina. Desde un punto de vista compositivo el esquema que usa es muy sencillo y está llevado a cabo sin poder resolver los problemas que plantea. La nota de más categoría de esta pintura la da el color con alternancias que provocan contrastes cromáticos que hacen olvidar un poco las torpezas que muestra su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

composición y dibujo.

La única referencia que se ha hecho sobre el tema la hizo Don Santos San Cristobal, lo considera una Piedad del siglo XV (4).

No se conservan en la iglesia más pinturas que seguramente hubo en otro tiempo, ha sido picada prácticamente en su totalidad.

(1) SAN CRISTOBAL, Santos.- Castro de Ouro. Alfoz. San Salvador en I.A.L. II (1975), 109.

(2) MALE, Emile.- El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII. México, 1966, 101.

(3) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. Sec. II, Vol. II. París, 1955, 487.

(4) SAN CRISTOBAL, Santos.- O.c. 109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUADRAMON. Santa Filomena

Valle de Oro, Mondoñedo

Lams:

29-34

La actual ermita fué la capilla mayor de una antigua iglesia cuya planta estaba formada por una nave y un presbiterio, ambos rectangulares. La capilla mayor sería de menos altura y anchura que la nave.

Bajo las cales de la pared norte de esta construcción ha aparecido hace unos años una escena con el tema de la Natividad. En otras partes de la capilla se ven restos de la antigua decoración: al lado de la pila de agua bendita y también en el intrados del arco triunfal.

La Natividad.- (105 x 120 cms) Se representa situando a la Virgen en el centro arrodillada. Sus manos, hoy perdidas, seguramente que estaban juntas en actitud orante. Está colocada en tres cuartos mirando al Hijo que yace en el suelo. Viste bajo su manto una saya de redondo escote, una gorguera decorada y sin transparencias se acerca al cuello, tal indumentaria coincide con la moda de los primeros años del XVI. La larga melena suelta cae sobre el manto, tapa su frente una estrecha diadema enriquecida con piedras de formas redondas. Tras su cabeza hay un sencillo nimbo.

Bajo un cobertizo, situado detrás de María, se encuentra José, asoma la cabeza por detrás de la puerta. Está cubierto por un capuchón seguramente per

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

teneciente a un gabán, según lo insinua la parte inferior de dicho tocado conectando con el cuello de lo que parece ser tal vestimenta. Su rostro está cubierto por una blanca barba. Se muestra pensativo mientras por encima del hombro de María contempla al Niño. La puerta rectangular que enmarca su rostro da entrada a un cobertizo construido con aparejo regular y cubierto con tejados.

El NIño aparece acostado ante María. Está desnudo, intenta auparse con sus brazos dirigidos hacia su Madre. Tras su cabeza hay un nimbo con una decoración en su interior derivada de una forma crucífera. En torno a El hay una mandorla de luz acorde en su tamaño con la pequeñez de su cuerpo.

En un plano posterior a donde se encuentra acostado el Niño aparece un pesebre de piedra colocado en escorzo hacia el fondo en el que pacen los animales.Vuelve a cuidar el pintor de representar con una forma regular el aparejo en que está llevado a cabo tal pesebre.

A la altura de la cabeza de la Virgen se lee "M̄a" y sobre Cristo hay un epígrafe que dice"Ihu".

En una esquina se descubre parte del enlosado sobre el que debia desarrollarse la escena. El fondo sobre el que se lleva a cabo el tema es claro y uniforme.

Hay muchas partes del espacio correspondiente a la narración que todavia permanecen bajo las cales.

El marco en que se incluye tiene una forma muy cambiante. La parte que baja por la izquierda es

discontinua, rompiéndose la faja decorativa por la parte central. Está constituida por dos gruesas lineas entre las que hay incluidas, a cierta distancia otras dos más finas, y en el centro de la franja se sucede una decoración constituida por estrellas de cuatro puntas encuadradas entre cuatro puntos, esta decoración asume una formulación rectilinea.

En la parte inferior se sitúa una franja de prismas delimitadas entre dos lineas claras. Están dispuestas con una esquina mirando hacia el frente.

En el punto de conexión de ambas bandas el adorno es de una forma diferente. A un punto central van a dar una serie de lineas de distinto grosor, este motivo está incluido en dos cuadrados de los cuales uno de lineas más finas queda incluido en otro dibujado con trazos más gruesos.

Otras lineas dentro del cuadrado interior se proyectan hacia el centro sin llegar a el. Por la parte superior la línea de demarcación está pegada practicamente al nimbo de la Virgen.

La composición está centrada por Maria, figura que con su tamaño y colocación ocupa la parte principal de la escena. Su mirada está fija en el Niño como también la de José. Esta doble atención privilegia la importancia de ese motivo relegado a un lado que es el cuerpo de Jesús, siendo así la parte más importante de la representación.

La categoría de la pintura queda clara al ver las dificultades insalvables para su artífice de representar una puerta adintelada en escorzo consi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

guiendo una forma que resulta absurda. Cuida el tratamiento de los rostros aunque en ellos cae en repeticiones que les dan a estos un carácter poco individualizador. Tanto en Maria como en José aparecen las cejas dibujadas a considerable altura con respecto a los ojos y estos ofrecen un mismo formato tanto en su contorno como en la disposición de sus respectivos iris. La nariz de ambas presenta la misma línea en cuanto a diseño.

Hay una continua utilización del color para, a través de él, conseguir una sensación de volumen; se reparte de una forma desigual con ese ánimo de dar un carácter volumétrico a los distintos objetos. Los colores más utilizados son el marrón, el amarillo, también se usan los negros y grises.

Existe en esta pintura un cuidado por los detalles destacable. El atuendo de la Virgen aparece representado minuciosamente sobre todo en la gorguera y la diadema, lo mismo acontece en el cobertizo y en el pesebre en los que se quiere ofrecer un detallado estudio de como eran estos. En esa misma línea de decirlo todo están los innecesarios epígrafes para señalar quienes son los personajes.

Resulta totalmente anómala la manera en que se rompe esa franja decorativa, hecho obligado por una falta de previsión con un diseño total de las pinturas de la pared. El no haber lugar suficiente para el Niño en el paño a pintar obliga a ampliar el espacio en la parte inferior estropeando la acostumbrada regularidad de los marcos en que se disponen los temas. Es también altamente significante la variedad de motivos que en dicha parte decorativa se hallan a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hora de localizar los parentescos estilísticos de esta obra.

A cerca de éste fresco hay dos referencias. Don Santos San Cristóbal dice así: "En el interior existen en el muro izquierdo restos de pintura gótica del siglo XV, adivinándose parte de detalles del Nacimiento de Cristo. Es de suponer que haya algo más de pintura oculta por las capas de cal (Pudiera haber una extensión de tres metros cuadrados)" (1). La otra noticia es simplemente gráfica, fué publicada por la Enciclopedia Gallega (2).

Es seguro que hay restos de pintura por toda la capilla. Aún se observan hoy los restos de decoración del intrados del arco triunfal ornado con estrellas de diferentes tamaños y colores enmarcados en el espacio rectangular, estos compartimentos en que se incluyen las formas astrales señalan un tamaño regular para las dobelas de dicho arco triunfal.

---

(1) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- Cuadramón. Vale de Ouro. Capilla de Santa Filomena en I.A.L., II (1975), 242.

(2) G.E.G. IV, 140.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUIÑA, Santa María

Juanrozo, Santiago.

Lams:

35-38

La construcción responde a una planta de una sola nave cubierta por un tejado de madera a doble vertiente y una capilla mayor formada por dos tramos, el primero recto cubierto por bóveda de cañón apuntada y con cuarto de esfera como cubrición, el segundo que presenta una planta semicircular. El Señor Castillo lo fecha en los años primeros del siglo XIII (1).

En la nave y en la pared norte, en la zona más cercana al arco triunfal, debió de haber algun aditamento configurando la forma de una capilla interior. Tal construcción se haría en una fecha posterior a 1503 en el momento que se cumple la voluntad de Basco de Marante, según dice su epígrafe que hay aquí. En 1544 se había realizado nuevas remodelaciones dentro de la iglesia y Pedro de Marante parece que destruye la anterior construcción ya que lleva a cabo una decoración de la iglesia que tiene un sentido unitario dentro de la nave, en esta nueva decoración no entra la posibilidad de respetar ese apartado que debía ser la capilla con su respectiva decoración ya que las pinturas de la etapa de 1544 tienen, como en otro lugar se verá, una distribución tal que abarcan toda la nave como nos dejan ver los temas que hoy se conservan.

La cuestión de si se dejan las pinturas de la primera etapa - 1503 - o se ocultan por te

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mas implantados encima en 1544 o en una época posterior es algo que hoy no se puede ver en el análisis directo de la pintura ya que al restaurarse esta capa no han quedado noticias de las dos posibles estratos de pintura que la pudieron ocultar. A nuestro parecer muy posiblemente la segunda capa -año 1544- no la debió de cubrir ya que probablemente Pedro de Marante debió de respetar lo anterior, el único que podía dejarse de la capilla que se destruye por 1544. Contra este pensamiento hay que decir que enfrente al lugar en que se encuentra esta primera decoración en que aparece, entre otros motivos, una Santa Faz, se repite en el año 1544 este tema en manos de la Verónica ¿no es lógico pensar también que el perfeccionamiento del tema en una composición más rica llevase consigo la ocultación de la pintura primitiva?.

Las pinturas pertenecientes a esa primera etapa -ca 1503- que hoy se conservan se reducen a la decoración de la pared norte de esa hipotética capilla (170x252 cms), lo demás se ha perdido con la destrucción de la misma y en su pared este puede haber aún pintura bajo ese San Pedro perteneciente a un momento posterior. En la pared norte se presenta en la parte baja en el trozo del panel más alejado del presbiterio a tres figuras en actitud orante, ante ellas hay un epígrafe y bajo éste dos monogramas, uno dice "ihs̄", el otro "crs̄", entre ambos hay un motivo decorativo redondo. En un plano superior se alternan temas ornamentales con idénticos monogramas de Cristo en número de tres ornatos y dos epígra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fes. Más arriba, en una siguiente franja entre un ihs y un crs similares a los anteriores se encuentra extendido un paño con una Santa Faz. Aún más arriba se dejan ver restos de un motivo ornamental de forma redondeada pero de características más simples que las vistas en la zona inferior. Hay que señalar, por último, que en la parte alta da la impresión que la decoración se ciñe a una forma de arco ojival que quizá pueda señalar el perfil que tenía la cubrición de la susodicha capilla a la que se adaptaba lógicamente la decoración.

Los tres orantes se hallan arrodillados de perfil con sus manos juntas y sus cabezas bastante alzadas. El primero de ellos ha de ser Vasco de Marante quien se cubre con una gorra bastante simple muy propia de este momento, su cuerpo queda oculto totalmente por el manto que deja tan solo ver un zapato de punta bastante redondeada, de moda en los años últimos del XV y en todo el inicio del XVI y parte de una pierna. En su rostro ha de haber un tratamiento específico, es un hombre de mediana edad, su barba está perfectamente rasurada y el pelo cae de su cabeza en una melena muy lisa, una nariz larga y algo curva, una boca grande, unas cejas muy marcadas y una mirada serena completan su faz.

En un plano posterior y algo más alejado aparece un joven en postura similar al anterior y con idénticas ropas. Se ha de representar en él seguramente al patrocinador de la pintura, Pedro de Santa María. En el rostro de nuevo vuelve a haber

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un afán especificador, los rasgos señalan una proximidad muy grande a los reseñados para el hombre que consideramos padre de éste, también repite las características de melena y ausencia de barba.

Cierra el grupo situado en un lugar más cercano al espectador en profundidad pero más alejada del punto al que miran los tres orantes, una mujer que ha de ser muy probablemente la esposa de Vasco de Marante... Sobre su clara saya lleva un oscuro manto, el cuello está totalmente cubierto por una blanca toca y el cabello oculto por un redondo tocado de raigambre morisca que deja al descubierto las orejas. Por las mangas de la saya que son bastante estrechas se pueden ver los puños de una camisa que resulta de notable elegancia. Los rasgos faciales de la mujer son algo más finos que los de los hombres pero existe una gran cercanía en la caracterización de los tres.

El epígrafe se reparte en cinco líneas, los caracteres en que es llevado a cabo son góticos y de una gran finura. Dice así:

. esta: capela: mādo: fazer: vasco: de
marante: de: funto: q̄: falescio: año
de: mil: et : quinentos: et: tres: años
la: qual: fezo: pedro: de: santa: mā: seu
fillo: por: seu: mādado: rogade: adeus

Los monogramas se realizan también en caracteres góticos, más complejos en su trazo que los de esta leyenda de cinco líneas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Todos los motivos ornamentales que hay bajo el sudario repiten idéntico dibujo lo que prueba la utilización de una misma plancha para todos ellos. El trazado viene a señalar en el centro cuatro trébo les que configuran un cuadrado rodeado por dos círcu los concéntricos seccionados en fragmentos de línea muy ondulante que repite en cada uno de los redondeles continuamente formas iguales.

La Santa Faz se presenta en un paño rectan gular que cuelga por sus extremos, los bordes laterales de la tela se pliegan hacia adelante con una clara muestra de sentimiento de la profundidad. El rostro del Señor responde a la acostumbrada forma frontal y de busto, se deja ver el borde superior de la túnica, la melena cayendo por los lados de la cabeza sobre los hombros, una barba menuda y poco extensa, una tupida corona de espinas muy amplia en su forma agobiando la frente; los rasgos con que se confecciona el rostro son extremadamente finos dibujando con sencilla línea los ojos -que están abiertos- la nariz y la boca. El nimbo que resalta tras la cabeza obedece a una forma bastante compleja ya que todo el interior aparece ocupado por líneas que, a modo de rayos, parten configurando la forma de una aureola desde la cabeza de Cristo.

En los motivos ornamentales que hay sobre la Santa Faz la línea de los mismos es mucho más simple esquematizando la forma de las vistas abajo, parece que se repiten aquí las dos circunferencias concéntricas que en este caso están seccionadas en ta-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cos todos ellos iguales que miran a un punto, ostensiblemente marcado en la parte central.

Compositivamente hay que entender toda la pintura que aquí se encuentra en función de otros temas hoy imposibles de contemplar. Los orantes dependen indudablemente de una figura que habría de estar colocada enfrente de ellas a una altura bastante considerable desde la posición de sus cabezas. Seguramente que habrían de contemplar al Crucificado, quizás efigiado en una talla de madera o quizás representado por medio de la pintura. La elección de este tema y no de otro como más pertinente en este contexto viene dado por los motivos alusivos a Cristo (los anagramas) y en concreto a la Pasión (la Santa Faz) que completan la decoración de la pared norte de esta capilla que aquí se estudia. La cabeza de ese Cristo crucificado en madera o pintura al que miran los orantes debía de estar aproximadamente a la altura que ocupa la cabeza de Pedro perteneciente a la capa de pinturas del año 1544, es la misma altura que tiene el Santo Sudario que en una decoración de conjunto se conjuga perfectamente a un mismo nivel con esa parte del Crucificado.

Asi pues sobre el Cristo que sería el motivo fundamental se dirige la mirada de los orantes personajes realizados con un sentido claramente complementario, lo demás visible en la pared norte tiene un matiz de carácter decorativo y aclaratorio de cual es el sentimiento de la obra ya que sus motivos vuelven a recalcar sobre el tema que ocupa la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla y quienes son los donantes que la patrocinan.

En la composición hay un claro sentido de rellenar de una forma ordenada la pared por medio de una serie de franjas en las que los motivos se van disponiendo con un ritmo muy equilibrado. Este repartimiento en bandas obedece a una estética plenamente gótica al igual que todas las formas que se representan aquí: anagramas y epígrafes, personajes y hasta los ornatos y la Santa Faz. El sentido de yuxtaposición que hay entre unos y otros elementos responde a una estética claramente gótica también.

En el análisis de las formas en particular hay que ver una buena mano en este artista haciendo un auténtico dibujo de cada letra, realizando con elegante trazo sobre todo las de los anagramas con su contorno sumamente movido; también se denota pericia en la Santa Faz en la que el estatismo propio del tema se conjuga con un tratamiento delicado del rostro en un trazado lleno de nobleza; dentro de un mismo gusto han de encuadrarse los ornatos redondos cuyo complicado diseño delicado e infinitamente seccionado es propio de una buena mano. En los tres orantes ha de buscarse el mejor retazo del mural; están dispuestos en un espacio metafísico ya que por ningún lado hay muestras de cual es el lugar que habitan, sin embargo dentro de ese misterioso espacio hay una perfecta delimitación de planos y un particularizador análisis de cada uno de los representados. Si en los rostros hay un auténtico análisis individualizador, en las vestimentas hay un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tratamiento verista de la materia haciendo que el paño se doble con autenticidad en cada una de las vueltas en que se va torneando.

En el color hay una gran austeridad, negros, ocres y amarillos muy pálidos son los fundamentales.

En varias ocasiones se ha escrito sobre estas pinturas. El Señor Arce Temes recoge en un artículo periodístico parte del informe que el Señor Vales Villamarín envía a la Academia al aparecer estas pinturas. Al describir la obra menciona como "a la izquierda de la leyenda, el artista, por expreso deseo -es de suponer- del citado Pedro de Santa María, hizo figurar tres personajes orantes, de rodillas, que al parecer quieren recordar al fundador de la capilla de referencia su esposa e hijo, imágenes estas que quizás sean fiel retrato de los interesados. En la parte inferior de la inscripción luce otra roseta semejante a las anteriormente mencionadas, situada entre análogos monogramas... (después de hablar de otras pinturas de esta iglesia). El equipo que dirige el escultor y restaurador Don Alfonso Sanmartín Abelleira ha logrado recuperar estos murales románicos de incalculable valor artístico, que corresponde a dos pintores perfectamente diferentes. Y no ha sido fácil la tarea, porque se hallaban ocultos bajo cuatro capas de cales que hubo de ir retirando con infinita habilidad y delicadeza" (2).

El Señor Chamoso Lamas distingue tres maes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tros en las pinturas de Cuiña. La aquí reseñada y los temas de la Verónica y la Muerte son para este autor obra de una misma mano. Al analizar las características de este artista dice: "apreciase en su obra el predominio de un arte formalista, ingenuo y falto de expresividad, si bien dueño de un vigoroso sentido de los valores cromáticos. No quiere ello decir que usara colores intensos, sino variados y acertados en una graduada aplicación tonal, logrando esa armonía que reivindica, en grata complacencia estética, la ausencia de aquellos otros valores que esta época ya sabe alcanzar. Sorprende en esta zona pintada del muro del Evangelio o Norte, la presencia del rostro del Redentor en el paño que se recorta en alto, y ello por la sutil maestría del trazo y suave aplicación del color, en gran modo ajena a la tensa reiteración formal de las restantes figuras. No obstante, todo permite asegurar se trata de la misma mano, siendo atribuible el acierto artístico de la cabeza de Cristo a la mayor escala en que ha sido ejecutada, que da el tamaño natural, frente a la más reducida de las figuras orantes" (3).

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Gallegas. Santa María de Cuíña en B.R.A.G., 22, II (1908), 225.

(2) ARCE TEMES.- Santa María de Cuíña. Las pinturas románicas restauradas en EL IDEAL GALLEGO 29-IV-1973, 52-53.

(3) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Cuíña. .. Restauraciones de la Fundación Juan March 1971-1972, Barcelona 1973, 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CHAYAN. Santa María

Berreo de Abajo - Santiago

Lams:

39-40

Esta iglesia presenta una nave bastante ancha y corta y un presbiterio rectangular, adosado por su lado norte hay una sacristía. Lo único que se conserva de época románica es la capilla mayor configurada por dos tramos rectos cubiertos por bóveda de cañón semicircular. En el testero hay una ventana colocada en una posición bastante alta. Las paredes de este fragmento románico han sufrido remodelaciones ya que posteriormente se abrieron en él vanos. Por el lado sur, cuando se ocultó el testero con el retablo barroco, se hicieron dos ventanas para dar la luz a la capilla que le había restado la colocación de un retablo ante la ventana del testero. Al abrir esos dos vanos se destuyó por ese lado totalmente la línea de impostas sobre la que se inicia el abovedamiento. En el lado norte se abre la puerta que da entrada a la sacristía, obra del XVII al igual, seguramente, que la nave, ésta se cubre con tejado de madera adoble vertiente mientras que la sacristía con abovedamiento. La parte más moderna es, sin ningún género de dudas, la fachada, de un estilo cargado de notas neoclásicas. Lo románico ha de situarse cronológicamente en el siglo XII.

Las pinturas que se conservan aqui ocupan un rectángulo cada una situado sobre la línea de impostas en el primer tramo de la capilla mayor, hacia el lado norte se representa la Natividad y en el Sur

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el Anuncio a los Pastores. Entre ambas escenas queda un espacio de bóveda por lo menos de similar dimensión al que ocupan los dos temas, podían representarse ahí otras dos escenas más o bien se dibujaría en esa zona central del abovedamiento las estrellas del cielo entre las que se podrían situar el Sol y la Luna, quizás un astro en cada tramo en la parte cimera, y el resto cubierto por estrellas. Resulta indudable que habría otras escenas, seguramente que del mismo ciclo de la Infancia de Cristo, a la misma altura que las aquí señaladas correspondiendo al otro tramo de la capilla; quizás se pudiesen representar en estas partes la venida de los Magos a Belén en el lado sur y la Epifanía en el Norte.

Natividad (115 x 175 cms).- Hacia el centro, en primer plano, echado en el suelo está desnudo el Niño Jesús. De rodillas ante él, mirándolo está María. Enfrente de la Madre, en pié, se encuentra José. El buey y la mula están en un segundo plano de perfil acercando ambos su cabeza hacia el cuerpo desnudo para, con su aliento darle calor. Tras la Virgen, completando la representación por esa parte, aparece una arquitectura semiderruida que intenta una ambientación de la escena.

Jesús se representa mirando hacia la Madre y dirigiendo a Ella sus brazos con deseos de ser recogido. Tras su cabeza se muestra el nimbo.

María está dispuesta en tres cuartos, junta sus manos en gesto orante, su oscuro pelo es tapado en parte por un claro velo, se deja ver bien la largura de este pudiendo observarse como cae sobre la espal

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da. La túnica blanca presenta un formato muy sencillo un redondo cuello ceñido a la garganta y unas mangas estrechas, ajustadas a los brazos, son las únicas notas a resaltar, el cuerpo de la túnica cubre a María sin ceñirse a su anatomía en absoluto. A la altura del rostro de María, en línea curvada, se extiende una cartela clara rellena con caracteres góticos que dicen: "nav(ita)s dm̄, ntī ".

José aparece en pié y de perfil, la postura en que se encuentra sus piernas parece insinuar o que está andando o bien que va a arrodillarse, es evidente que no hay un estatismo en su disposición. En la mano derecha porta una vela y la izquierda la dirige a María en actitud dialogante. Su rostro viene dado por una serie de rasgos que lo señalan como anciano, con barba blanca y redondeada, con la parte superior de la cabeza calva pero llevando en la parte de atrás una canosa melena corta, la mirada del Santo va hacia la Virgen. Viste larga túnica oscura sobre la que lleva un manto de calidades más claras. Tras su cabeza se contempla el usual nimbo.

La arquitectura que se encuentra a un lado al fondo de la representación especifica con claridad los sillares que la configura, una arcada y una decoración insinuan la traza ojival del edificio pero especificándolo con poco acierto.

Compositivamente se recalca la importancia del Niño por la disposición de los demás cuerpos: sus padres y los animales del pesebre que miran hacia El. Las atenciones de las bestias y de la Madre están fijas en el Hijo quien, a su vez, valora a María dirigiendo hacia Ella sus brazos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así al relacionar a José a través de su atención y gesto con su mujer encierra compositivamente la idea de valorar la figura de la Madre y también de señalar en la narración las dudas que abaten al Santo; la utilización de una vela por parte de José es un recurso muy habitual en esta iconografía tanto en la Edad Media como en el Renacimiento (1). Así pues dentro de la composición se señala adecuadamente con carácter jerárquico la diversa importancia de los personajes desde la primacia del Recién nacido al sentido de notorio valor que tiene Maria significado por su posición central, su tamaño y las atenciones que le rinden Jesús y José.

Al analizar el dibujo y el color hay que hacer notar lo transformadas que han sido estas pinturas por el paso del tiempo. Lo dominante hoy es un tosco repinte dieciochesco que no ha llegado a asolar del todo lo que había de época anterior. Sin duda es de momento tardío el contorno fino e inseguro que lo abarca todo, como también casi todo el color que la escena presenta, lo primitivo quda relegado al sentido de la composición, conservación de detalles iconográficos de otro tiempo y algún asunto de valor más bien anecdótico arraigado en tiempos pasados, es el caso de la arquitectura de notas medievales.

El Anuncio a los Pastores (115 x 175 cms).- Son tres los pastores que aparecen juntos, en el momento del anuncio que se despliega en una larga cartela de curvada forma en la parte alta extendida por un ángel que se muestra volando.

El pastor que se halla en el centro está

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dispuesto en tres cuartos recogido en la música que emana de su tuba. La posición en que se encuentran sus brazos resulta poco convincente ya que mientras su mano izquierda se posa en el regazo sin saber que hacer con ella la otra sostiene en dificultosísimo gesto la tuba que toca dibujando el brazo un ángulo incomprensible. La posición en que estaban colocadas sus piernas hay no se puede ver ya que la ha destruido la apertura de una ventana en la parte baja de la escena, da la impresión que debía estar el personaje sentado, así lo hace suponer la altura más pequeña del pastor en relación con sus compañeros. Sobre el sayo viste un manto y su cabeza se cubre con un sombrero de amplia y sinuosa línea, una corta melena cae sobre su manto.

El hombre que está a su izquierda se encontraba de espaldas con respecto a sus compañeros, está de pie y de perfil, su cabeza se vuelve en gesto imposible, en giro de 180 grados, para leer la cartela que se expande por los cielos. Se cubre con gorra y lleva una saya corta que llega a las rodillas dejando ver las piernas cubiertas por calzas, sus zapatos presentan un formato muy agudo, sobre el sayo lleva lo que parece ser una jornea deficientemente pintada ya que la parte delante en vez de dejarla caer sobre el sayo la remata a la altura del pecho, además resulta demasiado abierta por los lados, tales inexactitudes se han de achacar a la mala mano del pintor. Tan sólo se nos deja contemplar una mano, parece la derecha, de este hombre que soporta la tuba que hasta aquel momento había tocado y que ahora ha dejado sobre un hombro pues toda su atención, que es mucha, la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lleva el anuncio, sus ojos se muestran muy abiertos mientras lee lo que en la cartela se dice, también este pastor se efigia con melena.

El tercer pastor aparece al otro lado de la composición detrás del que está sentado, es sin duda éste el mejor concebido de los tres totalmente de perfil, cubierto tan sólo por un sayo que llega a las rodillas ceñido a la cintura y rematado por la parte inferior por una franja decorativa, el cuello del sayo muere en redondo en la garganta y las mangas, por lo menos la derecha, se recogen a la altura del codo; sus piernas se cubren con calzas y su cabeza con gorra, lleva éste también una melena que llega a caer sobre la espalda, éste, como los dos anteriores aparece con su rostro totalmente rasurado. El pastor dirige su mirada al anuncio, lo señala con su derecha, con la otra mano soporta la gaita que en ese momento aun estaba tocando, sus ojos se dirigen a la cartela.

El ángel abre sus brazos con ánimo de extender el mensaje que trae a los hombres, su cuerpo es de tamaño mucho menor que el de los pastores y se presenta de perfil, sus alas son desmesuradamente largas en relación con su cuerpo y aparecen cortadas por la parte superior. La cartela que lleva dice: "gloria in excelsis dei et in terra pax hominibus".

Indudablemente lo fundamental en la composición es el anuncio, hacia él se dirigen las miradas de dos de los personajes primando así la importancia de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

éste. También se pretende marcar la idea de que es precisamente el momento en que esta llegando el ángel con su mensaje, esta impresión nace del distinto comportamiento de los pastores a los que llega el anuncio, en vez de haber una contemplación de la totalidad de los hombres estos se encuentran en diferentes actitudes, uno, el del medio, no se ha dado cuenta de la sobrenatural presencia y sigue recogido en su quehacer musical, el gaitero acaba de enterarse y señala lo que hay en el cielo con su mano, el otro ya se ha dado cuenta hacía más tiempo y aparece totalmente dedicado a la lectura de lo que se les anuncia.

Las tres partes son representadas prácticamente en el mismo plano, el ángel está efigiado a la misma profundidad ya que la cartela en vez de mostrarse alejada se encuentra incluso por delante de los pastores, prueba de ello es que ésta oculta en parte la tuba de uno de los músicos. El engarce de los tres no está conseguido con fortuna, más que una agrupación se presenta a cada uno de manera aislada, ésto es debida a no disponer sus cuerpos enfrentando a unos con otros y viviendo conjuntamente una acción; aquí domina la actitud individual y esto quizás haya sido lo que motive esa vida particular que tiene cada una de las figuras. El dibujo y el color están aquí, al igual que en la Natividad, fuertemente alterados por los repintes, hoy es una capa de temple dieciochesca la que ha dejado prácticamente oculto el fresco primitivo, tan sólo se adivina de otro tiempo el sentido general de la composición, los detalles de la indumentaria y los caracteres del epígrafe; el trazado que ah̲o̲

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ra se ve contorneando figuras, matizando expresiones y señalando plegados pertenece casi en su totalidad al siglo XVIII y muestra una tosquedad propia de alguien ajeno al oficio.

En la valoración del pintor primitivo se hace notar también una falta ostensible de conocimientos del arte de la pintura. Si en el caso del anuncio el cartel auna a duras penas la composición, en la Natividad el pintor engarza, dentro de un plan muy común, a toda la figuración pero en esta ocasión el espacio a cubrir le resulta grande y ha de rellenar con una deslabazada arquitectura buena parte del marco.

No sabemos como concebía los fondos de la representación. Su manera de colocar a los personajes volcados en un primer plano hace suponer que quizás apareciesen en esos amplios fondos, que aquí se presentan motivos ornamentales a modo de brocados tantas veces recordados en los frescos de este tiempo.

Poco se puede decir de la calidad del dibujo y color de estas representaciones. La rotunda presencia de repintes nos aleja de la posibilidad de una correcta valoración sin embargo la imprecisa línea que muestran los cuerpos en disposiciones poco naturales y hasta la arquitectura en formatos ilógicos, la ingénua puesta en profundidad de algunos motivos: la mula detrás de Maria y después la arquitectura, hablan de un pintor de pobres recursos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nunca se ha publicado ninguna nota acerca de estas pinturas.

La posibilidad de la existencia de otros temas en la misma iglesia queda relegada al testero cubierto por un retablo de estilo barroco, es éste un lugar muy idóneo para llevar a cabo una buena pintura no sólo por su posición privilegiada dentro de la iglesia sino también en la forma del testero que es, en este caso, una pared con un vano muy diminuto y bastante alto que da posibilidades para una extensa representación.

---

(1) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien Sec II, Vol. II. París, 1955, 225.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CHOUZAN. San Esteban

Chantada, Lugo.

Lams:

41-50

La historia de Chouzan como lugar de culto monástico tiene su primera cita documental en el siglo IX, según recoge Fray Antonio de Yepes (1), lo cual no impide pensar que tal asentamiento monacal no sea más antiguo.

En sus comienzos fue monasterio de varones y en el año 1144 Alfonso VII lo entregó a los cistercienses de Osera haciéndolo monasterio duplice según señala también el padre Yepes (2) quien también indica que posteriormente estuvo sujeto al Obispo de Lugo.

Con la reforma monástica de los Reyes Católicos este monasterio se incorporó con otros al de San Payo de Antealtares de Santiago de Compostela en el año 1499 (3). Más tarde se convirtió en parroquia perdiendo por entonces por completo la parte conventual (4).

La iglesia de Chouzan no se encuentra en el lugar en que primitivamente fue elevada. La construcción de un embalse llevó a cambiarla de lugar situándola en un plano más elevado en la misma pendiente del valle en que se hallaba anteriormente. La construcción fue analizada antes del traslado por los señores Ramón Fernández Oxea, Vázquez Saco y Castillo. La iglesia era de planta de cruz con un presbiterio formado por un tramo rectangular y cabecera redonda, el presbiterio está cubierto por un cuarto de naranja la cabecera y bóveda de cañón el tramo recto mien

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tras que el resto se cubre con un tejado de madera a doble vertiente. Lo fundamental es obra románica del XII. En el traslado no se hizo exactamente lo que la antigua planta exigía sufriendo algunas modificaciones, que aquí no se van a tratar, con respecto a las medidas y forma que para tal planta publicó el Señor Ramón Fernández Oxea (5). Don Nicanor Rielo Carballo publica las dos plantas -la actual y la primitiva- señalándose claramente los cambios (6), lo mismo realiza el Señor Fernández de Viana y Vieites (7).

La capilla mayor fué respetada en su traza anterior siendo trasladada al nuevo asentamiento con parte de las pinturas que la decoraban. Tales pinturas ocupaban todo el abovedamiento de la capilla. Se salvaron, y en condiciones muy discutibles, las que ocupaban el cuarto de naranja mientras que se perdieron completamente las del tramo recto.

La visión actual de las pinturas del cascarón deja mucho que desear siendo uno de los casos más lamentables de la mala conservación del patrimonio artístico de Galicia. Las pinturas fueron pasadas a lienzo y estos montados adaptándose a la forma del abovedamiento. La humedad despegó buena parte de tales telas que hoy hay que dar en buena parte por desaparecidas. En la vista realizada a tal monumento en el año 1975 pude ver como fragmentos de los lienzos de sus pinturas estaban tirados por el atrio de la iglesia y otros relegados a un obscuro rincón de la misma casi como una basura. Alguno de los lienzos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en que fué repartida la escena se mantiene en su lugar pero para el estudio de la obra es hoy imprescindible tener en cuenta la documentación gráfica que publicaron los señores Ramón Fernández Oxea (8) y Trapero Pardo (9) que ha salvado, con las descripciones hechas por varios autores el conocimiento de esta obra capital dentro de la pintura gallega del XVI. Es esta pintura digna de un estudio exhaustivo ya que es una de las más ricas muestras desde un punto de vista iconográfico que hay en Galicia representando el Juicio Final.

La decoración del abovedamiento del tramo recto se ha perdido por completo ya que no se pudo intentar la conservación (10) por lo cual se estudia en lugar aparte dando que, aunque de la misma mano que el Juicio, la temática aquí presentada se entiende sin una referencia necesaria a lo que se conserva todavía.

El Juicio Final (300x700 cms).- Jesús centra la parte superior del cuarto de naranja. A cada lado tiene un grupo de santos y desde los extremos del cascarón,por encima y debajo de estos grupos vienen hacia el centro ángeles tocando trompetas de las que salen cartelas. Junto a cada uno de ellos está representado un viento.

En la parte más baja de dicho cascarón, a los pies de Jesús, se representa un valle cubierto de llamas, a su derecha se escenifica la lucha por las almas entre ángeles y demonios y la entrada de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bienaventurados en los cielos que ocupa el extremo inferior del cuarto de naranja. Sobre tal parte vuela un angel tocando una trompeta de la que sale un epígrafe. Al otro lado las almas caminan hacia el infierno y en el extremo aparece una representación de éste.

Cristo se muestra sentado sobre el arco iris en un tamaño superior al de las figuras que lo rodean y en una posición frontal. El manto que lo cubre cuelga de sus hombros y tapa completamente la parte inferior de su cuerpo así como buena parte del pecho dejando una zona desnuda seguramente que para dejar ver la llaga del costado. Alza sus brazos y muy probablemente en sus manos se vuelvan a contemplar las huellas de los clavos que lo unieron a la cruz. Su cabeza se muestra barbada y con una larga melena que cae sobre su espalda. Mantiene los ojos muy abiertos.Tras su cabeza resplandece el nimbo crucífero. Sus pies son visibles en pequeña parte ya que están tapados por el manton reposan sobre la bola del mundo que presenta el acostumbrado dibujo que hace sobre ella el soporte que mantiene alzada en su cima muchas veces a la cruz, tal diseño secciona su espacio en tres partes cada una lleva un letrero que las señala a una como Asia y a la otra como Africa en la parte superior mientras que en la inferior que abarca la mitad de la bola el epígrafe la denomina Europa. Entre sus manos y cabeza aparecen dos símbolos muy usuales en el Juicio, a su derecha una rama de lis y al otro lado una espada. De la figura de Cristo queda tan sólo en la bóveda la parte inferior a las rodillas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A la derecha de Jesús, muy próxima, está su Madre, ya tratada en un menor tamaño, aparece arrodillada y sus manos se juntan en gesto orante. Viste oscura túnica y blanco manto, y toca cubre su cabeza y el cuello totalmente. Se presenta con nimbo. Tras Ella se encuentra Santa Catalina ampliamente significada ya que se presenta como una joven de larga cabellera rubia sobre la que posa una corona que la destaca como mujer principal, sus manos soportan una la espada y la otra una palma que se refiere a su martirio. Está arrodillada y en ella se apoya la rueda de cuchillas que menciona su martirio. Las ropas con que se viste son propias de la indumentaria femenina española usada entre 1520 y 1530, señala este punto el escote de formato cuadrado que deja ver una gorguera transparente que llega hasta la parte baja del cuello, el tipo de mangas también es muy representativa, son de formato ancho pero de perfil caprichoso con abundantes estrangulamientos respondiendo al tipo que Doña Carmen Bernis señala como de acuchilladas y folladas dentro de las más típicas de este momento (11). La saya presenta una rica decoración al igual que la de Santa Lucía que aparece tras Catalina claramente señalàda por la palma del martirio y el plato con los ojos en la mano, su indumentaria como la de las santas siguientes responde a la misma moda que se ha visto en la vestimenta de Catalina. Lucía encabeza un abundante grupo de mujeres ya que Catalina y María están un poco separadas delante y bien diferenciadas de las demás de ese grupo que está tras Lucía, de éstas tan solo se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

distingue, con cierta dificultad, a la que hay tras ella, puede ser Santa Eulalia de Barcelona la representada aunque la identificación no es tan clara como ocurre en las demás, la base para señalarla con ese nombre estriba en el libro que mantiene en una mano, en la otra no lleva la palma del martirio atributo que resultaría lógico en esta santa, quizá sea una pequeña crucecita o una pluma lo que porta en ella. La agrupación que hay tras estos Santos aparece mencionada sobre todo por las cabezas que son insinuadas por las partes superiores de los nimbos respectivos que se encuentran amontonados. Todas ellas están arro dilladas y miran hacia Cristo. Esta parte es una de las mejor conservadas de la pared.

A la izquierda de Cristo, a la misma altura y en una disposición igual a la señalada en el grupo de las mujeres, se encuentra otro de hombres, son los santos que oran ante el Señor. El más cercano a Cristo es sin duda Juan Bautista que con sus brazos abiertos entona una súplica en su labor intercesora tras su cabeza se distingue un nimbo y su rostro aparece cubierto por una poblada barba. Su vestimenta quizás sea hecha con algunas pieles de camello, elemento bastante común en su indumentaria. Posiblemente el santo que esta tras él sea Juan Evangelista ya que se representa joven e imberbe, los demás que aparecen detrás son efigiados con barba y más edad no ofrecen ningún atributo que pueda ayudar a identificarlos claramente. De nuevo el artista quiere dar la sensación de multitud y vuelve a señalarla con el amontonamiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

partes superiores de nimbos. Esta parte está práctica mente perdida del todo tan sólo se encuentran restos mínimos de las cabezas de los santos que están al final del grupo lo demás se ha borrado o caido.

Los ángeles que desde los extremos de lo hasta ahora descrito vuelan hacia el centro dejan ver una mayor o menor parte de su cuerpo vestido con túnicas de variados colores. Se presentan con larga melena rubia sobre la que se dibuja una fina cruz, las alas se encuentran en disposición fuertemente dinámica. Los textos que salen de la trompeta que tocan son como es lógico, alusivos al momento. El que está arriba y a la derecha de Cristo dice "Surgite mortui..." (11), el que está abajo y al mismo lado "venite benedicti..." (12). A la izquierda arriba también había un ángel con cartela pero ha desaparecido totalmente y los que han escrito sobre esta pintura no la mencionan. Abajo, al mismo lado se puede leer"... obisparatum..." (13).

Junto a estos ángeles aparecen en el borde de la composición cuatro grandes caras que soplan fuertemente, de la boca de cada uno sale una filacteria escrita. El que está arriba y a la derecha dice "Oriēte" y el de abajo dice "Septētiō". Los otros dos han de aludir al Occidente y Merediano, tanto uno como otro se han perdido. Con ello se representan a las cuatro direcciones del viento que aquí aparecen retenidas por los respectivos ángeles en las esquinas de la tierra como señala el Apocalipsis: "Después de esto ví cuatro ángeles, que estaban en pie sobre los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella, para que no soplase viento alguno sobre la tierra ni sobre el mar, ni sobre ningún arbol (14).

Bajo la tierra sobre la que se asientan los pies de Cristo se representa un hondo y agudo valle repleto de llamas, sobre éstas hay un letrero que dice: "aquí arderá la mar y después la tierra". Hace alusión a varias fuentes bíblicas, lo que cita por ejemplo Joel "Delante de ellos el fuego va consumiendo y detrás la llama abrasa. Aunque delante de ellos fuera la tierra un paraiso de Eden, detrás se convierte en desolado desierto nada queda" (15). De este hecho habla también el Apocalipsis varias veces (16) para concluir diciendo "Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido; y el mar no existía ya" (17). Hay que apuntar que el orden de destrucción que menciona el pintor..." la mar y después la tierra" no coincide con el que reiteradamente se dice en el Apocalipsis (18) que es precisamente el contrario.

La lucha por las almas entre ángeles y demonios se representa presentando un cuerpo desnudo de hombre que se disputan un ángel y un demonio. El diablo tira por el cuerpo objeto de la lucha hacia el agarrándolo por las rodillas; esta forma diabólica se representa con tez oscura, cabeza de animal cornudo, largo rabo y patas de forma monstruosa, ésta en una posición muy dinámica al igual que el ángel quien

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vestido con carga y blanca túnica alza en su mano derecha una espada para combatir mientras con su izquierda agarra a esa alma que asustada, se atenaza a su cuerpo mientras mira hacia el diablo. Esta parte del mural aún se conserva.

Un gran número de almas en pie y dándole la espaldas al combate reseñado esperan su turno para entrar en el cielo. San Pedro aparece una vez más a la puerta, está en pie y recibiendo a las almas. Va vestido con túnica y manto, lleva el nimbo tras la cabeza y se representa calvo, con barba blanca y redondeada. Probablemente lleva las llaves en la mano, como ocurre en otras ocasiones, pero tal motivo el estado actual de la pintura no lo deja vislumbrar. Dos almas han superado ya la posición en que se encuentra Pedro y entran en los cielos, éstos son representados como una gran ciudad llena de altas torres e inclinados tejados, los vanos que en ella aparecen son arcadas de medio punto unos y adintelados otros. Sobre tal ciudad vuela un ángel similar a los relatados en la parte superior, con un letrero dque habla de los bienaventurados. La frase allí presente se toma del Evangelio de San Lucas dice: "Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis " (19). Este angel se entiende mejor en función de esta parte de la escena que del resto de la composición. Esta zona del mural se halla en malas condiciones, se ha perdido la parte inferior de los bienaventurados y lo que se mantiene en la pared se encuentra en pésimas condiciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los condenados se dirigen hacia los infiernos. Varios demonios los acompañan, en la parte más distante del Infierno se contempla el caminar de un demonio que se dirige hacia éste, se representa con un aspecto similar al que antes se ha mostrado disputando con el angel, tira por un alma que se resiste a ir a los infiernos, sobre los hombros lleva las piernas de dicha alma que en un gesto significativo trata de detener al diablo agarrándose con sus manos al suelo, el rostro con que se efigia a tal alma muestra el mismo tipo de ánimo. En una posición más cercana a las bocas del Infierno se encuentran otras tres figuras, dos almas todavía en posición caminante se presentan con sus rostros apenados, ambos son hombres, sus caras son barbadas, quizás sean representados a través de ellos dos monjes puesto que una amplia tonsura corona las cabezas de ambos, el que va delante lleva su mano hacia el rostro afligido ante lo que ven sus ojos. Un diablo similar a los antes citados, deja caer al suelo una rodilla y en esa sumisa postura habla con Satanás, éste se encuentra sentado ante la boca infernal, mira a los que llegan hacia él, es similar a los otros diablos pero su tamaño es mayor y su cuerpo resulta distinguido por una especie de muceta y el cetro que una de sus manos sostiene alzado.

En un plano más alejado dirigiéndose también hacia la misma boca camina una mujer de cuerpo desnudo, reconocible como tabernera ya que sobre su cabeza se lee "a taverneira", por otra parte está significada también por una larga jarra que porta en su mano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

izquierda. Un pequeño diablo, que se encuentra en extraña posición volando, dirige con un largo palo a la mujer hacia los infiernos. Más allá todavía se observa a otro diablo también representado en tamaño minúsculo que se muestra en postura abiertamente dinámica.

Alejado, a buena distancia del primer plano, en esa montaña queda al valle donde se lee "Aquí arderá la mar y después la tierra" aparece frontal entre tres maderos un ahorcado. Esta figura se puede entender en dos contextos, puede estar dentro de esta peregrinación de almas hacia los infiernos representada como una que ha sido castigada por un posible suicidio ahorcándose, en una simbolización igual a la que se había usado en la tabernera mostrada en su oficio por hacer mal uso de él. La otra interpretación válida, con menos posibilidades de ser la cierta ya que exige una lectura más complicada, es ver a este ahorcado dentro del contexto del Apocalipsis en esa destrucción última de tierras y mares. En ese ambiente de total ruína el Apocalipsis dice: "Y los hombres buscarán en aquellos días la muerte y no la hallaran y desearán morir y la muerte huirá de ellos" (20), puede hacer mención tal suicidio a ese párrafo bíblico. Pretender entender esta figura como una pena del infierno resultaría absurdo ya que la representación de este se encuentra relegada a otro lugar. Este fragmento del mural se encuentra sin ningún trozo perdido sin embargo la entonación de los colores es ahora de una intensidad mucho menor a lo original como se demuestra con la comparación de fotografías anteriores y posteriores al traslado de dichas pinturas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El infierno se representa como la parte delantera de un monstruo por cuya boca salen llamas, en élla se ven algunos cuerpos desnudos, mas atras aparecen otros, están en variadas posturas. Esta parte ha caído casi por completo conservándose en su lugar tan sólo una mínima parte de la zona baja de la boca.

Queda por mostrar la decoración que corre por el extremo del cuarto de naranja a lo largo del arco que separa a éste del abovedamiento del tramo recto, la cartela que corre por la base de la representación sobre la imposta y la cabeza que se encuentra sobre la ventana, introducida en un extraño medallón.

La banda decorativa está delimitada por varias líneas de cada lado con el fondo blanco en la parte central, sobre ella discurren una serie de líneas de trazo movido de tendencia sinuosa, todas las líneas discurren prácticamente alternando unas de trazo más fino con otras más gruesas.

La inscripción dice: "Esta capilla mando pintar el mui noble señor alo(n)so de more juez de la villa de cha(n)tada... del monasterio de Choca(n) por el muy re(veren)disimo padre do(n) Frai alo(n)so de toro ab"... Está escrita en caracteres góticos (21).

El rostro puede pertenecer muy bien a Alonso de More merced al cual se lleva a cabo la obra, su rostro destaca en tres cuartos del medallón. Se cubre con un pequeño y redondo bonete y lleva una melena corta. Su mirada se dirige quizás a un lugar indefinido o bien al inicio del epígrafe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición tiene como figura central a Cristo Juez que con su gran tamaño preside la zona media del tema hacia la que convergen todos los motivos que adornan la parte superior de la composición: santos ángeles y vientos presentan una actitud dispuesta hacia el Juez cuya imagen resalta entre los signos que lo acompañan: la bola del mundo, el arco iris, la espada y la rama de lis. Esta zona alta de la composición tiene un claro engarce con la inferior, viene dado por los ángeles que vuelan bajo los coros de santos, éstos con su mensaje a los hombres unen ambas partes en un conjunto. En esa zona inferior la temática se complica contando como es habitual varios episodios éstos se colocan de tal forma que se muestran en sentido divergente con respecto a la zona central, esa oposición de grupos que se disponen en sentidos distintos se explica por el diferente destino que tienen los aquí abajo representados. Esta diversa suerte de las almas es un motivo muy válido para expresar estados de ánimo completamente opuestos como aquí se reseña. En este caso la sección entre tan contrarias suertes está marcada por esa representación, que media entre la derecha y la izquierda, de un valle asolado por las llamas, último fin de tierras y mares. En contrapartida un demonio sobre un alma con un angel cerca de la Gloria valiendo esta nota para engarzar en un contínuo las dos partes haciendo intuir tal detalle al espectador que el valle incendiado permanece en un plano más lejano actuando como una referencia al tiempo en que ha de ser el Juicio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la composición, pues, hay una reparti-

ción de espacios en la que la simetría es tenida contínuamente en cuenta. No sólo aparece muy clara en la zona superior donde se corresponden santos, ángeles y vientos sino incluso en la inferior donde los infiernos y los cielos se efigian en lugares de similar importancia, los condenados y los bienaventurados abarcan igualmente espacios parecidos aunque en el comportamiento de unos y otros hay las lógicas diferencias de actitud surgidas de tan contrarias suertes, en esa actuación opuesta del pintor en ambos lados es como se expresa el estado de ánimo de las almas en cada lugar: unas amontonadas ante la puerta anhelada otras en un caminar a la fuerza hacia la boca infernal. Igualmente resulta simétrica la colocación de San Pedro y Satanás. Una composición la aquí analizada en la que dentro de un repertorio iconográfico heredado del Medioevo hay una preocupación insistente por la unidad del conjunto logrado por la repartición de la temática dentro de los principios de la simetría, con un centro muy claro de la misma en la descomunal figura de Cristo y la utilización de elementos que engarzan en un único el relato: vientos, ángeles.... así como la continuidad que el espacio muestra en largos trechos tal es el caso tanto de los coros que están en torno al Señor como de ese mundo de ángeles y demonios, bienaventurados y condenados que se efigia en la zona más baja de la narración.

El dibujo con que lleva a cabo el plan se presenta con una cierta rigidez y repetividad en el trazado de los plegados de las vestimentas así como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en la decoración de los vestidos, gusta el pintor de trazos largos elaboradores de esbeltos cuerpos en los que la línea se suele mostrar con un carácter predominantemente simplificador. En los rostros no hay un afán particularizador, hecho que se manifiesta a través de la actitud general del cuerpo y no de las vivencias que se manifiestan por medio de la cara. Están llevados a cabo tales rostros siguiendo el mismo criterio de esbeltez que alarga su forma como acontecía con el resto del cuerpo. Prueba de la mediocridad técnica del artífice de estas pinturas es la inadecuada construcción de la perspectiva que reduce excesivamente el tamaño de las figuras en los planos que se consideran más alejados, tal es el caso de la tabernera y, sobre todo, del ahorcado.

El color es uno de los aspectos que hoy en día se analizan con más dudas. Uno se pregunta hasta qué punto se ha podido conservar la calidad cromática arrancada a un muro, impuesta a un lienzo y con una sobrecarga de humedad éste en los sucesivos inviernos que en Chouzan sufrió desde el traslado, falto de todo tipo de cuidados. Hoy en día el conjunto resulta pálido en general aún cuando se dejan observar todavía contrastes claros entre unas vestimentas y otras y en la tez de unos con respecto a otros. Los colores amarillos y ocres son los que aparecen como dominantes en este Juicio.

Desde un punto de vista estrictamente iconográfico hay que destacar la rareza de algunos de los motivos aquí expuestos. Por una parte ese lugar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

incendiado donde acaban tierras y mares, por otra esos vientos retenidos por ángeles de que habla el Apocalipsis. También es muy curiosa la repartición de la tierra que sostiene los pies de Cristo en tres partes dando imagen de un conocimiento por parte del artista, plenamente desproporcionado de los continentes del mundo desconociendo todavía además tal enumeración la sapiencia de nuevas tierras descubiertas (22).

Ese medallón que centra la parte más baja con la posible cara del donante, ausente por su disposición de lo que acontece en la temática pero mostrando un rostro particular es otro elemento que iconográficamente no es habitual en tal narración y de tal forma. La cartela del "Gloria" tomada de San Lucas es otro motivo rarísimo dentro del tema del Juicio tan sólo justificable por su lugar en la escena sobre los bienaventurados.

Las anécdotas son parte fundamental de la manera de relatar del artista: los modos de actuación de las almas y, sobre todo, de los demonios se cargan del pintoresquismo que es tan común en tales personajes en este tema sobre todo en las representaciones destinadas a un público rural. Aquí, si cabe, el cargamento de sentido narrativo se hace todavía mayor, notas como la presencia de una persona concreta como la tabernera o de un pecado determinado como es el suicidio -si se admite tal interpretación para el ahorcado- hablan de la imaginación del pintor que también se expresa largamente por medio de un abundante número de cartelas propias de un carácter emi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nentemente narrativo como el que aquí se encuentra.

Varios autores dieron su oponión sobre estas pinturas. Don José Ramón Fernández Oxea lo hizo en varias ocasiones, en los años 1944, 69 y 70 aparecen artículos tratándolas. Los Señores Vázquez Saco, Castillo, Trapero Pardo, Rielo Carballo y Fernández de Viana y Vieites las mencionan en sus estudios. Dada la extensión con que en esta ocasión se escribe acerca de la pintura tan sólo se recoge aquí lo más significativo de cada autor.

En su primer análisis el Señor Ramón Fernández Oxea apunta como "la capilla mayor aparece totalmente cubierta por unas interesantísimas pinturas murales bastante bien conservadas y que forman el conjunto más notable... Juicio Final... presidida por una imagen de gran tamaño de Cristo, sedente, con los brazos en alto, manto de color violado con estrellas blancas, corona amarilla, cabellos grises y, bajo sus pies, la esfera terrestre, dividida en tres partes que llevan los nombres en letra gótica de Asia, Africa y, la mayor, Europa".

"Sobre la cabeza de Cristo se extiende un cielo nuboso por el que asoman a uno y otro lado sendos ángeles tocando largas trompetas. Entre la cabeza y las manos del Redentor, hay a derecha, una palmera, y a su izquierda, una espada. Bajo la esfera terrestre hay dos montañas, abiertas en V, sobre las que se tiende el arco iris y, en lo que pudiéramos llamar el valle, se extiende un mar de llamas, que lleva encima un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

letrero de tipo gótico, que dice: "Aquí arderá la mar y después la tierra"

"En el mismo plano que el Salvador aparecen dos grupos: el de la derecha, presidido por la Vírgen María, vestida con traje marrón, manto azul oscuro y toca blanca sobre la que lleva una corona amarilla, portando una filacteria, con inscripción en la mano, lleva tras de sí una serie de mártires con palmas y de bienaventuradas, unas con traje de color azul, otras castaño y algunas con túnicas blancas tachonadas de estrellas pardas; todas llevan además un velo castaño y cofia blanca. Sigue a la Vírgen Santa Catalina con una espada entre las manos, áurea corona y a su costado la rueda; el de la izquierda de Jesús es un grupo de santos a cuya cabeza está el Bautista arrodillado con otra filacteria".

"Por bajo de esta composición asoman, entre nubes, ángeles morenos, vestidos unos de color ladrillo y otros con trajes de un amarillo pálido con dibujos en castaño tocando largas trompetas amarillas, ante las que se extienden más filacterias, unas de ellas con el "Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis". Detrás de los ángeles hay dos enormes caras, con pelo castaño y grandes ojos negros, hinchados los carrillos y en actitud de soplar, cada uno con su letrero, que son: Oriente y Occidente".

"Por último, en la parte baja, apoyando sobre la imposta, en la parte correspondiente a la derecha del Cristo, hay una ciudad fuerte, de casas blancas y azules, que representa la Gloria. Por la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ventana de una torre alta asoma un ángel tocado descomunal trompeta, y ante la puerta de la ciudad, San Pedro, con barba y pelo blancos y nimbo azulado, seguido de otros bienaventurados, acoge un grupo de justos que van a recibir el premio eterno, mientras un ángel, espada en alto, defiende a un alma rezagada, que se le abraza al cuello, al tiempo que un terrible demonio colorado, de grandes cuernos vacunos, pretende arrebatársela asiéndola por los muslos. Tras de la ciudad sopla otra gran cara que tiene debajo el letrero "Septentrión".

"A la parte contraria se desarrolla otra escena sumamente pintoresca, en la que se ven unos hombres desnudos y barbudos que se encaminan hacia la entrada del Infierno, en forma de una descomunal boca de animal monstruoso, en cuyo hueco se alínean las almas de los condenados. Sentado ante la puerta de su reino espera Satanás, desnudo y astado, cubiertos sus hombros por una especie de muceta de armiño y empuñando una lanza. Tiene el cuerpo pintado de azul y sobre la cabeza una especie de mitra. Al fondo se divisa una montaña, en cuya cima hay una horca de la que pende un hombre, y un poco más abajo una figura de mujer desnuda, con una jarra en la mano, y sobre ella un letrero que dice: "A taberneira". A continuación de la boca del Infierno se ve una gran caldera puesta al fuego y repleta de pecadores. Por encima de ella surge la cara inflada del viento Meridiano, y más arriba un ángel con trompeta retorcida a modo de trombón".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"El conjunto de esta pintura es sobremanera agradable por la ingenuidad del dibujo, no exento de gracia, y lo ponderado de la composición, distribuída con acierto a uno y otro lado de la figura de Cristo, que la centra y preside, así como por lo delicado del colorido, en muy buen estado de conservación. Recuerda el tema de algunas miniaturas, y tiene rasgos de marcado acento popular y hasta anecdótico, tales como el de llevar al Infierno a la tabernera que agua el vino, pecado imperdonable en un país vinícola de tan excelentes productos como es la ribera de Chouzán".

"Es curioso hacer notar que todas las figuras representadas en esta complicada escena son de tipo moreno con el pelo castaño".

"La diaria contemplación del juicio final impresionó tan profundamente la imaginación del pueblo, que llegó a inventar curiosas leyendas para explicar algunos de sus episodios, como, por ejemplo, la que dice que la cabeza de anciano esculpida sobre la clave de la ventana absidal del lado de la epístola es la de un escribano que fué de cabeza al Infierno -en el que está incluída- por hacer mal las escrituras".

"Debajo de la composición se extiende un letrero, en caracteres góticos, que dice: "Esta capilla mando el muy noble Señor Alonso Demore vecino de Chantada... Monasterio de Choza por el muy Reverendisimo Padre Don Fray Alonso de Toro, Abad."

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

..... Representaciones del Juicio final existen también en Carboeiro y en Marrube, si bien nosotros aún no hemos podido estudiarlas.

Uno de los ángeles del Juicio final aquí descrito lleva una trompeta análoga a la que tocan los de Santa María de Melide, a pesar de cuya coincidencia creemos más antiguas las pinturas de Chouzán, que también las superan en calidad, como asimismo a las de Mixós.

Posteriores a estas de Chouzán son también las de las Catedrales de Orense y de Mondoñedo, atribuídas por Villaamil y Castro a los finales del XV o comienzos del XVI.

Las pinturas de Vilar de Donas, superiores en calidad a las de Chouzán, deben ser de mediados del XV, a juzgar por el tipo de letra de las inscripciones y por los detalles de la indumentaria de los personajes. Las aquí estudiadas pueden estar hechas en los comienzos del XV. Si conociésemos la fecha en que fué Abad don Fray Alonso de Toro, el problema estaría resuelto (23).

Don Francisco Vázquez Saco dice de ellas que el "Juicio final, tema preferido por los pintores en los momentos románicos de nuestra provincia. Recordamos la que decoran los absides de Ribaltas, Seteventos y Marrube que repiten la escena de Chouzán, si bien con menos fortuna y tipicismo.

Esta descrita en dos cuerpos y la centra en el superior la figura de Jesús sedente que vuelve

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las manos hacia el pueblo enseñando las llagas, y apoya los pies en la esfera del mundo dividida desigualmente en tres partes que corresponden a Asia y Africa la mitad superior y a Europa la inferior.... En el cuerpo inferior se representan el cielo y el infierno, separados entre sí por dos altas montañas, sobre cuyas cimas se extienden los colores del arco iris. En el valle que flanquean, arde un mar de fuego y se leen, en caracteres góticos, estas palabras: "Aquí arderá la mar y después la tierra".

"El pintor anónimo concibe la Gloria como una gran ciudad, en cuya puerta, acompañado de otros bienaventurados, está San Pedro recibiendo a los elegidos; tres de ellos, de los que uno exhibe tonsura clerical, se ven de espalda, penetrando ya en el primer alcázar del cielo; el último de los que esperan la entrada, es defendido por un ángel de un terrorífico demonio que pretende retenerle por los muslos".

"En el lugar de los tormentos, unos condenados son atormentados por los demonios, mientras otros arden en una caldera hirviente o son devorados por las fauces horribles de un dragón infernal.

La universalidad del Juicio se simboliza en los cuatro vientos cardinales, representados por grandes caras, que se inflan en ademán de soplar y se distribuyen en diversos lugares de la escena. Cada uno lleva una de las cuatro indicaciones: Oriente, Occidente, Septentrión y Meridiano.

Convenientemente distribuídas, varias carte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las ostentan leyendas bíblicas, directa o indirectamente relacionadas con la escena: Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus ; "Surgite mortui...", etc.

En contraste con ellas, una cartela en la que se lee "A taberneira", señala a una mujer desnuda que empuña una jarra y se alza en un montecillo sobre cuya cima se destaca una horca de la que cuelga un hombre.

Típico rasgo de humorismo popular que condensa la repulsa universal al vino aguado y se anticipa a la genialidad con que Bounarotti precipitaba a sus enemigos al infierno.

El anónimo artista de Chouzán supera a cuantos en el rural lucense interpretaron la misma escena. La concepción del Juicio universal es aquí mucho más compleja y rica que en Marrube, Rivasaltas y Seteventos; el colorido de las figuras más variado y de tonalidades más finales; la distribución de las partes más acertada.

Todo ello ejecutado en un ambiente de grata ingenuidad, con la desenfadada digresión a lo popular que lo hace sumamente interesante".

..... Aunque en conjunto la obra pictórica es de escasa calidad artística, su indigenismo en una provincia donde tanto escasean estas manifestaciones de arte, es título suficiente para su conservación.

Siendo la de Chouzán una de las iglesias afectadas por el embalse de las obras hidráulicas del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

salto de los Peares, y declarada recientemente monumento nacional, está acordado el traslado a su futuro emplazamiento, del conjunto del ábside.

Cuando escribimos estas líneas, se procede también por el artista catalán Sr. Grau al despegue de las pinturas, que han de ser nuevamente colocadas en el lugar que hoy ocupan.

El traslado de la obra pictórica está plenamente garantizado por la pericia técnica, tantas veces acreditada del Sr. Grau.

Hay que lamentar, sin embargo, que una buena parte de los cuadros del tramo recto de la capilla mayor hayan de perderse, pues la circunstancia de haberse realizado la pintura directamente sobre la piedra, hace imposible toda tentativa de despegue (24).

Don Angel del Castillo en su Inventario las trata como "curiosísimas pinturas de últimos del XV o principios del XVI"(25).

Don José Trapero Pardo habla de que "en la iglesia de Chouzán al ser trasladada de emplazamiento a causa del embalse de los Peares, hubo que retirar sus pinturas murales, operación que realizó el técnico Señor Grau, que los colocó de nuevo en el ábside, aunque algunas del tramo recto del mismo se perdieron, por estar pintadas directamente sobre los sillares de granito y muy deterioradas por la humedad".

"Con todo las que se conservan nos traen un recuerdo de pasadas grandezas y una muestra del arte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y el sentir de una época. Numerosas figuras, en especial distribución, forman un conjunto que no vacilamos en titular de espectacular; la figura del Salvador, con los brazos en alto y las manos llagadas, es el centro de la composición. En torno a ella, las escenas del Juicio Final. La majestad de Cristo -que nos recuerda el Pantocrator del Codex Calixtino- parece dar vida a escenas tan variadas. Los personajes del Juicio, anunciado por ángeles con rótulos alusivos, superan en vigor a pinturas similares de Seteventos, Marrube y Rivasaltas. Cristo apoya sus pies sobre la esfera del mundo, dividido en tres continentes, Asia, Africa y Europa. La Vírgen encabeza una teoría de santas, entre las que se reconocen por su simbolismo a Santa Catalina y Santa Lucía. Otros grupos de bienaventurados, con ellos el Bautista, acuden a recibir el prometido premio."

Es realmente notable y de un valor histórico importante la serie de edificios con cúpulas, templos, viviendas, etc. Son las mansiones de la Gloria. San Pedro recibe a los bienaventurados. Al último de la fila, en una escena de gran fuerza, trata de arrebatarlo un demonio, pero es defendido por un ángel, que auyenta al maligno. El inferno en Chouzán sigue los tópicos habituales: demonios con rostros horribles engullen personas; otros arden en calderas; los diablos emplean instrumentos especiales de tortura; en la horca penden ajusticiados. Angeles soplando con fuerza anuncian a los cuatro vientos que ha llegado la hora de reunirse en el lugar unde mundus judicetur. A la vista de tales escenas uno establece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

in mente comparaciones con algunos cuadros del Bosco, acusadas principalmente en la estilización de los diablos negros y en las escenas de ahorcados, pintados a contraluz para darles mayor vigor.

Es graciosa la figura de A Taberneira -señalada así en gallego- condenada a arder en el infierno por el grave pecado de aguar el vino... Bajo la palabra Europa y en una especie del valle en el que el Juicio se celebra un rótulo dice: "Aquí ardera la mar y después la tierra" !Un comentarista pretendió ver en esto un anticipo de la Hora H de la pasada conflagración mundial!... En cuanto a su técnica, hay que afirmar que el artista superaba en el dominio del tibujo a los otros decoradores de templos lucenses. Un ritmo especial en la agrupación de personajes recuerda algunos frescos de Duccio di Buoninsenga. Se acusa un gran movimiento en los cuerpos y un sagaz estudio del natural en las actitudes. El artista, aún conservando el carácter de ingenuidad que exige la época, sabía ordenar el conjunto en función de una idea básica, lo que no habían logrado otros pintores. Nosotros, salvo mejor opinión, suponemos estos frescos ejecutados muy avanzado el siglo XVI (26). .

En su artículo de 1969 el Señor Ramón Fernández Oxea sobre Chouzán dice que "as eiqui reseñadas poden estaren feitas nos comenzos do seculo XV" (27). En la nota que a estas pinturas hace este autor en su artículo sobre Seteventos dice: "tan soio se poideron salvar as do ouso, as cales sinenova eirexa se atopan cubertas de balor e pola falta de ventila-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción da eirexa que por non ter culto nela, non se abre nin xiquera nos días de sol" (28).

El Señor Rielo dice: "Restauradas con motivo del traslado, han ido despegándose paulatinamente hasta terminar por desaparecer casi por completo. Eran de la primera mitad del siglo XVI y tenían como motivo la representación del Juicio final con escenas muy pintorescas, alguna alusión a temas locales como la mujer del jarro (29).

El Señor Viana las trata así: "Singular interés ofrecen las pinturas del ábside, algunas de las cuales se perdieron al efectuarse el traslado, pero que son bien conocidas por las descripciones anteriores al mismo. La escena central, a la que acompañan otras relacionadas con la vida de Cristo, muestra un Juicio Final, no de gran calidad pero sí de una gran ingenuidad campesina. Su cronología debe situarse a finales del siglo XV o a comienzos del XVI, probablemente después del traslado de los monjes a San Paio de Antealtares. Los gastos de su ejecución fueron costeados por el juez de Chantada Alonso de More" (30).

Dadas las circunstancias por las que ha pasado esta iglesia no hay posibilidades de nuevos hallazgos. Lo poco que queda hoy en su lugar original acabará por perderse en muy poco tiempo de no poner fin al franco estado de deterioro en que se encuentran los lienzos a que ha sido pasado el viejo mural.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) YEPES, Fr. Antonio.- Crónica General de la Orden de San Benito III. Valladolid 1613, fol. 166.

(2) Idem, fol. 166.

(3) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales en A.E.A. 61, XVII (1944), 12.

(4) Idem, 12.

(5) Idem, 13.

(6) RIELO CARBALLO, Nicanor.- Chouzán. San Esteban en I.A.L. II (1975), 280-281.

(7) FERNANDEZ DE VIANA, José Ignacio.- Chouzán. San Estebo de en G.E. G. VIII, 214.

(8) RAMON y FERNANDEZ OXEA, José.- Art. cit.: lams 6-12.

(9) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 31 y 44.

(10)BEN CHO SHEY (Seud de RAMON FERNANDEZ OXEA, José). A descoberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos en CHAN, 24, 1970, 21.

(11)BERNIS, Carmen.- Indumentaria Española en tiempos de Carlos V. Madrid, 1962, 47.

(12)Es una frase contínuamente repetida que no extraida de la Biblia.

(13)Mateo 25, 34.

(14) Idem. El texto es continuación del anterior.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(15) Apocalipsis 7,1.

(16) Joel 2,3.

(17) Apocalipsis 6, 12-14; 8, 7-9; 16, 2-3.

(18) Idem; 8,7-9 ; 16, 2-3.

(19) San Lucas 2,14.

(20) Apocalipsis 9,6.

(21) Fue esta inscripción la que nos dió la fecha aproximada de las pinturas al localizar un documento que menciona a Alonso de More. Se trata de una "Pesquisa original de averse vendido algunos lugares sin lizenzia del Convtº año 1536". Más abajo dice... "a aº de moure vezº dlª vila de Chantada... El dato se encuentra en el Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Fondo de Bienes Nacionales. Legajo 874, fol. 375.

(22) Hay que señalar que aquí se utiliza el viejo esquema ecuménico isodiriano, la circunferencia tripartita aparecía ya en los Beatos en donde también se precisan los nombres de ASIA, EUROPA, AFRICA. Lo señala CID, Carlos.- Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato" en COMPOSTELLANUM 4, X (1965), 617.

(23) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- San Esteban de Chouzán... 16-22.

(24) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Esteban de Chouzán en B.C.M.L. 36, IV (1951), 280-282.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(25) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 158.

(26) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 26-28.

(27) BEN CHO SHEY (Seud. RAMON y FERNANDEZ OXEA,José) As pinturas magulladas de Chouzán. O conxunto pictórico más notable da Edade Media Galega baixo as augas do Miño en CHAN 16 (1969), 24.

(28) BEN CHO SHEY.- A descoberta da pintura... 21.

(29) RIELO CARBALLO, Nicanor.- O.c. 282.

(30) FERNANDEZ DE VIANA, José-Ignacio.- O.C. 216.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EIRE. San Miguel (San Julián de Eiré)

Monforte, Lugo.

Lams:

51-54

Dentro de la parroquia de San Julián de Eiré se encuentra esta iglesia, único rastro de un antiguo monasterio de monjas benedictinas (1).

Sus rentas fueron anexionadas al Hospital Real de Santiago en 1507 (2). Más tarde, en 1617, se declararía de Patronato del Hospital Real de Santiago, (3).

Arquitectonicamente ha sido considerado como un ejemplar único en Galicia tanto por Don Angel del Castillo (4) como Don Francisco Vázquez Saco (5). Consta de nave rectangular y ábside semicircular, entre los que se alza una nave transversal que soporta torre a todo lo ancho de la iglesia.

La cabecera semicircular del ábside, que se cubre con cuarto de naranja, va precedida de tramo recto cubierto con bóveda de cañón. Tanto en alto como en ancho el presbiterio es de menor proporción que la nave.

Las pinturas se hallan en el cuarto de naranja que cubre la cabecera semicircular del ábsi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de. El tema allí representado es el Juicio Final.

El Juicio Final (170 x 390 cms.).- El centro está ocupado por la figura de Cristo rodeado por una forma ovoidal que representa una mandorla con su parte más ancha dispuesta hacia abajo. A su derecha, fuera de la mandorla ya, se encuentra Maria y, al otro lado, Juan. En la parte más alta del cuarto de naranja los ángeles, con sus tubas, llaman a la humanidad, la cual aparece representada en la parte inferior de la pintura en una estrecha banda seccionada por la parte central por la mandorla que practicamente llega hasta la linea de base con su resplandor. Entre los ángeles y las figuras de María y Juan, a media distancia, se encuentran a la derecha de Cristo una rama de lis y, a su izquierda, una flameante espada, relacionables ambos objetos con la persona de Cristo. Alguna estrella desparramada entre los elementos de la composición ambienta la escena en los cielos al igual que las nubes que valen de pedestal a María y Juan.

Cristo Juez está sentado y frontal, rodeado por la mandorla. Su asiento es el arco iris y el podio de sus desnudos pies, la bola del mundo. Su rostro, sereno, con los ojos enormemente abiertos, está delimitado por una larga cabellera que pende sobre la capa, lleva una menuda barba bipar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tita. Los rasgos de la cara resultan bastante esquemáticos. En torno a su cabeza un redondo y claro nimbo hace resaltar la forma crucífera que lleva en el centro. Al igual que los pies, el pecho y los brazos están desnudos. Por su brazo derecho corre, desde la yaga de la mano sangre; en la izquierda quizás también estuvie se representada la huella del clavo, hoy por el deterioro que sufre la pared en ese punto concreto, no se aprecia. Su torso, especificado con un sentido poco naturalista, muestra en el costado la marca de la lanza también sangrante. Abrochada en el cuello va una capa que cae sobre sus brazos y se dobla hacia adelante, sobre las piernas, desde un lado.

La Virgen y San Juan Bautista aparecen sobre las nubes de rodillas en actitud orante, con sus manos juntas a la altura del pecho. Están pintados de perfil y miral al Señor. La túnica y el manto cubren totalmente sus cuerpos desplegándose sobre las nubes ampliamente. Sobre sus cabezas hay redondos y decorados nimbos. Los rostros de ambos están tratados con detalle.

A cada lado de la mandorla, en la parte superior, se presenta un ángel dispuesto de perfil. De las tubas de ambos tocan salen cartelas con textos, ilegibles en el estado actual, que habrán

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de contener, lógicamente, frases alusivas al Juicio. El ángel que está a la derecha de Cristo mantiene con sus dos manos el instrumento musical mientras mira al Juez. El de la izquierda lo mantiene con una mano porque con la otra señala al Señor.

La humanidad está resucitando. Los cuerpos de hombres y mujeres de toda condición están saliendo de la tierra en posturas de toda índole. Un papa, varios reyes, algún fraile, todos surgen con sus cuerpos desnudos, tan sólo el tocado que algunos llevan sobre su cabeza lo diferencia.

La parte principal de la composición es la figura de Cristo. Su tamaño es mayor que el de los elementos que lo acompañan. El canon con que se han concebido los cuerpos de María y Juan es algo menor, el de los ángeles mas pequeños qu el de éstos, los hombres son de un tamaño mínimo comparado con la grandeza de Cristo. Todos están dispuestos en función del Señor.

La calidad del dibujo, es en general, bueno. Es cuidadoso el dibujo de manos y rostros. También es detallado, y con acertado sentido del volúmen, el tratamiento de los ropajes. Resultan bastante convincentes los escorzos en que dispone alguna figura. El tratamiento del pecho es de un esquematismo arcaizante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La coloración de la obra se realiza, sobre todo, con rojos, azules, grises y, en menor cantidad, amarillos.

La única mención publicada sobre estas pinturas la presenta la Gran Enciclopedia Gallega: "en la bóveda de cascarón aparecen restos de pinturas, quizás del siglo XVI, que representan al Panto crator, de mayor volúmen que las figuras laterales (la Virgen María y San Juan Bautista), con el fin de intensificar la sensación de poder y majestad. Sobre esas dos figuras vemos dos ángeles con sendas trompetas y en la parte inferior la representación de las almas saliendo del sepulcro" (6).

Es la única muestra de pintura que se puede encontrar hoy en la iglesia. Su estado de conservación es muy bueno.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Eira en B.C.M.L. 35, IV (1951), 183.

(2) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades, Barcelona, S.A. 935.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit., 183.

(4) CASTILLO, Angel del.- O.c. 935.

(5) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit. 184.

(6) FERNANDEZ DE VIANA, José-Ignacio. Eiré. San Miguel en G.E.G. IX, 243.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FIGUEIRAS, Santa María

Giro de la Rocha - Santiago

Lams:

55-56

La planta de esta iglesia está constituida por una nave y una capilla mayor rectangulares. La capilla es menor en altura y anchura que la nave. Es obra románica.

Actualmente la parte central de los muros norte y sur de la nave ha sido destruida ya que acusaba una tendencia al derrumbe. Al realizar la operación de destrucción aparecieron restos de pinturas tras las naves. Existen en esta construcción tres capas de pinturas. Han de analizarse por separado las dos primeras que son las que muestran restos de figuración. La tercera es muy posterior y no tiene más que una finalidad decorativa.

Lo que se conserva en mejores condiciones de la capa más primitiva se encuentra al lado norte del arco toral (40 x 40 cms). Estaban ocultas las cales, bajo las que se encontraban, por el púlpito. Todo el revoque que superaba la altura del púlpito hasta la línea de impostas fué picado hace tiempo para descubrir la piedra. De esta forma lo único que hoy se puede contemplar es la parte inferior de dos cuerpos dispuestos de frente, en pié y ricamente ataviados, también se puede contemplar la mano izquierda del personaje situado más cerca del arco toral.

La composición debía ser sencilla, simplemente dos personajes con vestimentas, que parecen religio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sas, colocadas frontalmente. El dibujo se hace en rojo sin rellenar con otros colores los contornos que este traza de ropas y cuerpos.

Esta pintura, descubierta tan recientemente, no ha sido aún mencionada en ningún estudio. Su continuación por la pared norte la hemos comprobado tras la escena de San Sebastián y el esbirro, hecha en una siguiente época de realización de obras pictóricas en la iglesia. Se puede afirmar que continuaba las pinturas del mismo momento por las otras paredes de la nave y quizaás en el presbiterio. Muy probablemente al otro lado del arco toral, a la misma altura que los dos santos que aparecían en el lado norte se conserven aún bajo varias capas de cal otros dos santos en idéntica actitud a los descritos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FIGUEIRAS. Santa María

Giro de la Rocha - Santiago

Lams:

55-62

La planta de la iglesia se compone de nave y presbiterio, ambas rectangulares siendo la capilla mayor de menor altura y anchura. Es románica.

Tanto el muro norte como el sur de la nave han sido tirados en gran parte hace poco tiempo ya que la iglesia amenazaba con caerse por ambos lados. Al derrumbar las paredes aparecieron señales de haber pintura bajo las cales. Fueron tres las capas de pintura que se pudieron descubrir. La más primitiva apenas se puede hoy contemplar dado los pocos restos que hay de la misma a la vista. La más moderna sólo tenía una finalidad decorativa, se hizo aproximadamente en la misma época en que se montó el retablo mayor respondiendo ambos a un estilo neoclásico. La capa de pinturas intermedia parece la más importante por lo que hoy en dia se puede contemplar. Hay restos de dos temas, uno en cada muro, en el norte San Sebastian y un arquero y en el sur la Flagelación del Señor.

San Sebastian y el arquero (70 x 110 cms).- El Santo aparece ante uno de los que la han asaetado. Ambos están en pié. El Santo, atado a algo que no se deja ver, se contempla de frente, hay en su cuerpo señales de varios flechazos. Su cabeza se tuerce, naturalmente, hacia un lado, está coronada por un flamante nimbo redondo. Su rostro se muestra sereno con sus ojos abiertos en mirar resignado, la mirada de Sebastian está perdida en una íntima reflexión. Su cabello largo y suelto cae en torno a una cara pintada con singular dulzura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El arquero, dispuesto en tres cuartos, lleva un arco bajo el brazo derecho mientras porta en la mano una flecha. El otro brazo cae a lo largo del cuerpo. Tambien en su cabeza está cubierta por una larga cabellera. La expresión de su cara parece muy severa pero hoy es imposible contemplarla totalmente ya que está la parte superior de la cabeza cubierta por las cales. Viste un sayo que deja ver parte del pecho.

La parte inferior de la escena está totalmente oculta por la cal.

En la composición lo primero que se hace notar es la proximidad con que están enfrentados los personajes, prácticamente sus cuerpos están juntos.

El arquero mira atentamente al asaetado, éste, en cambio, muestra su mirada perdida en un punto indeterminado. Esta circunstancia recalca la importancia del Santo adquiriendo el arquero un carácter puramente circunstancial.

La calidad del pintor se observa en los buenos logros que consigue en la expresión de la cara de Sebastián, llena de serenidad, con un tratamiento muy suave de las facciones.

La Flagelación del Señor (180 x 80 cms).- Lo único que está liberado de la cal es un esbirro colocado frontalmente y en pié. Alza su brazo izquierdo para golpear con el azote que lleva en la mano el cuerpo de Cristo que ha de estar pintado a su derecha. El otro brazo debe caer a lo largo del cuerpo buscando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una actitud natural. El impulso que adquiere con su cuerpo le lleva a torcer la cabeza hacia el lado contrario a donde está el azotado. Viste un sayo con mangas acuchilladas, lleva al cinto colgada una espada. Sus manos están enguantadas.Bajo el sayo se ven sus piernas cubiertas por medias calzas.

La composición se entiende con otro esbirro en una postura parecida, dejando entre ambos lugar para un cuerpo de Cristo que ha de estar atado a una columna en el centro. Así la actitud de un esbirro queda compensada por la del otro y surge en el centro como motivo protagonista de la escena el azotado cuerpo de Cristo a la columna. El espacio que queda entre la figura del esbirro descubierta y la pared en que se abre el arco toral es el justo para representar lo dicho. Resulta notorio el contraste entre el dinamismo de los sayones y la pasividad de Jesús.

La calidad de esta escena es imposible de valorar adecuadamente en el estado actual. Al contemplarse tan sólo la vestimenta de un individuo y su disposición queda todo prácticamente oculto. Parece, no obstante que es un tanto envarado el movimiento de ésta figura que, por otra parte, resulta elegante por su vestimenta de plural colorido. Quizás vale esta imagen para deducir que toda la composición se halla en el mismo tono.

En torno a ambas escenas hay una decoración entre franjas en la que, con un punteado intermitente, se dibujan formas cuadradas o redondas que dejan en el fondo estrellas tambíen realizadas con una forma discontínua.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así poco se puede decir de estas pinturas ya que sólo algunos detalles son los utilizados para analizarlos. Una composición que parece muy agobiada de espacio en el caso de la escena correspondiente a San Sebastián y otra que se intuye más amplia. En ambos casos en esquemas múltiples veces utilizados por nuestra pintura. También el tipo de bandas decorativas es plenamente incluible dentro de lo habitual por estos tiempos. La calidad del dibujo es insinuada tanto en la disposición de las figuras como en algún detalle particular como es el caso de la cabeza de Sebastián ya mencionado. La coloración es también importante. Aparecen verdes, amarillos, rojos y marrones mostrando una policromía bastante rica dentro del contexto de los frescos gallegos en la Galicia del XVI.

Estas pinturas, tan recientes en su descubrimiento, no han sido nunca mencionadas.

Es muy probable que en todo el presbiterio y nave siguiesen los relatos. La destrucción de las paredes norte y sur de la nave ha perdido definitivamente gran cantidad de superficie con posibles pinturas, sin embargo es posible todavía recuperar la obra que pueda existir en el presbiterio. Por el buen estado de conservación en que se encuentra esta capilla mayor hay que pensar en que las pinturas puedan reaparecer en muy buenas condiciones. La posibilidad de que halla dos capas superpuestas pintadas hace todavía más sugerente la búsqueda. El único trozo perdido definitivamente dentro de dicho presbiterio es el utilizado en el muro norte para abrir allí la puerta de la sacristía que por esa parte se adosó.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRAMEAN, S. Pedro

Monterroso, Lugo

Lams:

63-66

La iglesia presenta una planta constituída por una nave y presbiterio ambos rectangulares siendo este último menor en proporciones tanto en alto como en ancho. Es uno más de los muchos ejemplares románicos de tipo rural que abundan en la comarca de Monteroso, según afirma Don Francisco Vázquez Saco(1).

Al desmontar el retablo mayor apareció el testero pintado. Hay dos franjas decorativas que corren a poca distancia de la ventana, que ocupa el centro de la pared, a lo ancho del testero. La ventana y dos líneas paralelas que la continuan hacia abajo dividen casi totalmente las dos escenas representadas. Tan sólo por la parte alta están conectadas. Por las zonas laterales corren unas líneas que indican la terminación de la temática. Los relatos son, a la izquierda, el Lavatorio y a la derecha, la Oración en el Huerto.

El Lavatorio (130x90 cm).- Cristo está arrodillado, tiene una jofaina ante sí. Los Apóstoles están agrupados ante El. Jesús, de perfil, vuelve la cabeza hacia el frente. La actitud de sus manos lo muestran lavando los pies de los discípulos. Es Pedro quien está siendo purificado, uno de sus pies está metido en la jofaina y el otro se mantiene en un bor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de. Sus manos están juntas en gesto orante, su rostro dirige su mirada al cielo. Lo distingue su cabeza calva y su redondeada barba. A sus lados y tras él están los otros discípulos. Tan sólo se ven otros cinco rostros además del de Pedro, todos con melena y barba. Cinco apóstoles más tan solo son distinguidos por los fragmentos de nimbo que se ven tras las cabezas de sus compañeros. Es, pues, un apostolado con once miembros. Parecen estar sentados todos con las manos juntas. Visten túnica y palio, el Señor lleva solo túnica.

Compositivamente hay una frontalidad muy acusada. Todas las figuras están ordenadas mirando hacia adelante y casi al frente. La intención del maestro es situarlos mirando la acción de Cristo. La colocación, demasiado agobiada del apostolado, le impide lograrlo. Incluso la figura de Jesús está implicada en ese mirar hacia adelante, siendo así el grupo demasiado frontal y concentrado. Cristo queda solo distinguido por la acción y por el nimbo, más complejo que el de los demás componentes de la escena.

Además de la ignorancia que se muestra en la composición también esta aparece en el tratamiento de las formas a nivel individual. No solo resultan faltas de expresión todas las caras sino que hasta los plegados de las vestiduras resultan sumamente toscas no dejando traslucir ningún sentido de corporeidad, caen de una manera rutinaria no dando ninguna apariencia de verosimilitud. La representa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de la jofaina es totalmente ingénua. Al no saber colocarla en escorzo opta por mostrarla como una circunferencia en la que tiene metido un pie Pedro.

La Oración en el Huerto (130x90 cms).- En primer plano están los tres apóstoles dormidos. Más atrás Cristo ora y contempla el Cáliz. Al fondo se ve el cierre del Huerto en que se lleva a cabo la acción.

Los tres apóstoles están agrupados: Santiago, tirado hacia un lado apoyando su brazo derecho en una roca; en el centro y un poco más atrás está Juan sentado de frente; a su izquierda Pedro aparece también sentado apoyando su cabeza en una mano. Visten los apóstoles túnica y palio. El Señor, de perfil y más lejano, se encuentra en oración. Frente a El, sobre una nube, se encuentra su cáliz. De nuevo vuelve a mostrar sobre su cabeza un nimbo más distinguido que el de sus discípulos. Jesús lleva solo túnica.

Unos cuantos árboles, faltos de la proporción debida, aparecen entre el grupo del primer plano y el Señor. También hay alguno en la base de la representación, con ello se intenta ambientar la escena en el Huerto de los Olivos, cuyo cierre aparece al fondo, y dar sensación de espacio.

Compositivamente el autor no sabe aquí tampoco resolver los problemas. La colocación de los tres apóstoles dificulta en esta escena notoriamente el protagonismo de Cristo. Falta también un ade-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuado sentido de la proporción entre las figuras y sobre todo entre éstas y el paisaje. No resulta convincente la postura de ninguno de los personajes. El tratamiento de los rostros y de sus vestimentas vuelve a repetir la falta de un adecuado tratamiento, la falta de expresión y la rutina están aquí presentes.

Las bandas que corren por la parte superior e inferior de las escenas están formadas por franjas de distintos colores. La central es más ancha y presenta en la parte media formas redondas en color oscuro y en las extremas triángulos también en coloración oscura.

Así pues este conjunto es obra de un pintor poco sabedor de composiciones. En el amplio espacio en que ha de representar el Lavatorio casi la mitad de la superficie está vacía mientras las figuras se aprientan en la parte central. Los problemas se repiten al otro lado de la ventana, en esta zona hay una mayor ocupación del espacio, aunque el tema tiene menos figuras, sin embargo la incoherencia llega al máximo a la hora de presentar el olivar haciéndolo con unas formas de tamaño raquítico.

El dibujo es totalmente ingénuo en cada una de las partes por donde va pasando. No sabe nada de escorzos ni de como conseguir expresividad en los rostros de las figuras.

El color es muy pobre también. Solamente rojos, marrones y amarillos hacen su presencia. La técnica utilizada es el fresco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la decoración hay una infinita repetición no solo presente en las franjas decorativas limítrofes de las escenas sino también en ese remendo de brocado que a través de un ornamento de carácter floral se extiende por cuanto lugar hay sin figuración en una muestra patente de un extremo "horror vacui".

A nivel de contenidos los temas reflejados intentan mostrar la importancia de Pedro, el patrón de la Iglesia. En el Lavatorio aparece él ante el Señor, como es frecuente, en actitud sumisa, ya han quedado atrás las protestas a que hace mención San Juan (2). En la Oración en el Huerto quizás se ha traido al primer plano a los tres apóstoles para resaltar la presencia de Pedro cerca del Señor en el dolor de la penosa oración nocturna.

Por otra parte estas dos escenas son un buen fondo para la realización de la Misa en el presbiterio. Entre el Lavatorio y la Oración en el Huerto el hecho acontecido en la vida del Señor fue la Santa Cena, acción que se rememora en el altar.

Una nota que acrecienta el valor de estas pinturas es lo indicativas que resultan para señalar la posible área de un maestro y la repetición que este mostraba en la temática interpretada.

Nunca han sido tratadas estas pinturas hasta ahora.

Son lo único que queda de la antigua decoración de esta iglesia. Toda ella está picada. Este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trozo del revoque fue salvado por el retablo. Al desmontarse este se descubrió la antigua labor de decoración. El hueco de la ventana del testero está tapiada con una vidriera en la que aparece representado San Pedro. Sin duda tras este añadido en el derrame de la ventana ha de seguir la pintura muy probablemente con motivos ornamentales.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Pedro de Framean en B.C.M.L. 9, I (1944), 241.
Aparece ligada al maestro Martín de Novelúa en el primer cuarto del XIII en VAZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago 1976, 41.

(2) San Juan 16, 6-8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LOSON. Santa Eulalia

Deza Lugo

Lams:

67-70

La iglesia presenta una nave y una capilla mayor. La nave es rectangular y la capilla, pentagonal y cubierta por una bóveda de nervios cuatripartita tiene 410 cms de ancho. Debe haber sido construida en los inicios del siglo XIII.

La pintura que hoy puede contemplarse cubre el tramo de la bóveda del presbiterio más próximo al arco triunfal y una mínima parte del espacio que hay tras la primera nervatura. Consta de un zócalo de prismas tanto a un lado como a otro de la bóveda. Separado por varias líneas de diferentes colores se encuentra un cielo en que aparece una representación del sol en la parte sur y una cara de la luna en la norte, el resto del espacio enmarcado se encuentra inundado de estrellas. Tras la nervatura continua el zócalo de cubos y las estrellas separadas por unas lineas intermedias de los cuerpos geométricos.

El sol está efigiado como una cara redonda y frontal rodeada de dos discos de diferentes colores partiendo del último rayo de los cuales unos tienen contorno recto y otros ondulante, todos del mismo tamaño. La Luna repite la forma redonda de los dos discos de decoraciones desiguales y rayos de diverso caminar pero igual longitud. Son más claras las emanaciones radiales del sol aludiendo la oscuridad de los de la Luna a la nocturnidad de ésta. Dentro de la forma redonda central que configura a la Luna su cara se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muestra de perfil ocupando una gran parte de su marco y saliendo pequeños rayos del rostro. Están ambos astros hacia la parte más elevada de la bóveda, uno a cada lado del cenit de la misma.

Las estrellas ocupan con su gran número el cielo enmarcado entre las lineas que lo separan del arco triunfal por una parte, de la nervatura de la bóveda por otra y de las formas prismáticas por las otras dos. Incluso llegan a aparecer estrellas entre los rayos de sol y luna. Han sido realizados dándoles una parte central amplia en relación con sus cortos rayos.

Están pintados de dos colores diferentes, unos tienen la claridad de los rayos del sol y las otras tienen la oscuridad de los de la Luna.

Los prismas estan concebidos en tres colores diferentes, el más claro abarca su parte superior, el medio la frontal y el más oscuro la lateral. Se presentan todos en posición inclinada hundiéndose hacia la derecha tanto a un lado como al otro. Están dispuestos alineados a distintas alturas y dando la sensación, por el juego de colores, de que están situados a diferentes profundidades.

Tan sólo hay una noticia publicada a cerca de esta pintura, es del Señor Trapero Pardo quien dice así: "En la bóveda del altar mayor, tras el arco triunfal, se aprecian en buen estado de conservación pinturas de carácter decorativo, con una cenefa de cubos que recuerda mucho igual motivo en Santa María de Melide y, sobre ella, siguiendo las curvaturas de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la bóveda, motivos celestes al estilo de los que cubren el ábside de Fión (Lugo). Es posible que también aquí existan pinturas figurativas -un Pantocrator, por ejemplo- tras el retablo del altar mayor. A juzgar por lo que es posible ver en la actualidad, estas pinturas de Loson deben pertenecer al siglo XV, como las citadas de Fión y Melide" (1).

Es indudable que la pintura continua cubriendo la bóveda del presbiterio ¿Qué habrá entre los nervios de la cubrición? Muy posiblemente en el cielo estrellado aparezcan ángeles tocando sus trompetas de las que surgen epígrafes como acontece en Melide, o quizás lleven motivos alusivos a la Pasión del Señor como ocurre en Soutolongo. Posiblemente hay pinturas en más lugares que en la bóveda tras el retablo.

(1) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUAÑA. San Julian

Mahía, Santiago.

Lams:

71-82

Esta iglesia presenta una construcción bastante problemática. Lo único que conserva de la antigua fábrica románica es la capilla mayor, obra del siglo XII, de planta rectangular cubierta por una bóveda de cañón de sección semicircular repartida en dos tramos iguales; el testero ofrece en la parte central una ventana de la época cubierta por arco de medio punto. Hacia el lado sur se abren dos ventanas de época muy posterior y hacia el norte, una puerta, en el tramo más cercano a la nave, que da entrada a la sacristía, también abovedada y de época barroca. No solo la sacristía es un añadido, lo es todo lo demás, las capillas laterales que dibujan con la única nave un crucero en planta. También en altura ofrece peculiaridades esta iglesia ya que sobre la sacristía y sobre la capilla mayor se alza otro piso que engarza en una misma altura con el resto de la construcción, esto ha ocasionado problemas en el contrarresto de empujes de la parte románica, deficientemente solucionados.

Las pinturas que conserva la iglesia están en la capilla mayor, en otro tiempo esta tenía sus paredes y cubrición totalmente pintadas, hoy en parte éstas han sido cubiertas por nuevos revocos en unos casos y perdidas con los antiguos revestidos en otros para dejar ver la presencia del aparejo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los temas que hoy se pueden analizar pertenecen al testero y son el Camino del Calvario, a la izquierda de la ventana, el Calvario sobre ésta y, a la derecha, la Piedad. La separación entre las escenas se hace por medio de bandas decorativas. También en la pared norte y sur hay restos de pinturas así como en la cubrición de ese tramo inmediato al testero.

El Camino del Calvario (110x110 cms).- Cristo está situado en el centro portando la Cruz, al otro lado de la misma uno delante y el otro atras caminan dos sayones, más atrás, tomando la cruz por la parte final del travesaño largo, camina el cirineo.

Cristo aparece con el cuerpo dispuesto de perfil y el rostro frontal. El pintor hace especial hincapié en ese rostro cargado de dolor y sangre con sus ojos impresionantemente abiertos y una barba oscura y espesa. Es una faz estática la que aquí se expresa, se ha paralizado el gesto y esos ojos dirigidos hacia el frente no tienen ya capacidad de mirar. Tras su cabeza se dibuja, en sólida línea, el nimbo crucífero, ocultando la unión de cabeza y nimbo totalmente el cruzamiento de los travesaños de la cruz. El cuerpo del Señor aparece cubierto por una larga túnica que se desmenuza en mínimos pliegues que adquieren un curso que se siente como repetitivo. Mientras la mano izquierda se junta al madero la otra aparece a la altura de sus rodillas abierta en muy doliente gesto. Sus pies desnudos se dibujan toscamente en el suelo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A la cabeza de la comitiva en postura altamente dinámica se presenta caminando y con gesto altisonante a un sayón. Se representa de perfil y llevando sobre su hombro derecho una soga que aprieta a Cristo en el cuello y que el mantiene fuertemente agarrada con su mano derecha. En histérico gesto dirige su cabeza a lo alto, su mirada aparece intensamente abierta, los rasgos con que construye la faz muestran un carácter grotesco, su mano izquierda se eleva manteniendo empuñado lo que pueden ser unos azotes que se ven tras la cuerna que con la misma mano lleva a la boca. El cuerpo de este sayón es menudo y se cubre con una larga túnica.

También el esbirro que se encuentra tras Jesús esta dispuesto de perfil y en una posición que se puede calificar de dinámica. En este caso su cuerpo aparece en buena parte cubierto por la cruz y por el mismo Cristo. Eleva su mano derecha enarbolando una consistente vara de irregular forma que destina contra el cuerpo de Jesús. El rostro del sayón se dispone de perfil, lleva larga melena y barba, de nuevo el artista configura la cara con unos ojos muy abiertos, no hay en ese rostro una vivencia de ese acto al que está asistiendo, hay que ver en él mas bien un estar ausente actuando con rutina. Viste un sayo que parece corto ya que da la impresión que no baja más allá de la mitad del muslo. Se cubre su cabeza con un sombrero de copa bajo y redonda y ala igual por delante y por detrás, del tocado se entiende igual en los años finales del XV como en los prime-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ros del XVI.

El Cirineo se representa en un tamaño mucho más pequeño ya que su cabeza queda por debajo del brazo del sayón, este pequeño canon para tal figura se debe a la falta de espacio en el mural, su cuerpo aparece por delante de la cruz, al igual que el de Jesús, y se representa como un hombre todavía joven de bastante pelo y con una abundante barba. Eleva su mirada, desde su baja posición, hacia el rostro de Cristo, está dispuesto de perfil y cogiendo con sus dos manos el madero. El enanismo del Cirineo puede llegar a resultar expresivo ya que ante su menudo esfuerzo como porteador del madero queda resaltado el muy superior trabajo al que se ve abocado Jesús.

La composición está prácticamente toda ella volcada en el primer plano de la representación, sin embargo dentro de esa banda estrecha que se ocupa cercana al espectador se ha de ver una repartición, a profundidades diferentes, de los personajes. Es la cruz la que vale como punto de referencia para situar la figuración en el espacio, ante la cruz están el Cirineo y Cristo, al otro lado aparecen los dos sayones. Se quiere con ello además de indicar espacios diversos también señalar importancias distintas, el interés primordial de Jesús se señala no solo por estar dispuesto en el lugar más cercano al espectador sino también por su posición central, su corporeidad mayor que las demás y hasta por el gesto que se hace vivir a Cristo, enfrentando rotun

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

damente su rostro al del que lo mira. No ha de verse en ello un intento de diálogo con el espectador, es presentación dolorosa de una imagen sagrada pero sin intentos de comunicar el espacio ilusionístico del cuadro con el real. También queda resaltada la importancia de Cristo por todo lo demás, por la malévola actitud de los esbirros dedicada a El y por la ayuda y atención del Cireneo.

La otra idea que el autor resalta a través de la composición es la de marcha, esa posición generalizada en la pintura de situar de perfil a las figuras y andando marca el ritmo de marcha que la escena del tema ofrece.

El fondo responde a un tratamiento monocolor sin ningún tipo de decoraciones sobre ese inmenso cielo en el que se recortan los personajes. No hay formas decorativas que intenten cubrir espacios faltos de figuración hay una valoración positiva de esas partes dejadas a la nada.

El dibujo presenta una calidad mediocre, los rostros no están adecuadamente construídos; si el de Cristo logra dar una acertada expresividad es por lo fácil que resulta lograr dar la imagen de dolor a través de la carga de sangre y la paralización del gesto. También es bastante positiva la expresión que presenta el sayón que inicia el desfile, pero de nuevo es el trabajo fácil el que salva al artista, ya que es a través de una gesticulación grotesca como manifiesta el ánimo del sayón. Los otros dos rostros que hay en la escena no logran el mismo verismo cayendo en ese término mediocre que significa al pin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tor y que se hace más notorio en el trazado de las vestimentas y sobre todo en el ensamblaje de unos personajes con otros.

El Calvario (130x290 cms).- Son tres las figuras que aparecen en la escena, en el centro y clavado en la cruz está Cristo, a su derecha en pie y en tres cuartos María, ya al otro lado, en postura similar se encuentra Juan Evangelista. Un paisaje pormenorizado con un detalle poco frecuente en nuestros frescos de la época y unas cuantas cartelas completan la representación.

Cristo aparece unido por tres clavos al madero, sus brazos apenas olvidan la horizontalidad que le marca el travesaño corto de la cruz sobre el que se disponen, los pies se reunen con un solo clavo en la base de la madera, de esta forma esta se encuentra aasi oculta por completo por el cuerpo, también en el torso y piernas hay un ligero movimiento hacia un lado dejando así una verticalidad que resultaría poco natural. Un pequeño paño de pureza lo oculta en una mínima parte. Su rostro se dibuja con la boca y los ojos cerrados, una barba oscura y poblada oculta prácticamente toda su faz, la sangre mana abundante de la frente cayendo sobre sus mejillas, también desde las llagas de las manos y del costado corre en gran cantidad sobre la anatomía del Señor. Tras su cabeza, ligeramente acostada sobre el hombro derecho, se observa la redondez del nimbo crucífero.

María cruza con resignación las manos sobre el pecho, su mirada se aleja ya de la contempla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción del Hijo y se pierde en un lugar indeterminado. Tras su cabeza resplandece un claro nimbo. Su cuerpo se cubre con una oscura túnica y un manto que cae desde la cabeza a la que oculta dejando ver tan solo por la parte delantera el inicio de la toca que se ajusta por completo a su rostro tapando la garganta.

La actitud de Juan es más dinámica, sus manos se abren ante el pecho en gesto que quiere hablar de una pena incontenible, su pierna izquierda parece adelantada un poco rompiendo el estatismo de la parte inferior del cuerpo según insinuan los ropajes en esa parte. El Apóstol dirige su mirada directamente al rostro de Jesús. La cabeza de Juan lo muestra joven, barbilampiño y con una larga melena oscura, resalta su faz teniendo como marco el redondo nimbo que lo corona. Viste túnica y palio, la túnica llega hasta los pies que deja ver desnudos.

El paisaje viene señalado por unas cuantas piedras en torno al travesaño de la cruz que se hunde en tierra, algunas más se disponen por el suelo hasta una parte más alejada donde se situan tres montículos de los que se ve totalmente el central, detrás de Cristo y entre María y Juan, los otros dos, a los lados quedan en parte recortadas por el marco; en esas lomas del fondo se contemplan unos cuantos peñascos de importante tamaño y unos árboles de espigada forma. El pintor, poco habituado a ese tipo de representación, parte del paisaje por una línea de horizonte sobre la que monta las lomas de la parte final.

Hay una inscripción bajo los brazos de Je-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sús repartida en dos líneas. A la derecha dice: "in manus ro/go mē do" al otro lado "as domin / s̄ ...". A la altura de las rodillas se reparte otro epígrafe también con dos líneas a cada lado. A la derecha dice "calva/rie" y al otro lado "lo/cus".

Compositivamente la importancia de Cristo es sobresaliente, su situación, tamaño y también el interés que le prestan las otras figuras resaltan su papel preponderante. María es la siguiente figura en importancia dentro de la escena, tal hecho viene señalado por un tratamiento más particularizador que el que se le da a Juan, si éste aparece totalmente vinculado a Jesús, a quien mira, María, en cambio, adquiere una personalidad más individualizada resaltando su dolor y su soledad en el lugar del Calvario. La composición está plenamente dentro de la convencional atendiendo a un formato equilibrado en cuanto a compensación de masas y cerrado con respecto al espectador.

El dibujo con que se lleva a cabo la obra está lleno de imprecisiones. Las manos, los pies, los rostros, por todas partes, surgen signos que son de tendencia esquemática, mas de acuerdo con la inhabilidad del pintor que con los deseos de este que se muestra como un hombre amante del naturalismo como lo manifiesta el desarrollo de ese paisaje tan ingenuamente especificado. Existe en el artista un interés claro por el volumen, lo indica ese ligero modelado con que trata a los rostros y también ese carácter claroscuresco que se observa en las vestimentas, engendrador de un aspecto volumétrico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Piedad. (110x110 cms).- María esta sentada al pie de la cruz. Sobre su regazo reposa sin vida el cuerpo del Hijo, la cabeza de Este queda así a la altura de la garganta de su Madre con lo que la distancia entre los rostros de María y Cristo es pequeña. Ella, con los ojos muy abiertos, mira a Jesús. Viste la mujer túnica y manto, un manto que cae desde la cabeza a la que cubre por completo dejando ver tan solo ligeramente la toca que recorta la cara, tras su cabeza, al igual que tras la del Hijo, se contempla un nimbo. Seguramente que el cuerpo del Señor estaba oculto en una mínima parte por un paño de pureza, hoy tal detalle no se puede ver por el mal estado en que se encuentra el fresco.

En el travesaño corto de la cruz cuelga una larga banda en la que existía un epígrafe hoy prácticamente ilegible, se puede leer a un en caracteres góticos muy tardíos similares a los de la escena del Calvario un "sitis per" localizable hacia el medio del texto. El conjunto dd la leyenda podría muy bien recoger esta Lamentación de Jeremías..." o vos omnes qui transitis per viam. O vos attendite et videte si est dolor sicut dolor meus" (1).

Como fondo hay un paisaje muy similar al contemplado en la escena exterior, no en vano se representa en ambas un mismo lugar. Vuelve a caer en la ingenua nota de presentar una línea horizontal, que vale como línea de horizonte a tantos frescos, sobre la que se dejan ver las irregulares formas de las montañas; se repiten los peñascos y los árbo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

les de curso estilizado ya señalados en el tema anterior.

Compositivamente se sigue la iconografía tan usual de ensamblar en apretada forma los cuerpos de Madre e Hijo creando un bloque muy cerrado en todos los sentidos.

El dibujo manifiesta una atención bastante cuidada por el rostro de María, levemente modulado por un ligero claroscuro. También es patente el interés por las notas claroscurescas buscando el aspecto volumétrico a lo representado. La inseguridad en el dominio del oficio es, sin embargo, la nota más dominante, trazos imprecisos y formas de gran inexactitud son hechos que saltan a la vista por todas partes.

Las bandas ornamentales.- Se repite por todas las divisiones el mismo tipo de ornato. Solo hay que hacer una salvedad, el motivo es distinto en la base del conjunto, en esa parte el trabajo pictórico adquiere una consistencia que no tiene en las demás bandas ya que imita una labor arquitectónica. Tiene el sentido de una imposta decorada sobre la que se mantienen las escenas. Bajo esta franja de arquitectura imitada se inicia un zócalo que tiene distinta altura en las paredes laterales y en el testero, en este se encuentra más elevado sin duda para adaptarse a la altura del altar. El motivo arquitectónico consiste en una hilera de pequeños arcos de medio punto que hacen surgir en el contacto de cada dos arcos un capitel colgante. En el hueco que dibuja cada arco aparece rellenando el espacio un grueso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

punto oscuro. La otra banda ornamental ofrece un motivo decorativo más cercano a los usuales en la pintura gallega. Hay en las franjas una alternancia de dos motivos que se disponen inclinados, uno consiste en una S puesta al revés, en su parte media es recta y larga y los extremos son muy pequeños y curvos, la otra dibuja prácticamente el mismo diseño pero se hace en una coloración más oscura, llegando a unirse a los límites de las bandas y colocando en su punto medio una parte más ancha de forma rectangular. Los límites se hacen por medio de varias líneas de grosores distintos, de trazo inseguro y colores diferentes.

La valoración general de la obra lleva a recalcar la idea de que el pintor se muestra enormemente convencional en sus composiciones, todas ellas responden a moldes muchas veces repetidos. Hay una gran tosquedad en líneas generales, la ingenua idea con que traza los paisajes coloeando las lomas por encima de la línea de horizonte señala ya sus conocimientos. Hay un interés claro por hacerse con el espacio señalando un cierto logro, en este sentido, el que tiene en el Camino del Calvario en donde tomando como elemento para hacer la repartición a la cruz, dispone a uno y otro lado a los personajes. Una de sus preocupaciones más claras está en dar idea de volumen, por lo cual los plegados se llenan de pujanza a través del color y de la disposición de su dibujo. En las expresiones de los personajes el pintor muestra su falta de recursos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para caracterizarlos, sin duda en este sentido hay que resaltar los valores del rostro de Cristo en el Calvario en el que, si bien es verdad que hay gran abundancia de sangre propia de los tiempos medievales, también debe mostrarse la serenidad que esa faz mantiene señalando así el máximo logro de este artista en cuanto a caracterización.

En los motivos con que rellena las bandas se muestra plenamente incluído en los gustos del primer tercio del XVI, éstas no se ciñen de una forma rígida a la temática sino que se minimizan e incluso llegan a desaparecer para que la narración se disponga con más posibilidades. Se contempla esta circunstancia en el Calvario donde rompe la banda decorativa tanto por la parte superior como por la inferior para que pueda desarrollarse con más longitud el Crucificado, concebido en un canon más largo y más próximo a nosotros que sus acompañantes, de esta manera, realmente original en la pintura gallega, hace que el personaje fundamental de todo el conjunto pictórico resalte con fuerza. La misma característica de flexibilidad la contempla en el camino del Calvario donde la franja lateral que cierra la escena tras el Cirineo se adelgada con el fin de que este tenga más lugar dentro de la composición.

De las escenas que decoran la bóveda y las paredes de los dos tramos de la capilla tan solo queda hoy como muestra una mínima parte de las franjas decorativas que las limitaban, estos restos se localizan en la parte más cercana al testero y siguen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las dos formas ornamentales vistas para las franjas que hay en éste. Las escenas, por lo que señalan el arranque de estas bandas se disponían paralelas al suelo colocándose en dirección Este-Oeste. En cada tramo debían situarse seis escenas siguiendo una co locación parecida a la que había en Chouzán.

No hay ninguna publicación que hable de estas pinturas hasta el momento.

Se hace muy dificil recuperar las pinturas que hay en las bóvedas de la capilla mayor ya que se encuentran bajo un nuevo revoco rico en cemento. Las pinturas del testero necesitan de una limpieza de cales y fijación del revestido en algunas partes sobre todo en la Piedad. El máximo peligro que corresn las pinturas lo ofrece la arquitectura falta de los adecuados contrarrestos en la pared sur lo que, de no arreglarse, hará que el fin de esta capilla mayor llegue pronto.

---

(1) Lamentaciones 1, 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARRUBE, Santa Maria

Saviñao Lugo.

Lams:

83-88

La planta de la iglesia presenta una nave rectangular y presbiterio formado por tramo recto y cabecera semicircular. La nave está cubierta por un techado de madera a dos vertientes y la capilla mayor por una bóveda apuntada el primer tramo y por cuarto de esfera la cabecera. Según Don Francisco Vázquez Saco "conserva integra la planta primitiva y se ajusta a la traza común de nuestro románico rural, del que difiere únicamente en algún motivo ornamental" (1). La arquitectura de la iglesia ha sido estudiada también por los señores Angel del Castillo (2) y Arias Sanxurxo (3).

Las pinturas conservadas se encuentran en la cubrición de la capilla mayor. En el cuarto de naranja se representa el Juicio Final y en el tramo recto hay dos partes, en la zona sur el Infierno y en la norte, los Reyes caminan hacia Belén y Epifanía.

El Juicio Final (240 x 390 cms).- La visión de ésta obra resulta dificultada por el cuerpo superior del retablo que oculta la mayor parte del cuarto de naranja. Además, en lo restante, las pinturas se hallan en muy malas condiciones. Hacia el lado norte se contemplan dos ángeles con túnicas en parte brocadas que dirigen sus tubas hacia la zona inferior, donde se ven tres sepulturas vacias, unas cuantas plantas estilizadas hacen mención a que se encuentran sobre la tierra. Mirando hacia el centro se ve la espalda de un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personaje arrodillado y de perfil. Hacia el lado sur se pueden ver prácticamente los mismos motivos dispuestos de forma simétrica. Hay que añadir que en ambos lados se vislumbra algún plegado que puede pertenecer a figuras acompañantes de esas dos, todas ellas mirarían hacia el centro. Existe en el cuarto de naranja un motivo decorativo que se repite insistentemente, consiste en una forma redonda de pequeño tamaño dividido en fragmentos triangulares y elípticos que se van alternando. Sin duda toda la escena que contemplamos tiene como figura central la de Cristo Juez quien, sedente y quizás rodeado por una mandorla de luz, recibe la intercesión de María y Juan Bautista por los hombres. El Señor ha de estar con su torso, probablemente, desnudo y mostrando las yagas tanto del costado como de las manos y pies, una capa lo cubrirá en parte y, quizás, su cabeza aparezca coronada. Sobre la línea de impostas que remata por la parte inferior el cascarón seguirá la representación de plantas y sepulcros, puede también haber aqui algún ángel más llamando a juicio. La composición tiene como figura principal a Cristo quien estará concebido en un tamaño mayor, a su lado, dirigiendo la mirada hacia El, estarán María y Juan Bautista, el tamaño decreciente que se utiliza en estas figuras con respecto a la de Jesús responde a ese canon moral que se utiliza frecuentemente en éste tema y que continua decreciendo tamaños en los demás santos, ángeles y motivos que aluden a la Resurrección.

De la calidad de ésta parte poco se puede decir. El sentido del espacio esta logrado a duras penas con la disposición escorzada de las tumbas, la co

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

locación en primerísimo plano de las plantas da la sensación de que las sepulturas están más alejadas, también los diferentes lugares y tamaños de las figuras dan idea de la profundidad. El dibujo con que se lleva a cabo resulta simplificador de formas. En el plegado hay una repetición en la trayectoria de sus elementos, ésto lo hace muy convencional.

El Infierno (160 x 160 cms).- En el espacio ocupado por la escena se ven por todos lados pequeñas llamas que lo significan. En la parte central una pequeña figura desnuda parece estar comiendo, quizás haga referencia al destino que sobrevendrá a los golosos, presentándose así más la personificación de un pecado capital. Unas grandes vasijas, que están inclinadas, derraman su líquido al fuego que se encuentra bajo una gran caldera que aparece en la parte superior. Un diablo representado curiosamente con cara de gato y de tez muy oscura, con una gran vara en la izquierda, parece ir hacia el centro de la representación. Es imposible precisar más la descripción por el lamentable estado del mural.

En la composición parece que lo primordial es la caldera, lo demás resulta vacio de decoración, tan sólo las llamas parecen las habitantes de éste lugar.

El infierno está en clara relación con el episodio del Juicio Final. Se sitúa a la izquierda del Cristo Juez como suele aparecer cuando todo está situado en el mismo fresco. Aunque sería lógico esperar que, siguiendo el plan, se representase enfrente del Infierno la Gloria aquí éste tema es sustituido por escenas relativas a los Reyes Magos. Las narracio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes aludiendo al Juicio se rematan en las imágenes del Sol y de la Luna que, en la clave de la bóveda, rematan la pintura de la cubrición del tramo recto de la capilla mayor.

Las escenas con los Magos (160 x 160 cms).- En el primer término sobre la línea de imposición se observa, caminando, a los tres Reyes. Su andar los lleva en dirección contraria al lugar que ocupa el Juicio. Los tres van montados a caballo, éstos aparecen de perfil mientras los Reyes se encuentran en tres cuartos. Las cabezas de los Magos portan coronas de línea gótica. Visten dos sayo largo y uno corto sobre calzas. En un plano superior a ésta aparecen los tres en pié, ya dispuestos en sentido contrario al del registro anterior, haciendo ademán el primero de que va a arrodillarse. En su mano porta un presente que va a ofrecer al Niño. Este se halla sobre el regazo de la Madre, se encuentra desnudo. Ella, sentada, aparece acompañada por José quien está tras la Virgen, cobijado bajo un arco escarzano sustentado de un lado por una frágil columna, por el otro lado no se observa ya el apoyo. El grupo de la Sagrada Familia se halla en una posición enfrentada a los Magos.

De nuevo aparece aquí el motivo decorativo presente en el Juicio consistente en una forma redonda repartida en secciones triangulares y elípticas.

La composición se divide en primer lugar en dos registros. El inferior nada tiene que ver con el de arriba a no ser en la repetición de los personajes. Más que de una escena habría que hablar de dos distintas incluidas dentro de un mismo paño. En la parte ba

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ja simplemente se representa el caminar de los Magos sin ningún tipo de complicación compositiva. En hilera y en tres planos distintos caminan los Reyes ya que cada caballo es tapado en parte por el que lo sigue con lo que se da un cierto sentido de profundidad al tema ya que el último animal se halla más cercano al espectador que el primero el cual, en contrapartida, es el que ocupa un lugar más lejano.

En la parte superior, en la verdadera escena de la Epifanía, ya hay una mayor complejidad compositiva, al grupo de los Reyes se opone el de la Sagrada Familia. Se repiten una serie de formulismos múltiples veces llevados a cabo: los Reyes fijan su mirada en el Niño al igual que Maria ésto no se observa pero es lo usual- José fija su atención en la Madre, lleno de inquietudes. De esta forma no cabe duda que la composición privilegió la posición del desnudo Niño que recibe tan importante visita, la Virgen queda relegada a un segundo lugar, aquí claramente otorgado por su tamaño-mayor que el de los demás personajes-Si el grupo de los Reyes está al aire libre, el otro aparece incluido bajo una arcada con lo que se deja muy clara la diferencia de partes de este tema. Es poco usual el que ninguno de los reyes esté "todavía arrodillado, menos habitual aún es que ninguno de ellos aparezca descubierto ante el Señor. De nuevo se vuelve a lograr con la disposición de los personajes un clarísimo efecto de profundidad ya que voluntariamente, y no por faltar de lugar, unos tapan resultando de ello una creación de espacios. Si esto ocurre en el grupo de visitantes también acontece en el formado por la Sagrada Familia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta parte del conjunto es la mejor conservada y también, por lo que parece, la más rica en su decoración. A ésta continua búsqueda del pintor intentando la profundidad hay que unir un sentido del volumen que quiere ser claro, sin embargo las continuas repeticiones en el plegado hacen que lo convencional que resultan las vestimentas dejen rebajada esa intención. El dibujo es de mayor calidad en los rostros con una gran finura de rasgos; en todos surge la misma expresión: la atención hacia lo alto para ser capaces de seguir el rumbo de una estrella que aquí no se encuentra por ninguna parte.

Valorando en conjunto las pinturas de ésta iglesia lo primero a destacar es la originalidad que se observa en este pintor a nivel de presentación de los temas. Si en el Juicio resulta singular la manera de representar la tierra, insinuada por los finos tallos de las plantas, llena de tumbas vacias, no menos peculiar es la escenificación del infierno en el que, sin duda, la falta de conocimiento de grandes trozos oculta relatos llenos de candorosa ingenuidad y de un gran sentido anecdótico. La sustitución del tema de la Gloria, que era lo lógico en el contexto, por las escenas con los reyes resulta inexplicable. Esta libertad iconográfica que deshace lo que sería una gran representación del Juicio Final le dá pié para llenar el espacio con una doble escena en la que se vuelven a ver los efectos que gustan a un pintor ya que sitúa más cercano aquello que es anecdótico y más lejos lo principal. Se busca, así, aquí más que ordenar por importancia la temática hacerlo respetando el orden cro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nológico de la misma.

La poca habilidad dibujística del pintor ha quedado ampliamente reseñada. Los paños tienen una rigidez en sus formas que llegan al total acartonamiento en la base el vestido de Maria. El carácter general de la obra se puede calificar de ingenuo, está lleno de un carácter candoroso y popular.

Los colores rojos y amarillos con algún azul pálido son los constantes en los frescos de Galicia de éste tiempo. Aquí se han perdido más, que en otras partes ya que las pinturas se hallan en muy mal estado de conservación.

Las mencionan en sus estudios los señores Arias Sanxurxo, Vázquez Saco y Trapero Pardo. El primero dice así de ellas: " O máis interesante da eirexa da Marrube, son as pinturas muraes o fresco so devandito abside, a man esquerda do espeutadores, achase representada a Adoración dos Reis (e a parte millor conservada). No fondo, treis Reis, un d'a cabalo e dos d'a pe; con altas coroas de cinco radios. Viste o pirmeiro unha túnica marela, cinxida va a cintura, o segundo roxiza, e o terceiro un saio que lle chega os xingles. Predominan n'esta pintura os coores carmiñosos e marelos, o pardo e o gris escuro. Noutro plano por riba d'este aparecen xa os mesmos Reis orando o'Neno Dios. Na clave da voute de medio cano que cubre iste tramo do abside, aparece o rubio Febo, con cara de dios brotando raios de luz, estrelas e unha cabeza de muller, que ben podera ser o retrato da fundadora de eirexa ou o donante das pintu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras. As pinturas do lado direito do abside achanse en moito máis ruin estado, polo que faise difizel comprender o primeiro ollar, o que siñifican. Repersentan a meu xuicio a Adoracio dos Pastores. Sobr'isto aparece no centro unha figura, vestida de marelo traxe, que siñala un cadro grande. Eo retrato do pintor? Sera o do araquiteicto ou do donante? Que é o que s'acha repersentado n-iste cadro? No fondo do abside sobr'a voute de cascaron qu'o cobre, achase representado o Xuicio Final. Xesús con nimbo crucífero no seu trono, e a direita a Virxe adourandoo, c'unha gran coroa de tres radios seguida d'un fato de seis ou sete santos a esquerda. Cerran o cadro catro anxos, dous de cada lado, con enormes trompetas, que lembran as representadas nas miniaturas dos séculos XI ou XII" (4).

El Señor Vázquez Saco, por su parte, las trata así: "Merecen también mención las pinturas que decoran la bóveda del ábside. Posteriores como las de Rivasaltas, a la época de la iglesia son según nuestro modesto criterio, de mejor calidad que las de aquella. Desde luego, es más variado y fino el colorido y más correcto el dibujo en las de Marrube. Lástima que no podamos darnos perfecta cuenta del plan del artista, porque hay fragmentos muy deteriorados, en los que es imposible adivinar las escenas representadas. Además un lamentable blanqueo nos ha privado de una considerable extensión de superficie decorada que abarca como en Chouzán, los alzados y las bóvedas de los dos tramos del ábside, y que queda reducida a las bóvedas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el cuarto de bóveda de la cabecera se representa el Juicio Final. En el centro de la escena se adivinan más que se ven, por el deterioro de la pintura, restos de la figura del Salvador, rodeado de varias personas que lo adoran de rodillas. Varios ángeles ocupan el resto de la superficie decorada, y tocan sendas trompetas sobre un amplio cementerio, cuyas sepulturas ocupan la parte inferior de la bóveda. El fragmento mejor conservado corresponde a la bóveda del tramo rectangular, en el lado del Evangelio.

En el arranque de la bóveda, se representa el viaje de los Magos, camino de Belén. Se les representa a caballo y llevan coronas reales. Sobre ésta escena aparecen los Reyes ofreciendo sus dones a la Virgen a la que se representa sentada, con el Niño Jesús en los brazos y unas vestiduras de amplio y suntuoso plegado. En el fragmento correspondiente el lado de la Epístola ha desaparecido casi por completo la decoración y es imposible, con los confusos restos que quedan, adivinar las escenas representadas"(5).

El Señor Trapero Pardo tan sólo hace cita de ellas en su"Pintura Mural". (6)

Seguramente las pinturas continuaban por el resto de las paredes de la capilla mayor y muy probablemente se encuentran en mejor estado tras el retablo mayor.

Tal como se encuentran hoy hay que decir que su estado de conservación es lamentable debido a las humedades que sobre ella se hallan. Es necesario arreglar primeramente el tejado del presbiterio y fijar posteriormente de una forma adecuada los frescos, trabajo hasta ahora de una fácil ejecución.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Marrube. en B.C.M.L. 17-18, II (1946), 170.

(2) CASTILLO, Angel del.- Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Marrube en B.R.A.G. 95, VIII (1915).

(3) ARIAS SANXURXO, Xaquin.- Nota encol da eirexa de Santa Maria de Marrube en NOS, 14 (1922), 17-18.

(4) Idem, 17-18.

(5) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit. 171.

(6) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARZA, Santa María

Ulloa, Lugo.

Lams:

89-92

Conserva íntegra la planta primitiva con el añadido posterior de la sacristía según la opinión de Don Francisco Vázquez Seco (1). Se compone de una nave rectangular y ábside de cabecera semicircular precedido de tramo recto. Tanto la nave como el ábside se cubren con madera.

Hoy se pueden ver pinturas en la cabecera alusivas a María, patrona de la iglesia, entre un abundante sistema decorativo. Hay también un San Miguel en la pared norte en un lugar cercano al arco que dá entrada al presbiterio tras un retablo. Hay además restos de una figura representando a San Sebastián en uno de los pedestales que sostienen el ara sobre el que se oficia actualmente mirando al pueblo.

En el centro de la cabecera se abre una ventana alrededor de la cual hay pintada una ancha banda delimitada por líneas rectas, que separan los espacios corriendo juntas de dos en dos, siendo cada una de una coloración diferente. En esa faja, ahí demarcada, se repite insistentemente un motivo decorativo consistente en una forma redondeada seccionada en varias partes. Sobre la ventana se dibuja, además, una cruz latina en un solo color, motivo que se vuelve a repetir en esta misma pared un poco más arriba centrando otra banda de una anchura similar a la que hay en las inmediaciones de la ventana; el tema de la forma redondeada partida en varias secciones de distinta longi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tud y configuración se reproduce también aquí. A los lados de las dos bandas descritas corre una franja más estrecha por el centro de la cual se dibujan estrellas de cuatro puntas; ceñidas a las líneas que delimitan la banda, en posiciones enfrentadas, se disponen figuras que equivalen a la mitad de las estrellas de cuatro puntas; cada cuatro, de estas formas, dejan en medio una estrella. Estas bandas ornamentales ciñen el espacio en que se representan dos escenas que completan el adorno de la pared. Aparecen ambas a la altura de la ventana, una a cada lado. A la izquierda se representa a María con el Niño en el pesebre, a la derecha a la Vírgen con el Hijo en el regazo.

La Vírgen con el Niño en el pesebre (120x 80 cms).- María está de rodillas, dispuesta en tres cuartos; sus manos juntas ante el pecho la señalan orante, su mirada se dirige a Jesús que yace en el pobre pesebre dispuesto en el suelo. La Madre tiene una faz serena y ovalada que es casi por completo rodeada por el rubio cabello. Una redonda aureola enmarca la cabeza. Su túnica y manto aparecen a duras penas bajo las cales. El Niño, desnudo y acostado, eleva los brazos hacia las manos de María como intentando auparse. Seguramente su cabeza estaría rodeada por un nimbo que se ha perdido. Entre ambos cuerpos y, en un plano posterior, asoma una cabeza de buey que mira hacia Jesús. Una gran cantidad de estrellas ocupa todo el espacio que no tiene figuración.

Compositivamente destaca la relación Madre-Hijo. La atención que se dedica al cuerpo desnu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do del Infante por parte de la Vírgen y también por el animal acrecientan la importancia del Niño.

El dibujo resulta de una calidad aceptable, con una cierta tendencia estilizadora y, sin dudas, en el trazado. Las nociones de espacio no preocupan demasiado y la profundidad apenas se intuye entre estos tres cuerpos que parecen estar el de Jesús en un primer plano, la Vírgen un poco relegada con respecto a Este y atrás de todo el animal. La idea de disponer estrellas por todos lados está de acuerdo con la despreocupación por un buen análisis de perspectiva.

La Vírgen con el Hijo en el regazo (120x80 cms).- Sentada y mirando a Jesús está María. Vuelve a ser efigiada con los mismos rasgos en su cara, y su cabeza está de nuevo coronada por el redondo nimbo. Con su derecha señala al Niño que sostiene en el regazo. Este, desnudo, dirige la mano derecha hacia el cuello de su Madre en cariñoso gesto. Tras su cabeza aparece un nimbo. Rellenando los huecos, una serie de motivos ornamentales que insisten en una misma forma de cuatro rombos agrupados dando una imagen próxima a la estrella de cuatro puntas.

La composición se basa en la relación entre ambos personajes. Uno dedica totalmente su atención al otro dando como resultado una estructuración totalmente cerrada en el tema. Si la mano izquierda de la Vírgen se presenta en una disposición poco convincente lo demás está concebido con un dibujo que se halla en el mismo nivel medio que la anterior escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Miguel Arcangel (72x36 cms, descubierto). Tan sólo se ve actualmente la parte superior de su figura. Viste armadura. Su cabeza está de perfil y el resto de su cuerpo de frente; su brazo izquierdo se separa del tronco quizás para sostener la balanza en que pesa a las almas. Su brazo derecho está totalmente oculto, lo lógico es que en tal mano se mantenga la lanza que quizás se hunda en el cuerpo de alguna forma demoníaca que se encuentra bajo sus pies, posiblemente el arma ensamblada por el Arcangel puede ser, en vez de una lanza, una espada como aparece en bastantes ocasiones. A un lado de su cabeza se contempla una de sus alas y sobre el nimbo una cruz, ambas circunstancias ayudan a identificarlo. Por las inmediaciones de su cuerpo se representan motivos decorativos similares a los que se encuentran en torno a la Vírgen con el Niño en el regazo.

Hay que suponer que la composición es muy similar a la de los temas en que aparece la Vírgen. La figura del Santo estará de pie rodeada por decoración que cubrirá los espacios sin figuración. Una delimitación a base de líneas rectas que configuran bandas decorativas como las descritas en la cabecera deben repetirse aquí. El Arcangel resultó ausente con respecto al espectador, quizás dedique su atención a su misión de asolar al demonio o bien a pesar almas o, posiblemente, a las dos tareas juntas.

El rostro, que es lo que mejor se puede observar, es de una calidad similar al de la Vírgen que aparece por dos veces en el presbiterio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Sebastián ante el arquero (70x30 cms). El fragmento que se conserva corresponde a la cabeza y parte del torso del Santo así como a una mano del esbirro. Sebastián está dispuesto frontalmente; su rostro, vivo, mira en posición de tres cuartos hacia el lugar donde está el esbirro. No llega a haber un enfrentamiento de las miradas de ambos, la mirada del esbirro, que de perfil contemplaría al mártir, no recibe correspondencia. En esta parte del cuerpo desnudo del Santo que aquí se deja ver están clavadas tres flechas, dos de las cuales permanecen en el pecho y una tercera en el cuello. Los brazos están colocados hacia atrás atándose ambas manos al objeto donde se ciñe el cuerpo para el martirio. Su cara está tratada con especial cuidado y tras su rubio pelo aparece el nimbo.

La mano del esbirro soporta por la parte superior un arco, que debía estar apoyado en el suelo, y un dardo que se dispondría a lo largo del arco, de esta flecha aquí sólo se ve la punta.

El espacio está cubierto por formas redondeadas parecidas a las que están en torno a la ventana del presbiterio pero no iguales.

Se observa por último, un fragmento de la decoración que longitudinalmente corría a lo largo del tema, se repite en ella el motivo que hay en las franjas con estrellas de cuatro puntas que se contemplan también en la cabecera.

Compositivamente la nota más destacada es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el enfrentamiento de las dos figuras,habiendo una predilección en la ordenación del tema por la figura del Santo, como es normal; esta idea de una hegemonía compositiva por parte de San Sebastián viene dada por el juego de miradas con que lleva a cabo el autor el tema: el no corresponder a la atención del arquero hace fijar al espectador su contemplación en el Mártir. Hay que suponer que la escena completa presentaría a los dos cuerpos en pie.

La calidad del dibujo en esta representación hay que estimarla superior a lo hasta ahora analizado en esta iglesia. En el rostro observamos un gusto por el detalle y por el volumen que no aparecía en las otras partes del conjunto: el entorno de los ojos se pinta con un sentido de la realidad creciente, la nariz se detalla y las cejas se pintan pelo a pelo. El torso del Santo vuelve a presentar ciertas notaciones de volumen.

Valorando el conjunto de pinturas visto en esta iglesia resulta indudable que pertenecen a una sola mano. Hay que señalar un sentido compositivo que repite fórmulas muchas veces usadas. En el dibujo hay un carácter claramente sintetizador propio de un gusto por la simplificación en cada una de las figuras. Se hace, no obstante, un tanto distinto en algunas partes, es el caso de la cabeza de San Sebastián en quien el detalle en los rasgos y el ansia de volumen aparecen como preocupaciones estéticas nuevas mostrando, por tanto, un trabajo más pausado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El número de colores utilizados es mínimo: negros, amarillos y rojos son los únicos que se utilizan.

En conjunto lo que sobresale es el carácter eminentemente decorativo de que hace gala el artista; lo fundamental es el ornato y a ello va destinada su atención; las franjas con motivos ornamentales de variadas formas, pero con una unidad en cada una de ellas, son las que mejor marcan la pauta principal del conjunto. Ese mismo espíritu florece en los lugares con figuración que aparecen cuajadas de parecidas o idénticas maneras decorativas a las vistas en las cuatro bandas.

Acerca de estas pinturas se ha preocupado Don José Trapero Pardo quien le dedica un artículo del que extraemos las ideas más significativas: "Es de suponer que, como en otros templos, las pinturas cubriesen todo el ábside de la iglesia románica y el frente del arco toral pero en la actualidad además de otros fragmentos, se conservan sólamente en el ábside dos figuras, una de la Vírgen Madre y la otra de una mujer, posiblemente la Vírgen.... La primera destaca sobre un fondo que se decora con grupos de cuatro piezas romboidales mediante las cuales se esquematiza una flor con sus pétalos, similares a los que figuran en el Beato de Liebana (Bib Nac de París)... El artista no ha intentado, como lo hicieron otros muralistas de nuestras iglesias, buscar la sensación de profundidad por la degradación de los tonos de color... Son estas pinturas murales evidentemente góticas. Hay

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que reconocer en ellas, sin embargo, la influencia de lo románico, pues están más cerca de la técnica empleada por el Maestro de Soriguerola en la figura del Arcángel San Miguel, que se conserva en el Museo de Arte Catalán de Barcelona que lo están de las pinturas góticas de otros monumentos españoles. También en lo pictórico, como ocurrió en lo arquitectónico, la técnica llegó con retraso, lo que nos permite contemplar algunos murales del siglo XVI con claras reminiscencias de los románicos. Sin embargo, en nuestra opinión son más lejanos, los antecedentes de esta pintura de Marzá, aunque su ejecución se realizase bajo directas influencias más cercanas. En España hubo artistas que se formaron en la escuela sienesa y que dejaron la huella de su paso en los posteriores. Los murales que comentamos son claramente de estilo itálico-gótico. En la Vírgen Madre del mural de Marzá no es difícil hallar una similitud en lo estructural del dibujo -el colorido y la ambientación son muy diversos- con el mismo tema pintado en el siglo XIII por Guido de Siena. A la vez pudiéramos descubrir una parecida técnica de dibujos de la Vírgen de Marzá en la Anunciación de Simone Martini... la segunda de las figuras... en una casi igual a la de la Vírgen en la Adoración del Niño, que pintó Filippo Lippi cuando había ido borrándose la gracia ingénua de los muralistas del Duccento... los murales de Marzá de una bella entonación colorista y de una gran fuerza expresiva en el dibujo... años finales del XV y principios del XVI... sólo ha sido posible examinar las pinturas de un trozo del ábside quedando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la fundada esperanza de que el resto de las mismas se hallen aún ocultas" (2).

Es indudable que gran parte de la decoración pintada de esta iglesia yace en perfectas condiciones bajo las cales. La extracción de éstas a la luz parece, en este caso, tarea fácil. El conjunto que se encontraría, de hacer tan positiva obra de cuidadoso desancalado, debe de ser de un pronunciado acento decorativo cuajado de motivos ornamentales que llenen de vistosidad la Iglesia. Hay que señalar que la pertenencia a esta construcción del sillar en que está el fragmento que representa a San Sebastián resulta indudable. Debe tenerse en cuenta que la "fábrica románica fue objeto de algunas reparaciones en el alzado sur de la nave y en algunos elementos del ábside, que no alteran notablemente este ejemplar de nuestro románico rural" (3).

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo, Santa María de Marzá en B.C.M.L. 33, IV (1950).

(2) TRAPERO PARDO, José.- Pinturas Murales en la Iglesia de Marzá en B.C.M.L. 61-62, VII (1964) 221-224.

(3) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit. 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MELIDE. Santa María

Melide, Mondoñedo.

Lams:

93-100

La iglesia es de una sola nave de forma rectangular y presbiterio configurado por dos partes, primero un tramo recto y después cabecera semicircular. En la nave la cubrición se hace por medio de un tejado de madera a dos vertientes mientras la capilla mayor se cubre con bóveda de cañón el tramo recto y cuarto de naranja la cabecera.

Esta iglesia, que como se puede observar responde a las características más típicas de las usadas en el románico rural de esta tierra, es considerado por los autores de la parte de Historia del Arte de "A Terra de Melide" como o "exemprar mais destacado do romanico melidense d' este grupo" (1).

Todas las pinturas conservadas en esta iglesia se encuentran en el presbiterio. Ocupan la cubierta y toda la pared de la cabecera. El resto de pared de la capilla mayor ha sido picado. Los temas representados son el Trono de Gracia entre los signos de los evangelistas y una abundante decoración en torno ocupando todo ello el cuarto de naranja, ángeles con trompas en la bóveda de cañón y, finalmente, apóstoles en la cabecera a los lados de la ventana que lo centra, bajo ellos aparece una abundante decoración de diverso orden.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Trono de Gracia (260x400 cms).- El cuarto de naranja tiene su decoración centrada por el Trono de Gracia. El Padre se aposenta sobre una amplia sede dispuesto en ella frontalmente, está sedente, viste túnica blanca y manto oscuro con la parte interior brocada, su rostro se muestra recortado por una larga melena y una abundante barba dándole un aspecto de notable severidad, sobre su cabeza lleva una alta y trabajada corona rematada por una pequeña cruz. Sus pies reposan desnudos en la base de su sede, sus manos soportan la cruz en que aparece muerto el Hijo, entre la cabeza de Este y el Padre se deja ver, en posición frontal y con las alas abiertas la paloma del Espíritu. El cuerpo de Cristo se muestra un poco caído con respecto a la cruz que lo mantiene sostenido por tres clavos, un amplísimo paño de pureza lo cubre, su rostro aparece delimitado por una larga cabellera y una poblada barba, tras su cabeza se representa un nimbo, sus pies reposan sobre una amplia bola que representa la tierra, en este globo terráqueo se afirma la cruz. La sede sobre la que se halla asentada la Santísima Trinidad es de simplísima línea estando constituída sobre todo a base de rectas. A la derecha del trono, a la altura de la cabeza del Padre, aparece un ángel que extiende con sus manos una cartela en la que dice "san mateus", tal angel es, pues, el símbolo del Evangelista, lo mismo ocurre con el león bajo el cual se contempla una cartela que dice "san marcus"; al otro lado del trono está arriba el águila bajo el cual se contempla un epígrafe sostenido por las garras del animal que dice "san juan evangelista", el toro se en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuentra abajo y por delante y por encima de él hay un epígrafe que dice "san lucas". Entre los signos de los evangelistas y el Trono de Gracia, en todo el espacio que se deja representando al cielo, el motivo que se muestra ocupando gran parte de ese cielo es la estrella que se repite atendiendo siempre a dos coloraciones diferentes, unas amarillas claras y otras negras como suele ser usual en los frescos gallegos, tantas unas como otras responden a un mismo esquema, presentan un grueso núcleo del que parten pequeños rayos de luz. Por la parte superior del cuarto de naranja hay tres motivos decorativos que se disponen en banda, dos corren por dentro de él y otro por el arco que une a éste por la bóveda que cubre el tramo recto. La más cercana al Trono está formada por diez cabezas de ángeles aladas, con su mirada dirigida a lugares distintos siempre con una característica común, el no guiar la mirada hacia el espectador ninguno de ellos. La siguiente banda está constituída por un motivo floral que discurre con un apretado ritmo ondulante que va mostrando en su vivaz y modulada línea abundantes frutos y flores que prácticamente llenan ese fondo negro sobre el que se desarrolla tal motivo, el tema floral destaca ampliamente sobre ese fondo debido a la claridad con que está concebida. El último tema ornamental también se diseña sobre un fondo oscuro que muestra en sus bordes líneas blancas alternando con otras oscuras, el motivo central de esa oscura banda ancha es una labor que semeja a las llevadas a cabo en los trabajos de cestería ya que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se entremezclan las líneas en un apretado diseño. Bajo el Trono se encuentra una ancha faja también de claro sentido ornamental, es solo un motivo el que aparece abarcando casi todo el espacio con la repetición del mismo modelo geométrico, es éste un prisma recto de base rectangular y frente cuadrado; de las tres caras que se contemplan cada una es de un color diferente, la superior es blanca, la lateral es negra y la frontal es grisácea, tomando como punto de partida el arco que cubre la ventana los prismas se reparten hacia cada lado inclinando la dirección en que están dispuestos en sentidos diferentes dirigiendo en todas sus partes más distante hacia una posición más próxima a la arcada que se encuentra en el centro de tal banda, resulta así perfectamente lograda la colocación en perspectiva de estas formas geométricas, algo totalmente disvirtuado muchas veces en nuestros frescos. Sobre la clave de la ventana se deja un espacio cuadrado, coincide este exactamente bajo la cruz del Trono de Gracia, sobre un fondo oscuro se recortaba allí la forma de una cruz griega de la que hoy tan sólo se conserva uno de sus travesaños.

La composición aquí presentada resulta en lo que a temática se refiere dentro de unos esquemas muy tradicionales, el Trono de Gracia es un motivo que en el XVI gallego se encuentran otras dos veces en épocas más avanzadas que la que corresponde a esta obra. Sin duda habrá tenido precedentes medievales también en nuestra pintura. La diferencia fundamental

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con respecto a los otros murales del XVI de Galicia está en la presencia aquí de los evangelistas tema que no parece acompañar a la Trinidad en los otros lugares, hecho en el que no podemos tener una absoluta certeza ya que tanto en Mixós como en Santa Comba de Bande, que son los sitios en que también se encuentra, las cales apenas dejan analizar la iconografía, allí expresada. El carácter con que está llevado a cabo aquí entra dentro de lo que se podría considerar como muy hierático; el motivo central aparece como plenamente estático, lleno de rigidez y con una cierta tendencia a la simplificación de la forma como se observa, por ejemplo, en la sede en que se asienta la Trinidad. Con el estatismo de esta parte central contrasta el movimiento en que se encuentran los cuatro signos de la visión de Ezequiel (2) que aluden a los evangelistas. Lo más destacable compositivamente en esta zona es el alto sentido decorativo que muestra el pintor rellenando el cuarto de naranja con fajas en que van sucediéndose tipos diferentes de ornato logrando así un conjunto que resulta muy rico.

Al descender el análisis a lo particular salta a la vista una inseguridad acusada en el trazo que se nota sobre todo en aquellas figuras confeccionadas en escorzos que resultan poco convincentes. Esta tosquedad de la forma hace que el resultado conseguido parezca muy ingenuo y de carácter arcaizante, es lo que se deduce, por ejemplo, al analizar el Cristo de la Trinidad casi confeccionado con un sentido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conceptual que se podría calificar de medieval. Algunas partes de este cuarto de naranja aún están tapadas por la cal.

Los ángeles del Juicio (150x200 cms).- En la bóveda tan sólo se pueden observar parcialmente cuatro ángeles -dos a cada lado- con sus respectivas trompas y epígrafes. Los cuatro ángeles responden a un mismo tipo, se encuentran en pie y en una posición próxima al tres cuartos sobre una faja lisa y oscura que les vale como suelo, agarran con las dos manos la trompa y miran hacia abajo, como contemplando a los hombres. Su cuerpo adquiere una cierta compostura natural al moverse su tronco en una forma en S. Su vestimenta consiste en una túnica y sobretúnica que en este caso no están hechos tan sólo en blancos sino que entran a formar parte los brocados y colores de diversa índole. Sobre su cabeza aparece una diadema en la que hay en el centro una cruz. En los rostros imberbes y jóvenes no persigue el artista, como es usual, una individualización de cada una, se queda en la generación a través de unos rasgos comunes para todos ellos, estan la totalidad con las alas desplegadas. Entre cada pareja de ángeles aparecen dos cartelas entrecruzadas que presentan un largo texto en caracteres góticos. Estos epígrafes no parten de las trompas de los ángeles, como es habitual, sino que permanecen flotantes en los cielos contando fragmentos bíblicos.

Alrededor de los ángeles vuelven a aparecer las estrellas de la misma forma y coloraciones que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las antes reseñadas. Hay que suponer que en el cenit de la bóveda han de encontrarse bajo las cales, como es tan usual en Galicia, representaciones del sol y la luna.

Este conjunto alude claramente al Juicio Final como se desprende de las cartelas. Los ángeles y las formas del sol y la luna son muy frecuentes en tal tema. La vinculación de la decoración de la bóveda con el cuarto de naranja resulta forzosa ya que las figuras angélicas tienen un carácter complementario dentro de un conjunto más extenso sin embargo el tema del Trono de Gracia difícilmente se puede relacionar con el Juicio, protagonizado tan sólo por Cristo no obstante la unión de ambos temas -ángeles y Trinidad- casi resulta necesaria ya que de no ser así los ángeles no tendrían ningún sentido, la obra la que comprenderlo en un contexto en que se desvirtúa el valor específico que tiene la iconografía del Trono de Gracia privilegiando el valor del Hijo, el personaje señalado por la visión de Ezequiel con los símbolos de los evangelistas alrededor y dejar a los otros dos personajes de la Trinidad con un valor simplemente complementario muy parecido tal valor al que se le da en el Juicio Final de Rivasaltas que también los incluye. Debe recordarse que la mención a los evangelistas en torno al trono aparece también en el Apocalipsis (4) fuente básica para la icnografía del Juicio aunque ese trono esté, como se dice más abajo, ocupado por el Cordero (5), símbolo evidente de Cristo, no por la Trinidad como se efigia aquí.

Compositivamente el reparto hecho por el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pintor para esta bóveda es sumamente sencillo, busca una disposición en la que priven los valores simétricos repartiendo equitativamente la temática; tal hecho se contempla tanto en los ángeles y en los epígrafes como en los astros.

Las formas se llevan a cabo intentando darles un aspecto que los aleje de la rigidez y se carguen de vida. Se ve en los ángeles con sus cuerpos incluídos en un ritmo ondulante al igual que las cartelas que se encuentran entre ellas. Tal disposición sinuosa hace olvidar el canon achaparrado en que están concebidos esos ángeles, con los que de nuevo se vuelve a mostrar el dibujo tosco del pintor tan poco convincente en el trazado de los rostros como en la disposición de los pliegues en los que sí es patente el gusto por el modelado también lo es su carácter primordialmente ornamental quedando en cierta manera cargados de tendencias simétricas más propias de una labor decorativa.

Los Apóstoles (70x400 cms).- En la cabecera bajo el cuarto de naranja se representan tres apóstoles a cada lado de la ventana enumerados desde ésta se encuentran a la derecha Pedro, Juan y Santiago, y a la izquierda están Andrés, Felipe y Bartolomé. Aparecen en posición frontal encuadrados por un marco arquitectónico cada uno de ellos, que deja ver su cuerpo hasta un poco más abajo de la cintura. Todos visten túnica y palio de variados colores, algunos con brocados; llevan tras la cabeza un claro nimbo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sobre el que se escribe, en el espacio que hay entre éste y el arco el nombre del representado. El fondo sobre el que está su cuerpo es claro. Pedro aparece calvo y con barba redondeada, lleva en su derecha una llave, atributo específico suyo y en la otra un libro que es atributo común a todos los apóstoles, el epígrafe que lleva encima dice "sā pedro". En el siguiente el letrero dice "sā juan", se representa joven, con melena, imberbe bendiciendo con su derecha, y manteniendo en la izquierda un cáliz que en este caso, quizás por no ser asimilada correctamente la iconografía usual en la que se muestra dentro del cáliz una pequeña serpiente, aparece vacío. Santiago se representa con un libro en la izquierda y el bordón en la derecha, este tan sólo se ve en el mínimo fragmento que sale del vano en que se presenta al Santo, se efigia con melena y barba y sobre su cabeza se lee "sātiago".

San Andrés lleva en la derecha una mínúscula cruz en forma de aspa similar a aquella en la que recibió martirio, también porta un libro en la otra mano, se representa barbado y con larga melena, sobre la cabeza dice "sā andres". El siguiente es "sā felipe", con el libro en la derecha y en la izquierda una cruz latina sostenida sobre un varal, lleva larga melena y barba rubia. San Bartolomé aparece identificado por el cuchillo que lleva en la mano derecha mientras en la izquierda sostiene un libro. Bajo las cales se encuentran su cara y el epígrafe que lo debía identificar "sā bartolome".

El tipo de arquitectura en que se incluye

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el apostolado es de corte clásico. Está formado por arcos escarzanos, apenas hay en ella decoración, el alfiz que los enmarca aparece por la parte baja ornada por pequeños arquillos en hilera, en uno de los lados se encuentran en las enjutas pequeñas formas redondas a modo de medallones. Se sostienen las arcadas por medio de delgados pilares. Tanto en la parte superior como inferior de esta arquitectura se desarrollan motivos decorativos. Arriba hay dos bandas estrechas y abajo dos amplias zonas con motivos ornamentales. De las dos que hay en la parte alta la primera consiste en un punteado que dibuja formas redondeadas concéntricas, la más alta es un sogueado que va continuamente entrecruzando sus dos líneas, la forma resultante viene a ser una S puesta al revés que se repite insistentemente disponiéndose de manera inclinada, muy juntas unas a otras. Bajo el apostolado hay una amplia banda en la que se insiste en el tema de los prismas vistos bajo el Trono en el cuarto de naranja, se sigue aquí el mismo sistema de disposición colocándolos en bandas superpuestas y atendiendo a dos direcciones diferentes de curso contrario con respecto al fondo al que se dirigen los prismas. Bajo estos cuerpos geométricos se presenta un reticulado que muestra en cada uno de los cuadrados que lo conforma un motivo decorativo, éstos se repiten en la misma forma de manera alternada no coincidiendo los dos ornamentos que se utilizan en retículas superpuestas. Las dos formas son redondeadas y mientras en una se busca la redondez a través de líneas curvadas que siguen la forma redonda alternando con otras rectilí-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

neas muy diminutas que se colocan entre fragmento y fragmento en la otra el redondel se logra por medio de formas de contorno irregular que miran todas ellas a un punto que se halla en el centro del tema. La igualdad de la forma a lo largo de todo el panel se logra, es indudable, a través de una plancha. En la decoración de la pared de la cabecera al igual que en lo demás que aquí se conserva pintado lo más destacable es, sin duda, el sentido marcadamente ornamental que ostenta el pintor. Si de cinco bandas en que se puede dividir esta parte del conjunto cuatro se dedican al puro ornato la otra, figurada, también es trabajada con igual sentimiento. Hay que decir que de las cinco franjas dos de las decorativas tienen una dimensión en ancho similar a la cubierta por el Apostolado mientras que las otras dos exclusivamente ornadas, las superiores, se ciñen al formato de la imposta que corre por la base del cuarto de naranja. Prueba de que en el espacio dedicado al Apostolado lo dominante es también el sentido decorativo es el carácter ornamental con que está concebida la arquitectura plagada de notas accesorias y también el valor de adorno que tienen los distintos colores que el pintor va cambiando en cada ropaje, y hasta en los cabellos de los personajes diferentes en la coloración, los letreros que van con cada apostol hechos en letra de clara tradición gótica también poseen valor ornamental por la delicadeza y elegancia de su trazo.

La disposición de los personajes con res-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pecto a la arquitectura se realiza con un sentido plenamente logrado, en las ocasiones en que mantiene su cabeza frontal el Santo su cuerpo ocupa la zona media del vano en que se presenta, cuando su rostro busca el tres cuartos entonces el cuerpo, como es natural, tiende a situarse próximo a una parte de la arquitectura con ánimo de dejar espacio libre ante el personaje efigiado. Hay, pues, un buen maridaje entre figura y marco logrando a través de la combinación de ambos un aceptable sentido de la profundidad, en primer lugar por los efectos de luz que arrancan un fuerte sombreado a ciertas partes de la arquitectura como si respondiese tal hecho a una luz lateral muy potente sobre cada uno de los lados ya que hay una igualdad en tal circunstancia en cada parte del apostolado. También se intuye profundidad por la situación del Santo con respecto al vano que lo encuadra notándose a través del dibujo un volumen de la figuración que hace que se sienta al personaje en algunos casos, como acontece en San Felipe prácticamente asomada sobre el marco de la ventana, tal hecho lo indica sobre todo la manga izquierda de la túnica colgante sobre dicho marco. El caso más claro de proximidad entre imagen y encuadre lo presenta la figura de Santiago quien deja salir la parte inferior de su bordón del lugar en que se encuentra para penetrar, ilusionísticamente, en el espacio del espectador.

En la figuración no es muy destacable la calidad con que se lleva a cabo el trabajo, si en los ropajes impera el sentido ornamental en el cuerpo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano hay un mínimo interés diferenciador a través de la individualización por medio de los rasgos faciales. Es en los atributos y en los epígrafes donde se encuentra ese afán especificador del que carecen los personajes por si mismos. La mediocridad aparece clara también en la poca verosimilitud con que se lleva a cabo el diseño de las vestimentas en donde están patentes rigideces y otras formas inadecuadas que mencionan las pocas posibilidades del pintor en el dibujo.

Al valorar toda la obra aquí analizada lo más destacable sin duda alguna es el elevado sentido decorativo que el pintor trató de imprimir a la obra. Una abundante cantidad de muestras ornamentales acompañan a una figuración que se reduce a unos mínimos espacios dentro del conjunto. El color es muy variado; amarillos, marrones, rojos, azules, negros, blancos y grises son los que en mayor extensión se ocupan de adornar en el amplio mural. El dibujo, en cambio es de pobre entidad, se muestra como algo inseguro tanto en el trazo de la arquitectura como en los ornamentos y en las figuras que nunca son capaces de adquirir una personalidad propia por si mismas.

En la composición del conjunto la figuración está perfectamente implicada en el marco que se le ha dedicado en cada caso tanto las formas del Trono, los signos de los evangelistas como los ángeles aparecen perfectamente ambientados en ese cielo agobiado de estrellas. El apostolado recibe igualmente el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano hay un mínimo interés diferenciador a través de la individualización por medio de los rasgos faciales. Es en los atributos y en los epígrafes donde se encuentra ese afán especificador del que carecen los personajes por si mismos. La mediocridad aparece clara también en la poca verosimilitud con que se lleva a cabo el diseño de las vestimentas en donde están patentes rigideces y otras formas inadecuadas que mencionan las pocas posibilidades del pintor en el dibujo.

Al valorar toda la obra aquí analizada lo más destacable sin duda alguna es el elevado sentido decorativo que el pintor trató de imprimir a la obra. Una abundante cantidad de muestras ornamentales acompañan a una figuración que se reduce a unos mínimos espacios dentro del conjunto. El color es muy variado; amarillos, marrones, rojos, azules, negros, blancos y grises son los que en mayor extensión se ocupan de adornar en el amplio mural. El dibujo, en cambio es de pobre entidad, se muestra como algo inseguro tanto en el trazo de la arquitectura como en los ornamentos y en las figuras que nunca son capaces de adquirir una personalidad propia por si mismas.

En la composición del conjunto la figuración está perfectamente implicada en el marco que se le ha dedicado en cada caso tanto las formas del Trono, los signos de los evangelistas como los ángeles aparecen perfectamente ambientados en ese cielo agobiado de estrellas. El apostolado recibe igualmente el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trato conveniente surgiendo tras un espacio arquitectónico configurado por una serie de arcadas ya que la rigidez que podía suponer una misma relación espacio-personaje de una forma continuada se disimula con unas mínimas variaciones en la disposición de los distintos Apóstoles.

En lo iconográfico hay que resaltar primeramente el plan clarificador que persigue el artista usando de los atributos y epígrafes para especificar lo mejor posible cada personaje y cada situación. Sin embargo las inexactitudes surgen en el repertorio iconográfico que presenta como ya se ha visto en dos casos, uno en el que San Juan se muestra en una forma ilógica ya que el cáliz que lleva en la mano no lleva el pequeño dragón que suele aparecer en su copa. El otro caso es el Trono en que se asienta el Cordero en el Juicio aquí utilizado por las tres personas de la Trinidad en el conocido tema del Trono de Gracia.

En distintas ocasiones se han preocupado diversos autores de las pinturas aquí estudiadas. Lo han hecho Don Eduardo Alvarez de Carballido, más tarde Post, después escribieron acerca de ella de una forma conjunta los Señores Carro García, Ramón Fernández Oxea y Camps Cazorla, Don Angel del Castillo las incluye en su "Inventario" y el Señor Trapero en su libro de "Pintura Mural". Dada la longitud de las notas de cada uno de ellos extraemos aquí sólo lo que hay de visión específica en cada autor. También existen menciones en las obras de los doctores Gudiol,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ricart y Camón Aznar pero estas son de un carácter más generalizador.

El Señor Alvarez Carballido dice entre otras cosas: "bajo la espesa capa de cal que cubría sus muros pudieron hallarse muestras de los frescos con que allá por los siglos XII y XIII adornaron este pequeño edificio... Afortunadamente el deseo de iluminar el camarin central del retablo y de trasladar el altar al punto primitivo obligaron a deshacer el antiestético maderamen, y en el lugar que cubría aparecieron antiguas pinturas que aunque incompletos parece haber sido providencialmente conservados para muestra de la decoración pictórica empleada en aquellos lejanos tiempos... Corre alrededor del abside un zócalo de altura de un metro diez centímetros, imitación azulejos limitados por fajas de color encarnado; llama la atención lo bien imitados que aparecen en conjunto, si bien acercándose se nota la incorrección en el dibujo, lo que sucede en toda la composición... aparecen colocados bajo unos arcos escarzanos que simulan hornacinas, las imágenes de los doce Apóstoles, seis a cada lado. Todas ostentan los atributos correspondientes y el nombre en caracteres góticos. Al lado de la Epístola vense San Felipe, San Andrés y otro sin nombre, y al del Evangelio San Juan, San Pedro y Santiago. Todos parecen esbozados pues no tienen sombras ni claro-obscuro; pero en cambio, a pesar de lo ordinario del dibujo y colores, tienen sus rostros una naturalidad que encanta... Un cielo estrellado en que predominan el color azul y encarnado para figurar las estrellas, sirve de fondo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a ambos lados a los atributos de los cuatro evangelistas, el águila, el león, el pez, y el toro, corriendo por debajo de cada una de estas figuras una banda que en caracteres góticos expresa los nombres de San Juan, San Lucas, San Mateo y San Marcos, según corresponde a cada cual su emblema apocalíptico".

"En el centro aparece el Padre Eterno con larga melena y bigote, cubierta la cabeza con corona imperial de primitiva forma y en actitud de estar sentado. Colocada entre sus piernas y sostenida por bajo el travesaño con ambas manos, aparece la cruz y pendiente de ella Jesucristo. Sobre la cabeza de Este correspondiendo al pecho del Eterno Padre, hállase la paloma que simboliza el Espíritu Santo. Extraño modo de representar gráficamente las tres personas de la Trinidad Santísima en una sola".

"En la parte superior del cascarón una orla de cabezas de ángeles parece rodear el Apostolado y Trinidad. La arista que forma el punto de unión con la bóveda de medio punto que le precede tiene una hermosa greca muy barrosa e incompleta formada por fino dibujo blanco, de labor muy complicada, sobre fondo negro; y en la parte anterior una labor caprichosa simulando un alicatado, en colores encarnado, blanco y negro, muy parecido al que tiene el altar entre sus arcos".

"A los lados del verdadero ábside se prolongaban las pinturas que están muy deterioradas, ya que por no estar completamente descubiertas de la capa de cal que las cubría, ya que el enlucido sobre el que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estaban dadas cayó a pedazos. Sólo se ven trozos de figuras de los otros seis Apóstoles, leyéndose en caracteres iguales a los anteriormente dichos, San Matías y San Andrés. En ambos lados y en un plano superior se ven cuatro ángeles, dos a cada lado, en actitud de tocar largas trompetas. No se leen las inscripciones que tienen.

Los que conozcan el descubrimiento hecho en 1850 en la iglesia de Peronne 9 Departamento del somme, Francia de una antiquísima pintura mural, ni podrán menos de observar la semejanza que entre aquella y ésta se observa. Cierto que la que es objeto de esta ligera reseña es más imperfecta pero en cambio parece más antigua.

En ambas la Santísima Trinidad ocupa la parte superior de la composición, del mismo modo parten las diversas figuras fajas ondulantes con inscripciones y el fin de las dos parece ser el juicio final en la gallega y el particular en la francesa" (6).

Post las trata así: "The execution is even more untutored in the next most important extant cycle in Galicia, the frescoes that adorn the apsidal end of the church of Sta. María at Mellid, east of Santiago de Compostela. The artistic remotenes and conservatism of the province are betrayed by the fact that the mural paintings are nothing more than a translation of the old Romanesque iconographic repertoire into a rude imitation of the Hispano-Flemish fashions popular in the second half of the fiteenth century.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

As the painter had clung to the antiquated iconography of the twelfth century, so in a distant country town of this sort he might even in the sixteenth century have remained faithful to Hispano-Flemish models that elsewhere had been superseded by the Renaissance. A representation of the enthroned Trinity takes the place of the Romanesque Pantocrator or Virgin of the semidome in the apse, but this theme is encompassed in the old way with the signs of the Evangelists. The upper edge of the semidome is embellished with a frieze of cherubs'heads. The zone beneath the semidome displays the approved Romanesque subject of the Apostles, James Major, John, Peter, Andrew, Philip, and (?) Bartholomew, reduced to half-lengths and each ensconced in a painted architectural compartment. The Apostolado appears to have been originally completed along the adjoining sides of the nave. The lower part of both the semidome and the zone of Apostles receives the additional adornment of a broad border of pure design in chekers. The figured polychromy extends to the barrel vault in fron of the semidome, consisting, at either end, in the partially erased forms of a pair of trumpeting angels. The backgrounds are usually blue, diapered with red stars. The rustic style is so largely nondescript that the evidence of the costumes and particularly the Apostles'garments beneath their capes in needed to arrive at anything like a definite dating, the end of the fifteenth or even the sixteenth century" (7).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En "A Terra de Melide" se apuntan entre otras notas:"... Cara a banda do arco limitan a composición nove querubins c'as azas estesas. O intradós do arco i-a sua arquivolta van decorados con unha faixa negra e sobre ela unha composición vexetal de roleos con froles de cardo ou pranta espiñenta... Nacela abaixo, en recadros pintados con garnimento de lóbulos na xua parte outa, e baixo arcos escamados e moldurados, representanse de esqueda á dereita, co seu letreiro correspondente, os apóstoles... Todos están representados de medio corpo, con mantos prendidos ó colo e recollidos en pregues baixo os brazos. Levan nimbos redondos, marelos... Nas zonas baixas da vouta de cañón que vai na parte rectangular da capela maior diante de ouso, sobre o campo branco sementado de estrelas de oito puntas azures e roxas, van dous anxos a cada banda, con lengas filaterias ó parecer con inscripcions latinas e instrumentos musicaes. Levan nimbos redondos e diademas con cruces nas testas, mantos oscuros e curtos, recollidos na cintura e cinguidos a o corpo baixo os brazos, e longas túnicas con decoración de froles. As azas son longas e apuntadas. Alvarez Carballino, que deu conta da descoberta de estas pinturas di que, baixo os anxos, seguian as figuras de apostoles compretando o apostolado do ouso. Hoxe non se topan ditas pinturas nin enlucido algún. Empregáronse n-estas pinturas os siguientes coores; negro terroso, gris pizarrento do negro anterior, roxo carminoso, rosado de mesmo, laranxa, marelo cromo, e carne, sucio. Son pinturas ó fresco, sobre enlucido de cal, traballadas en tintas planas superpostas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pra conseguil-o modelado. Os contornos e todo o diseño estan feitos con liña negra; por esto o conxunto resulta como diseño iluminado; os toques de luz fánse con branco ou marelo moi rebaixado; nas somas empréganse pinceladas soltas de tono mais ocuro. Alvarez Carballido opina que deben datarse do século XII ó XIII. Parte de outras consideracions, oponse a este criterio a forma típica da representación da Trindade, as diademas dos anxos, as azas apuntadas, a laboura de cardinas do intrados do ouso, o emprego dos rótulos en bandeirolas, o caráute da letra, e á mais de todo esto a impresion xeral, da como posibre data o Reinado dos Reises Católicos. O estado das pinturas e, en xeral, de boa conservación. Pareceronnos, no conxunto libres de repintes. En alguos anacos, como a vouta, e unha zona cara o intrados da ousia, a pintura desapareceu totalmente debido cicais a colocación do retabro que ali houbo" (8).

Don Angel del Castillo las situa como "tal vez de últimos del siglo XV ó principios del XVI a juzgar por los caracteres góticos alemanes de las leyendas" (9).

El Señor Trapero Pardo las trata así: "Entre todos los murales coruñeses debemos destacar lo de Santa María de Melide. Apóstoles, evangelistas, ángeles, eran la principal temática, similar a la de Vilar de Donas (Lugo). Por hallarse ambas iglesias en el Camino de Santiago y no a mucha distancia una de la otra, y al ver la técnica similar utilizada en los frescos de ambas, pudiera afirmarse que obedecieron a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una misma influencia artística. La semejanza de la figura de los ángeles, el arbitrio de trazar con fuerte línea negra los contornos de los dibujos, el buscar los efectos de luz con largos trazos de pintura blanca o de amarillo claro; el cromatismo básico del negro, gris, rojo y carmín, abonan esta opinión, corroborada por el hecho de poder asignar a épocas cercanas entre sí unas y otras pinturas" (10).

El Señor Gudiol la incluye en una lista "de obras rústicas, en su mayoría posteriores al año 1400" (11). El Profesor Camón las califica de un carácter gótico avanzado (12).

Es importante hacer hincapié en la continuación de la pintura por las paredes del tramo recto. Esa continuación de la misma temática aquí de la vista en la cabecera, en el caso del apostolado, al que alude Don Eduardo Alvarez de Carballido refuerza el pensamiento de una continuidad también en lo relatado en la bóveda con lo cual se hace muy claro lo inadecuado de la iconografía expuesta asentada sobre el Trono cambiando la representación de Cristo, el Cordero Apocalíptico, por el Trono de Gracia.

Posiblemente la pintura no quedaba relegada al presbiterio, quizás siguiese por la nave.

---

(1) CARRO, Xesus; CAMPS, Emilio y RAMON FERNANDEZ OXEA, José.- "Arqueoloxia Relixiosa de Melide" en A Terra de Melide. Obra Colectiva. Santiago 1933, 261.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) Ezequiel 1, 5-14.

(3) No es texto bíblico el usual. Sugite mortui et venite in juditium. No se puede negar su cercanía, sin embargo, a alguno extraído de la Biblia. Es lo que pasa, por ejemplo, con San Mateo 25, 41.

(4) Apocalipsis, 4, 6-7.

(5) Apocalipsis 5, 6.

(6) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Pinturas Murales halladas en Santa María de Mellid en GALICIA HISTORICA 12, I (1901), 800-814.

(7) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting IV. New York. 1970, 479-480.

(8) CARRO, Xesus...- O.c.: 264-265.

(9) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 318.

(10) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 16.

(11) GUDIOL RICART, José.- Pintura Gótica en ARS HISPANIAE IX. Madrid, 1955, 47-48.

(12) CAMON AZNAR, José.- Pintura Medieval Española en SUMMA ARTIS XXII. Madrid 1966, 157.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONDOÑEDO, Catedral

Mondoñedo, Mondoñedo

Lams:

101-110

Acerca de esta construcción existen abundantes estudios en lo que respecta sobre todo a su arquitectura. Ha sido tratada por el Señor Villaamil en dos ocasiones (1), también la estudian los Señores Lampérez (2), Castillo (3), Carro García (4), Santos San Cristobal (5).... La presencia en publicaciones de esta catedral no se reduce simplemente al trabajo de estos autores.

Es una iglesia de planta de cruz latina con tres naves y un ábside semicircular, hoy, resto que queda de los tres que la antigua cabecera tuvo; a dicho ábside se agregó una especie de girola en el siglo XVI. "La iglesia es románico-ojival, es interesante como monumento de transición, empezando a últimos del siglo XII y terminando en el primer tercio del siglo XIII, pero pobre como iglesia-catedral", según opinión de Don Angel del Castillo (6).

Los pilares de la nave central que continuan al crucero de la iglesia están unidos por un muro que incomunica por completo en tal lugar el espacio que hay entre la nave central y las laterales. Estos muros son de reciente construcción. Sustituyeron a los que amparaban antes en ese lugar por los costados al coro de la Catedral. En las anteriores paredes, por la parte que miraba a las naves latera-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

les había pinturas que hace pocos años se arrancaron y se pusieron mirando hacia la nave central después de sustituir las paredes por unas más uniformes, sin los destrozos que los reajustes en el antiguo coro le habían ocasionado (7). Las reparaciones hechas al coro, sobre todo en tiempos de Diego de Soto, fueron las que ocasionaron la ruptura de la escena de la Matanza de los Inocentes hoy partida por su parte media. El Señor Villaamil explica perfectamente cual fué la suerte de los frescos a lo largo del tiempo (8).

En la pared sur se presentan escenas que pertenecen a un mural que tuvo más de veinte metros cuadrados de superficie. Se divide el espacio a cubrir en franjas superpuestas, en el estado en que hoy se encuentran hay muestras de cuatro registros. En la inferior hay una escena incluída en un marco cuadrado que representa a Santa Ana, la Vírgen y elNiño; se encuentra a la izquierda de la representación, en el mismo cuerpo hay restos de un epígrafe que pudo haber ocupado buena parte del espacio restante en este cuerpo bajo. En los tres registros siguientes exceptuando el rincón derecho del último presentan una misma temática, la Matanza de los Inocentes. En el extremo expresado el tema que aparece es la Huída a Egipto. Una variada serie de motivos ornamentales diferentes completa la decoración.

Santa Ana, la Vírgen y el Niño (47x56 cms). Sentadas en un banco corrido se encuentran Ana y María, su posición es de tres cuartos y ambos aparecen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con idéntica indumentaria: túnica y manto que cubre su cabeza, tras esta se presenta un nimbo de buen tamaño. La distinción entre una y otra viene dada tan sólo por la cara, parece mucho mayor la que se encuentra a la derecha, que ha de ser Ana; la otra quien mantiene todavía al Hijo entre sus manos. Este aparece en pie quizás sobre alguna base y da una de sus manos a Ana, con la otra quizás la está bendiciendo. También tras la cabeza del Niño se contempla un nimbo. Se cubre su cuerpo con un sayo que lo tapa hasta las rodillas.

La composición es extremadamente sencilla y resulta totalmente cerrada. Jesús mira a Ana y ésta la corresponde; quizás María contempla al Hijo y con ello queda, ante la mirada de las dos mujeres, resaltada su dominante figura. El dibujo con que se lleva a cabo no indica una gran maestría por parte del autor tendiendo en él continuamente a lo sintético y mostrando un cierto ideal por el volumen reconocible a través de un potente claroscuro. En los rostros no se asoma la pretensión de una individualización de los personajes.

A la altura de esta escena hay un epígrafe al que no hay posibilidad de extraer sentido alguno dado lo poco que aquí se conserva: "edro ma/..tade de/-tolas".

La Matanza de los Inocentes (300x500 cms).- La narración aquí se muestra extraordinariamente repetitiva. La única variante en cuanto a ambientación reseñable consiste en señalar dos lugares distintos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

uno que ocupa prácticamente toda la composición que muestra a los personajes en un exterior señalado por la tierra sobre la que se lleva a cabo la acción. En el último cuerpo se representación en el ángulo izquierdo se señala un enlosado que hará mención sin duda a un interior donde probablemente se encuentra Herodes decretando la muerte de los niños.

Los soldados que llevan a cabo lo mandado visten prácticamente todos ellos de la misma manera: cota de maya que muere a medio muslo y cubre sólo la mitad del antebrazo. Sobre éste coleto de cuero y además llevan jubón y calzas. Sobre la cabeza portan armadura que deja ver sus rostros que tienen como rasgo común la tristeza que sufren ante la acción que están realizando. Tan sólo en un caso la armadura deja ver una melena que cubre el cuello. Casi todos empuñan espada,alguno lanza y muy pocos llevan escudo, en uno de ellos leemos un epígrafe que lo rodea diciendo: "fassimos por mandado del rey erodes". Las acciones que se contemplan son de todo tipo: unos ya han matado a un niño, otros están matándolo y algunos dudan ante tan fatídico deber. Incluso hay uno que yace en el suelo sin duda debido a que una madre, hondamente dolida por las pretensiones del militar lo mata con su propia espada.

Las mujeres se presentan vestidas con largas sayas, algunas tocadas con un paño y otras con un tocado de sabor morisco, las hay que llevan largas y puntiagudas tocas, existe una, finalmente, que presenta el cabello al descubierto en largas y trenzadas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formas. Lo más significativo de tal indumentaria es din duda el tipo de escote que en la mayoría de los casos responde a una forma en cuadro típica de los primeros años del XVI. En algunos casos la mujer se representa con el pecho al descubierto con ello se quiere señalar que todavía amamantaba a su hijo, prueba de ello es que precisamente al lado de estas es donde aparecen los niños más pequeños. El repertorio de actitudes en que se manifiestan es muy variado: unas se desesperan ante la matanza e incluso se tiran al suelo en su dolor, otras tratan de proteger a sus hijos amparándolos con sus cuerpos, finalmente hay otras que luchan contra los soldados tratando que éstos desistan de su misión llegando incluso, como antes se señalaba, a matarlos para defender a sus hijos.

Los niños son de variada edad, algunos todavía están en el regazo o en la cuna otros, en cambio los hay que ya andan por su propio pie, visten estos sayo que no suele pasar de la rodilla, que presenta el cuello en cuadro, bajo éste se ve en ocasiones la camisa. Llevan melena que apenas oculta su cuello, algunos van cubiertos por bonete redondo, se presentan en un largo repertorio de actitudes. Unos ya han muerto, otros buscan el amparo en su madre, los hay que se sienten desconcertados y parecen solos.

En la parte baja de la escena hay un epígrafe que dice: "estos son los santos ynocentes que el rey erodes mando degolar".

En la composición la nota dominante es la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

partición del espacio en múltiples secciones. Primeramente la acción se reparte en bandas que impiden ya una representación con sentido unitario. La forma predominantemente alargada de tales bandas hace que dentro de cada una de ellas haya que compartimentar también la temática. La idea a resaltar es el carácter multitudinario que tiene la matanza, se quieren mostrar diferentes matices el dolor. Tal concepto puede decirse por medio de una repartición en varias unidades de la temática. El tipo de agrupación más repetido tiene tres personajes -madre, hijo, soldado- en diferentes actitudes pero configurando claramente grupo. En otras ocasiones la narración se hace más compleja juntándose, por ejemplo, varias mujeres en torno a un soldado que ha caído al suelo sin duda por el ataque de las madres deseosas de salvar a sus hijos, así el dolor y el llanto rodea temeroso el cuerpo inmóvil del militar. En algún caso el núcleo de representación queda reducido a una madre, que llora desconsolada ante la suerte que va a tener su hijo. La insistencia en la forma de colocar la temática no puede ser más grande, las figuras se ponen las unas al lado de las otras sin dejar apenas opción para repartir en las debidas unidades la acción. Se disponen los personajes fundamentalmente en el primer plano, hay aquí un intento de dar idea de cierta profundidad ya que unos están en posiciones un poco relegadas con respecto a los otros habiendo así un interés por hacer del espacio aquí reseñado algo natural. Sin embargo no se llega a dar la conveniente sensación de espacialidad por el carácter eminentemente neutro que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene el fondo: esa línea que reparte cielos y tierras en partes casi iguales es eminentemente monótona, no hay intenciones paisajísticas, la claridad de los cielos contrasta continuada y reiteradamente con la oscuridad del suelo, una y otra parte tienen una igual coloración en todo su recorrido; no hay de esta manera, los convenientes cambios para señalar las anécdotas necesarias en un paisaje.

Dentro de cada una de las unidades en que ha de dividirse la lectura de este ingente mural hay en cada una de ellas una tendencia clara a potenciar la narración sobre el mismo personaje, el niño sobre el que se cierne la muerte, los otros dos protagonistas del tema, la madre y el militar participan indudablemente del sentimiento trágico de la acción que está viviendo pero su actividad gira una y otra vez teniendo como centro al niño y sobre éste se va a cerrar contínuamente cada uno de los esquemas compositivos en que se puede repartir la descripción del episodio.

En el dibujo hay un sentido general poco individualizador, todo adquiere un aspecto sumamente reiterativo no habiendo prácticamente diferencias entre las expresiones de las distintas madres, poco de soldados y mucho menos de los niños. La misma rutina se contempla en las vestimentas en las que suele apreciarse más un intento de plasmar efectos de volumen que de dar una forma atenta al natural.

El color se hace con un sentido sobre todo decorativo no intentándose a través de el tampoco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

asomos de verismo, de esta forma hay que entender la tez sumamente oscura de algunas mujeres, los vestidos en diferentes cromías, absolutamente todo aquello que es coloración de la obra.

La Huída a Egipto (30x30 cms).- Tan sólo se puede contemplar la parte inferior de un caballo andando y de un hombre que va delante de éste apoyándose en un cayado en su andar. Ambos están colocados de perfil. San José, que en ese hombre que guía al animal, lleva una larga túnica y dejar ver sus pies desnudos, el vestido se ciñe a la cintura con un redondo cinto que se ve pender a un lado de la túnica. Sobre el caballo ha de ir María guardando en su regazo al Niño. Una vez más el espacio se reparte entre dos franjas de diferente coloración una escura abajo que representa al suelo y otra clara encima que señala el cielo sobre el que se reparte una mayor porción de la figuración.

Repite las características dibujísticas y cromáticas vistas en la Matanza de los Inocentes. Acerca de la composición poco se puede decir ya que lo visto es mínimo. Atiende al mismo ideal que lo contemplado en las franjas en que se representa la matanza presentando el relato en un núcleo de reducidas dimensiones, hay que decir en este sentido que se mantiene el canon utilizado en las demás partes de este mural. Seguramente que la figura del Niño Jesús estará realzada dentro de la composición habiendo en ello un paralelismo con el carácter de pro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tagonista que tienen los demás infantes en la otra representación.

Las bandas decorativas presentan tres motivos. Uno es el que limita por los lados que corresponden a la altura de la escena de Santa Ana, la Vírgen y el Niño, está constituído por dos gruesas líneas que dejan en medio, una clara banda en el centro de la cual se suceden de forma interminente estrellas de cuatro puntas de desigual línea que suelen presentar un contorno un tanto ondulante e inseguro, están tales estrellas entre cuatro gotas que dejan mirar su parte delgada hacia la estrella terciándose la parte gruesa y curva hacia afuera configurando entre las cuatro un esquema rectangular en torno a la forma estrellada, la banda viene a ser una superposición de formas rectangulares que tienen distintos tamaños en la cubrición de dicha banda. Otro tipo de franja viene delimitado también por dos anchas líneas de curso más o menos paralelo que dejan correr por el suelo del claro espacio que delimitan formas de S puestas al revés -(2)- que se van engarzando sin llegar a tocarse dibujándose en el lugar en que se aproxima el remate de una a la siguiente dos líneas menudas y paralelas que parten desde las gruesas delimitaciones de la banda hacia ese motivo decorativo que corre por su zona media, este tipo de orla se contempla limitando casi por todos los lados las escenas de la Matanza de las Inocentes y la Huída a Egipto. El tercer tema ornamental viene dado por un motivo floral sumamente esencializado que deja ver su línea curva ondularse por una estrecha banda en fino curso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del que salen hacia los lados con ánimo de abarcarlo todo débiles y esquemáticas ramificaciones; las bandas a que se someten estos temas vegetales son más o menos anchas y corren en el sentido de la altura en cada uno de los cuerpos en que se divide la decoración del mural, en las tres más bajas por la zona izquierda del mísmo y en la superior, en un espacio más ancho, a la derecha.

La decoración que se conserva en el muro norte en frente de lo que hasta aquí se ha analizado se reparte en cuatro temas, dos en cada cuerpo, en el superior aparece de izquierda a derecha la Entrega de las llaves a Pedro y una Resurrección Milagrosa. En el cuerpo inferior, siguiendo el mismo orden, la Liberación de San Pedro y el Martirio del Santo. Los dos cuerpos se separan por una banda en la que hay un epígrafe. Entre las escenas y a los lados corren bandas decorativas y sobre el último cuerpo aparecen una serie de cuadrados de alternante coloración quizás hechas con sentido también decorativo.

La Entrega de las Llaves a San Pedro (90x 110 cms).- Encabezando el grupo de discípulos está Cristo, da la llave del poder a Pedro que aparece sentado ante Este.

Cristo, en pie y tres cuartos, entrega con su derecha la llave mientras que con la otra mano recoge en un gesto con pretensiones dd naturalismo la parte inferior de la túnica. Se dejan ver así sus desnudos pies sobre el suelo, la túnica se remata por la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parte superior en un redondo cuello ceñido a la garganta. Se representa al Señor con una melena que cae ondulante sobre los hombros y una barba dibujada con detalle; un nimbo que se intuye crucífero está tras la cabeza, en rigor la forma que deja ver el pintor está repartiendo el sector del nimbo que se contempla en dos oquedades de forma más o menos redonda, de igual tamaño y una al lado de la otra. La mirada de Cristo no se enfrenta con la de Pedro sino que resulta perdida como si se intentase reflejar en el Redentor estar inmerso en íntimos pensamientos.

Los discípulos que están tras Jesús presentan sus cuerpos igualmente en tres cuartos y en pie; hay, sin embargo, en sus rostros una mayor variabilidad en las disposiciones, mientras unos miran hacia adelante contemplando el acontecimiento por lo menos uno de ellos dirige su vista hacia otras comentando, parece ser, lo que está sucediendo. Ese Apóstol que está dialogando es, sin duda, Juan ya que el autor lo presenta joven e imberbe. Buena parte de esta zona se ha perdido quedando a parte de Juan uno solo algo visible, por su proximidad a la figura de Cristo quizá se pueda pensar en Santiago como el personaje aquí representado; alguno de los Apóstoles tan sólo se descubre por medio del nimbo que aparece señalado atras del primer plano, con ello se quiere dar la idea de un mayor número de personas.

San Pedro, dispuesto en tres cuartos y sentado, recibe con su derecha la llave, la otra mano se mueve en gesto de pretensiones dialogantes, el Apóstol se representa vestido de pontifical con su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cabeza coronada por una triple tiara y sus rasgos fáciles característicos: el rostro anciano y la barba canosa y redondeada.

Todas las figuras se representan en primer plano dejando un claro cielo atras y sin lugar para dar asomos de profundidad.

La composición puede seccionarse perfectamente en dos núcleos, uno básico, configurado por Jesús y Pedro, el otro complementario en el que entran a formar parte los demás apóstoles. Aunque se podría considerar a Cristo como parte integrante de ese bloque apretado en que están sus discípulos parece más oportuno destacar ese carácter independiente con que se traza su cuerpo con respecto al conjunto que deja detrás. De esta manera aparece el Señor rodeado de sus Apóstoles, los que están atrás asistiendo al solemne acto, el que está delante recibiendo el privilegio de la máxima confianza de Cristo, con ello su figura, aislada y en un canon superior al de los restantes protagonistas, queda notoriamente realzada haciéndose la más importante de todas las del conjunto.

En el dibujo hay que reseñar una adecuada individualización de cada personaje a través de unos rasgos propios en el rostro, en todos, sin embargo, hay unas notas comunes que hablan de un esquema básico semejante para la totalidad: las narices se diseñan largas y finas, los ojos un tanto achinados, las bocas largas y cerradas. El mismo cuidado que en los rostros se observa en la disposición de las manos aún

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuando en ocasiones no se realicen con las debidas proporciones. En el tratamiento de los paños se observa interés por una disposición que resulte natural, se huye de la monotonía y se modela con fuerza a través del claroscuro.

San Pedro resucita a una joven (90x110 cms). En el centro de la escena se encuentra la tumba abierta con su tapa cruzada los pies, el sarcófago se dispone en escorzo, dentro de éste, erguida, se encuentra el cuerpo de una muchacha que acaba de ser resucitada por Pedro, éste se halla a la derecha de la muchacha, al otro lado forman un grupo cuatro personas de las cuales destaca una en posición más cercana y con una indumentaria más destacable.

La muchacha aparece en parte cubierta por la sábana con que había estado amortajada, una larga melena rubia cae sobre su espalda y parte de su pecho, su torso se diseña con interés por una precisión en la forma que no se logra; una de sus manos, la izquierda, recoge la sábana para tapar la parte inferior de su cuerpo, la otra mano es elevada por Pedro que incorpora a la muchacha. Con esta acción, el rostro de la joven se muestra ausente en un despertar desorientada. Se dispone ligeramente en tres cuartos.

Pedro se encuentra en pie y tres cuartos. Dirige su mirada hacia la niña a la que agarra con su izquierda de una mano ayudándola a levantar, con la derecha sostiene alzada una inmensa llave que apoya en el hombro. Viste túnica y palio. Además de lla-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ve lo individualiza perfectamente el rostro con que es concebido; una barba canosa y recortada, y el escaso pelo blanquecino; tras la cabeza se observa un redondo nimbo. El grupo constituído por cuatro hombres presenta tres dispuestos en tres cuartos dirigiendo su cuerpo hacia el centro de la composición, el restante, que es al mismo tiempo el más alejado, se coloca frontal. El que está en primer plano está lujosamente vestido, lleva un sayo largo con mangas de boca estrecha y escote en cuadro que deja ver una buena parte de la camisa, sobre el sayo viste una ropa de mangas de boca muy ancha y con sus bordes enriquecidos por piedras, su cabeza la cubre una media gorra, es una manera de vestir que coincide con los gustos de la Península entre 1510 y 1520. Su gesto manifiesta alegría y asombro, la alegría viene dada por su cara que dibuja una ténue sonrisa, el asombro por la disposición de los brazos que se abren en gesto de incomprensión y alborozo ante el hecho milagroso. Tras este caballero hay dos hombres uno de ellos es San Juan Evangelista ya que es joven, rubio e imberbe y tiene un nimbo tras su cabeza, la indumentaria con que se cubre pierde el sentido de modernidad que tiene la del personaje que está en primer plano y se viste con la túnica tan usual en los Apóstoles. El hombre que está al lado de Juan, tras el caballero, viste un sayo corto con un cuello en cuadro que deja ver la parte superior de la camisa, utiliza además calzas y una gorra entera; el más alejado de los hombres también aparece cubierto por una gorra entera, la vestimenta de estos dos indivíduos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

coincide con el gusto de 1510 a 1520 reseñado para la indumentaria del hombre del primer plano.

Compositivamente el parecido con la escena anterior es evidente. Un grupo contemplando una acción en la que entran a formar parte dos personajes, uno de ellos casi pertenece al grupo pero está un poco separado del mismo. El primordial desde un punto de vista compositivo es Pedro, convenientemente aislado, usando de sus facultades sobrenaturales, la muchacha que vuelve a la vida, con su localización central y un tanto sola también destaca convenientemente. Los demás tienen un valor, dentro del relato, secundario haciendo entre ellos, el artista las necesarias especificaciones, así el padre de la chiquilla y Juan se encuentran perfectamente individualizados.

El sentido de la profundidad está adecuadamente conseguido por medio de la disposición del sepulcro y la ordenación de los personajes. La repartición del fondo muestra un punto de vista ligeramente bajo en el pintor que da el lógico resultado de una mayor abundancia de cielos que de suelo en la representación.

En este caso no hay un tratamiento individualizador en los rostros notándose mucho más una similitud de esquema base para todos ellos, tan sólo se aleja un poco más de un resultado igualador el de San Pedro más pleno de particularización y carácter.

Hay que destacar también la rareza del tema que obedece como en su día señalara el Señor Villaamil a una incorrecta toma de las fuentes bíbli-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cas; todo hace suponer, como más abajo recogeremos en frases del propio Villaamil, que se le atribuye en este caso la resurrección de la hija de Jairo, llevada a cabo por Cristo, a Pedro (9).

La Liberación de San Pedro (90x110 cms).- Sólo dos personajes configuran la escena el Santo en una posición central y, acompañándole, un ángel que lo guía; los dos se hallan en un primer plano. Tras el Apóstol aparece una torrecilla y en los extremos de la composición por los laterales y hacia la parte elevada unas cartelas que debían hacer mención a la escena.

Pedro se dispone en tres cuartos y en pie, prácticamente ocupa toda la altura que tiene la escena. Viste túnica y manto, su rostro repite el aspecto anciano de las anteriores narraciones, con la barba cana, el pelo escaso y el nimbo tras la cabeza, de su mano el ángel que lo lleva y dirige su mirada a lo alto, su rostro no ha abandonado todavía el asombro que le causó su salvación.

El angel abarca tanto espacio como el Santo, la actitud de su cuerpo resulta más dinámica, la colocación de sus piernas lo muestran andando, su rostro dirigido a Pedro y la posición de una de sus manos señalando una cartela hacen pensar en que se encuentra hablando con el Apóstol. Se cubre su cuerpo con una larga y blanca túnica, su rostro es imberbe y la cabellera que luce es una melena rubia, dos alas de línea esbelta completan su figura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La arquitectura que aparece al fondo es una pequeña torre de planta cuadrada cubierta a cuatro vertientes con un solo vano que es la puerta de medio punto por lo que acaba de salir el Santo. Su tamaño poco mayor que el de los personajes hace supoener que se encuentra bastante alejada en el espacio. La cartela de tres líneas que hay al lado de la torre debía mencionar el tema que aquí se relata y el que señala el ángel con su mano dirá algunas palabras que dirige el ángel al Apóstol. En este caso el fondo se reparte en dos franjas de un tamaño parecido una dedicada a la tierra y la otra al cielo.

Compositivamente la figura esencial es Pedro, en el centro del espacio. A un lado se disponen la torre y una cartela, al otro lado el ángel y otra leyenda, todo habla de su liberación, todo converge hacia él.

El dibujo se encuentra en la misma línea de las escenas hasta ahora reseñadas, en este caso no resulta tan agobiado el espacio ya que la figuración es más escasa.

El Martirio de San Pedro (90x110 cms).- En el centro se encuentra clavada la cruz abarcando todo el espacio desde arriba a abajo, por los laterales el travesaño corto de la cruz así llega a los extremos del espacio que delimita el marco, en esta cruz se encuentra clavado Pedro, en una disposición similar a la de Cristo no utilizando, pues, aquí el autor la fórmula usual en el tema de colocar al Mártir con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la cabeza para abajo. Se encuentra con su cuerpo cubierto por la larga túnica, sus pies y brazos aparecen ligados a la madera por cuerdas, también en torno a su garganta se contempla una cuerda que une a Pedro a la cruz. Los rasgos que significan al Santo son aproximadamente los analizados en las escenas anteriores, el dolor mezclado con el temor parecen ser el carácter que tiene ahora su rostro.

Bajo cada uno de sus brazos, ocupando una buena parte del espacio que queda entre Pedro y la enmarcación hay un sayón, los dos mantienen posturas abiertamente dinámicas de un carácter altamente grotesco ya que parecen girar en loca danza en torno a la cruz con una gesticulación animalesca. El que está a la derecha de Pedro dobla su cuerpo y lleva las manos hacia la boca emitiendo un aullido, el tocado que lo cubre está de acuerdo con su actuación ya que imita a la piel de un animal, su vestimenta se completa con un jubón que a duras penas subre la camisa y unas pintorescas calzas enteras que presentan un color diferente en cada pierna, dichas calzas parecen acuchilladas en la parte de atrás.

Al otro lado en una actitud parecida se encuentra el otro sayón, este se cubre con un puntiagudo tocado y lleva una cuera sobre la camisa cuyas mangas están recogidas a la altura del codo, sus calzas son de un solo color.

El madero en que se construye la Cruz está perfectamente definido ya que el pintor dibuja dete-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nidamente el veteado del mismo.

Una cartela se ve a duras penas bajo el brazo derecho del Santo, hoy en día no se puede leer lo que dice tal epígrafe, ya que se han perdido por completo sus letras.

Un similar espacio queda para el cielo y la tierra en la representación.

La composición tiene un protagonista único en Pedro, lo demás adquiere un valor secundario meramente complementario. Juega el autor con un fuerte contraste entre la pasividad dolorosa del Apóstol y el grotesco dinamismo de los esbirros. De nuevo vuelve a haber una ausencia de espacios vacíos, las formas tienden a ocuparlo absolutamente todo.

El dibujo se encuentra a la altura expresada en las escenas anteriores.

El epígrafe que hay ocupando la banda separativa de los dos cuerpos presenta dos leyendas, cada una corresponde al tema que se representa arriba: "como -: cro: do: su podr:- san: pedro:" dice la que hay a la izquierda, al lado, otra dice: "como:sa:pedro: resucito..." (10). Como se ha visto el asunto de que tratan las otras dos escenas se dice en el interior de las mismas. El resto de las decoraciones repiten el mismo motivo, las hileras de S ya vistas en el mural de enfrente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Indudablemente toda esta pintura pertenece

a una misma mano. Hay, sin embargo, que señalar que aparecen conjuntados dos modos de componer. Responden a dos estilos distintos, la manera de expresar el tema de la Matanza de los Inocentes y todas las restantes escenas incluídas la de Santa Ana, la Vírgen y el Niño, y la Huída a Egipto que se reparten la pared con la Matanza.

El concepto compositivo que se expresa en la Matanza de los Inocentes resulta muy arcaico pero indudablemente lleno de valores, la distribución en franjas a lo largo de un enorme paño es muy válida para mencionar el carácter multitudinario que tuvo el hecho, la manera de construirlo rompe en núcleos yuxtapuestos el relato, domina así lo descriptivo, una descripción que adquiere un ritmo cansino por la monotonía en que cae; todo está en primer plano aun cuando hay un deseo de creación de espacio a través de una ligera diferencia de profundidad, en esa primera línea en que se desarrolla el relato, entre los cuerpos. Las anécdotas, que funcionan como variantes sobre un mismo tema, son las auténticas protagonistas de este extenso relato.

En las escenas construídas sobre un espacio más pequeño el artista dispone igualmente la figuración en el primer plano fijando de una forma muy clara cual es el motivo central y tendiendo por medio de los personajes a cubrir todos los rincones del espacio. El sistema de perspectiva que se utiliza resulta muy rudimentario en los temas en que se ve la pretensión del pintor de una forma más trans-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parente es sin duda en los hechos de la Resurrección milagrosa y en la Liberación, ambos acontecimientos de la vida de San Pedro.

Al buscar una explicación a la localización de estas pinturas en este lugar de la Catedral la encontramos en los cultos que en tales sitios del recinto se hicieron en otro tiempo. Había culto a San Pedro en ese lugar donde se encontraban las pinturas; al lado, parece ser que el sitio era dedicado a San Bartolomé, habrá que pensar que serían temàs dedicados a la vida de este Apostol los que cubriesen el espacio existente al lado de las escenas de San Pedro, con dichos temas se completaría la decoración del lienzo.

En la nave del lado sur había un espacio dedicado a Santa Ana que tiene que corresponder con el lugar donde está la escena de Ana, la Vírgen y el Niño. Quizás el contemplar la decoración de la pared con la extensa escena de la Matanza de los Inocentes y la complementaria de la Huída a Egipto hayan tenido como principal misión el rellenar un espacio con pintura que en el otro lado se había completado con muy variadas escenas dadas las posibilidades que otorgan para representar las vidas de dos santos diferentes. Se deben a los estudios del Señor Villaamil este hallazgo de una relación entre las escenas y los antiguos cultos que en esta catedral se daban (11).

En el dibujo con que se lleva a cabo la obra lo primero que se nota es la monótono que resulta en su trazado, apenas hay notas que se puedan sen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tir como características en los rostros de los personajes y los plegados en que se construyen las vestimentas tienen un sentido claramente repetitivo. Además también se hace notar que en los cuerpos muchas veces no existe la proporcionalidad adecuada, en ocasiones las manos resultan bastante grandes en relación con los cuerpos y su dibujo no se realiza además con la debida precisión.

En el color hay una variedad más notable que lo que suele ser usual en la pintura de Galicia del momento: azules, ocres, rojos, amarillos, grises y otros colores se reparten en un conjunto policromo de aceptable interés.

El primero en analizar estas pinturas ha sido el Señor Villaamil y Castro publicando por dos veces extensos estudios que aquí necesitan una apretada síntesis. Más tarde las trataría el Señor Martínez Murguía y después Post. Años más tarde hablarían de ellas los señores Castillo, Carro, Trapero, San Cristobal y Chamoso Lamas.

Podemos resumir lo escrito por Villaamil a parte del capítulo cuarto de su segundo artículo donde se recogen las consideraciones que hoy en día resultan más importantes para nuestro estudio. Hay que decir que su primera publicación en "El Arte en España" en 1863 (12) fue ampliada y perfeccionada en este su segundo artículo, de ahí que reduzcamos a éste el análisis de este autor que ha de considerarse como uno de los más certeros que se ha hecho de la pintura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gallega. Resulta muy aconsejable la lectura del estudio en toda su extensión (13), aquí por su enorme longitud no es posible presentar el texto íntegro. Dice así: "La historia de estos frescos es, por desgracia, harto breve de relatar. Ni la más ligera noticia, ni aún la más remota idea, se conservaba de ellos cuando fueron descubiertos hace unos diez años. Consignado lo anterior acerca de la falta total de noticias históricas de tales pinturas, casi es inútil decir que no se posee el menor dato que directamente conduzca al conocimiento de la fecha á que se remontan.

La existencia de un coro alto por esos años de 1547 y 1548 está, pues, suficientemente demostrada, y aparece comprobada en la Relación que el canónigo Frias escribió a la muerte del obispo D. Diego de Soto, ocurrida en 1549, á los tres años de ocupar la sede mindoniense, de las muchísimas obras llevadas a cabo en tan corto tiempo por aquel prelado esclarecido, entre las que enumera la de que el coro, que, aunque estaba nuevo era muy alto y obscuro, bajole y abrió una gran ventana sobre su silla, y la de que, construyó la tribuna de sobre el coro.

Ese coro que se dice estaba nuevo al ir a mediar el siglo XVI, debe referirse, no sólo al cerramiento ó construcción suya de fábrica, sino más bien a la sillería, la misma que hoy se mantiene, que estaría colocada en un principio a cierta altura del pavimento, de cuya sillería tampoco existe noticia alguna referente a la época de su construcción. Su gusto es el del Renacimiento, predominando aún en sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

adornos la tracería ogival del último período, llamada flamígera, que alterna con graciosos grotescos; y en las boquillas puestas en sus dos ángulos se encuentran dos escudos de armas iguales, con una banda acompañada de seis veneras y otras tantas aspas en la bordura, y los cordones del sombrero que debió tener por timbre, de trece borlas cada uno. Armas que deben ser las que usó el obispo D. Pedro Pacheco, hijo de D. Alfonso Tellez Girón, conde de la Puebla de Montalbán, por su abuela paterna Doña María de Guevara, hija de D. Ladrón de Guevara, señor del Valle de Escalante, a quien pudieron llegar por los Urruelas, las armas de cuyo solar ofrecen con estas grande analogía, mujer del maestre D. Juan Pacheco, cuyo prelado, después de ser tres años obispo mindoniense de anillo por su antecesor D. Gerónimo Suarez Maldonado, fué electo en propiedad a la muerte de este señor en 1532, y cinco años más tarde promovido a Ciudad Rodrigo, y después condecorado con el capelo. A esta elevada dignidad debe atribuirse el número de borlas que se pusieron en los cordones, por haberse hecho quizá aquella parte de la sillería o sólo una composición de ella, con los maravedises que aquel prelado quedó debiendo a la fábrica, y para cuya cobranza comisionó el Cabildo en 1548 al Licenciado Molina, el autor de la Descripción de Galicia.

Si no a este nobilísimo obispo Pacheco, podrán también pertenecer las tales armas a su sucesor el célebre franciscano D. Antonio de Guevara, nieto de un señor de Escalante; y en uno y otro caso resultará siempre la sillería anterior a los tiempos de D.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Diego de Soto. Y que lo es, sin duda alguna, se desprende del número de las sillas que contiene y de su distribución, que son: las altas, 10 para dignidades en el frente, y 26 para canónigos, en los costados, con cuyas cifras corresponde exactamente el número y clase de los prebendados existentes antes de que el obispo Soto inaugurase la época de las reducciones y anexiones de canongías, y aumentase, por otra parte, las dignidades de prior y de arcediano de Mellid.

Si la sillería estaba ya hecha cuando aquel egregio prelado comenzó la prodigiosa serie de obras que hizo en su iglesia, como resulta de haber expresado Frias "que el coro estaba nuevo", y de los escudos puestos en ella, los muros de los costados y los frescos que los adornan, son, a su vez, anteriores a la sillería. Y esto se deduce de que cuando se pintaron no había las puertecillas laterales del coro; porque la historia de la Degollación de los Inocentes se extendía de machón a machón sin interrupción alguna, y hubo que cortarla bruscamente ya cuando se colocó la sillería en alto, como estuvo en un principio, por lo cual aparece interrumpida, no sólo en la parte que hoy ocupa la puertecilla, y que estuvo primera ocupada por la indispensable escalera que daba acceso a esa puertecilla cuando estaba más alta, sino en toda la pared de encima de ella, que es su antiguo hueco tapado, en donde no existe rastro de pinturas.

La rotura de estas puertecillas fué el primer golpe de destrucción que sufrieron los frescos. El segundo se les infirió con el descabezamiento de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los muros en que están, en una altura de 75 centímetros o más, que debió hacerse a consecuencia de la bajada del coro, y de la construcción de la tribuna que hay sobre él, que el Obispo Soto también hizo. La aplicación de las escalerillas que dan subida a los órganos y corillos ocultó ya una parte de lo quedado, y el resto de ambos lados fué en el primer cuarto del pasado siglo, si es que ya de antes no lo estaba, robada a la vista de los fieles con la colocación de los altares de la Vírgen del Carmen y de San Gerónimo. La diferencia de disposición de las respectivas historias que se nota entre la parte conservada tras de este altar y la de tras del otro, debe provenir de que allí, y en el sitio en que se pintó aquella especie de ajedrezado, que bien puede ser un fresco imitando a azulejos, estuvieron colocados los órganos, que se sabe fueron afinados y aderezados en 1549, y que, segun Frías, mandó deshacer el Obispo Soto labrando otros nuevos en mejor sitio.

Partiendo, pues, del poco aventurado supuesto de que por esos años los frescos no solamente estaban pintados, sino que durante ellos fueron mutilados, y de que son anteriores a la sillería, hecha, segun las mayores probabilidades por el Obispo, más tarde Cardenal, D. Pedro Pacheco, resulta que se remontan, cuando menos, a los años inmediatamente anteriores al de 1534, en que vino a residir a Mondoñedo aquel prelado. Y si descendemos a examinar cuál pudo ser la más oportuna ocasión para llevar a cabo trabajos artísticos de tamaña importancia en aquella mal sosegada época y en la tan falta de tranquilidad que la pre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cedió, y cuál de los prelados que durante ellas ocuparon la sede mindoniense se nos presenta con más apropiadas cualidades para que tal obra puede atribuirsele, desde luego se fijará la vista en la magnífica figura del nobilísimo Don Fadrique de Guzman, hijo del Conde de Niebla, a quien el pertinaz empeño con que él y su familia disputaron la posesión del arzobispado de Sevilla para el que había sido pedido por el cabildo, siendo deán de allí a la vez que Obispo de Mondoñedo, pero sin obtener la confirmación papal, no distrajo del laudable anhelo conque tomó el rreparo é augmentacion de todas las iglesias de su obispado, y especialmente de la catedral, otorgando indulgencias é otras gracias é facultades a los fieles que hiciesen cierta limosna a la tal iglesia, segun él mismo refiere en la carta que dirigió desde Sevilla en 15 de Abril de 1479 al Dean y Cabildo de Mondoñedo, disponiendo que se ejecutasen los testamentos y últimas voluntades de todos los difuntos del obispado de los tiempos pasados, segun la voluntad de los testadores, y con la intención de que todos los derechos e cosas que en la dicha execucion de testamentos se ovieren e acquirieren, deducidos los correspondientes gastos y salarios, fuese para la fábrica de la iglesia. Consta además, que este mismo prelado consagró el altar mayor de la catedral en 22 de Agosto ó de Marzo de 1462; y que el suntuoso enterramiento de su antecesor D. Pedro Enriquez de Castro, fué construido en la capilla mayor, sino á expensas de ese mismo obispo D. Fadrique, por lo menos en su tiempo; todas las cuales circunstancias invisten de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cierto floreciente aspecto artístico á su azarosa época, algo semejante a la de los Médicis y Borgias, y hacen muy probable que a ella se deban los curiosos frescos que son la más valiosa joya artística-arqueológica de la catedral mindoniense.

Convienen también con la misma época los caracteres intrínsecos que se encuentran en las mismas figuras de los frescos, y acusan los tiempos de los Reyes Católicos. Las armas y los trages, aun cuando se quiera recurrir a la poco admisible especie de que el pintor, en su deseo de representar personages antiguos, los vistió como ya no estaba en uso, siempre, por el gusto del corte y por diferentes detalles importantes, arrastrarán a los años del último cuarto del siglo XV, o a los del primero del siguiente". (14).

El Señor Murguía, por su parte, escribe: "Por únicos o casi únicos en Galicia merecen... toda atención y estudio..., no es posible determinar de golpe y a punto fijo la época a que pertenecen y por ser tan originales, lo mismo en la manera de tratar el asunto -por otra parte muy trillado- como en los detalles. Gracias al sentido místico que encierran, pudieran decírseles obra del siglo XIV, y aún del XIII, pero no lo consienten ni los trajes de las figuras ni los caracteres de las leyendas que explican los asuntos. Estas y las líneas generales de las diversas composiciones bastan para afirmar que pertenecen a aquel periodo glorioso para el arte, no menos que para las ciencias y la industria mindoniense, en que se sentó en la silla de Don Martín el espléndido y habilísimo Me-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cenas Don Fradique de Guzmán; esto es, en la segunda mitad del siglo XV. Por de pronto, no pueden pertenecer ni menos ser posteriores el episcopado de Soto que, como queda dicho, rigió la sede en los comienzos del siglo XVI, porque debiólo indudablemente a las obras que este prelado llevó a cabo en el coro construyendo la sillería, abriendo postigos, levantando escaleras...; debido... a las dichas obras sufrieron harto las pinturas en cuestión, desde entonces mutiladas más de lo que pudiesen desearse.

Los frescos del lado del evangelio representan en tres grandes cuadros la degollación de los Inocentes, y constituyen los de la epístola cuatro pasajes, tres históricos y uno legendario, referente a la vida de San Pedro. Estas composiciones están, por lo general, bastante bien entendidas, siquiera no sean del todo originales; tanto, que los asuntos tratados en el muro de la epístola, puede decirse que amén de ciertos rasgos que denotan originalidad y son comunes a todos ellos, es notable por todo extremo el segundo de ellos que representa "La resurrección de Petronila" hecha por su padre (dice la leyenda) San Pedro. Desgraciadamente estos elogios no se pueden hacer extensivos a la ejecución; casi primitiva y tosca, en muchos casos exagerada y en general tan solo propia para darnos a entender cuan apartada estaba Galicia, por aquel entonces, del gran movimiento estilístico de la Europa meridional y central. En cambio permiten asegurar que estas pinturas murales son debidas a pintores indígenas y tal vez de la misma población, y que tienen para nosotros especialísi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mo interés, por cuanto nos es permitido considerarlas bajo un punto de vista más importante para el estudio del arte medieval en Galicia, en donde por razón del clima han desaparecido las principales obras pictóricas que consta enriquecían nuestras primeras iglesias" (15).

Post las trata así:"Some of the Galician frescoes I have already mentioned as mistaken for Romanesque work, but the most celebrated cycle, decorating the exterior stone walls of the coro in the cathedral of Mondoñedo, has never been described, to my knowledge, as anything else but Hispano-Flemish art of the later fifteenth century. It is perhaps because of the remoteness of Mondoñedo from the iconographical tradition of any great centre that the subject of the Massacre of the Innocents is expanded to cover the major part of the choir's north wall. The mural decoration on this side is arranged in four zones, of which the two middle ones are largely intact, unfolding the bloody tale in a long succession of brawls between the mothers and the assassins. The topmost zone has been truncated by the removal of the upper part of the wall, so that only the lower parts of the bodies are visible, but enough remains to show that the central part was still devoted to a continuation of the sanguinary narrative, flanked at the left by the figure of the directing Herod and at the right by a representation of the Flight into Egypt. The lowest of the four zones comprised a row of smaller scenes, only one of which is well enough preserved to be deciphered, the Holy

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Child held by the Virgin and receiving an apple from a feminine personage who is probably St. Anne since there once may have been a chapel at this point in the cathedral dedicated to her and since in the iconography of the Middle Ages and Renaissance St. Anne is represented beside the Madonna and Child as well as holding them upon her lap. On the south wall of the coro the extant remains are confined to four scenes from the life of St. Peter, who also was honored by a chapel at this spot in the church, a pair of scenes in each of the two zones. The two episodes in the upper zone are: the consignment of the keys, in a composition that would be blasphemous if it were not inspired by mere rural ingenuousness, Our Lord being depicted almost as an ecclesiastical vassal handing a key to St. Peter enthroned and wearing the papal tiara; and St. Peter's resuscitation of a woman whom I cannot follow Villa-amil in thinking to be any other than Tabitha. The themes of the lower zone are perfectly clear, the angelic delivery of the Apostle from prison and his crucifixion (not, however, according to the tradition, head downward). The frescoes were executed by a backwoodsman who in some way had come into contact with the prevalent style of the peninsula, the Hispano-Flemish. The costumes would date the cycle at the very end of the fifteenth century, so that, if they were ordered, as Villa-amil guesses, by the one episcopal Maecenas of Mondoñedo in the second half of the century, Fadrique de Guzmán, who held the see from 1462 to 1493, they must have been among his last artistic commissions"(16).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Castillo en su inventario simplemente las menciona como "del siglo XV en los cierres del coro" (17).

Por su parte Carro apunta que "el coro que por fortuna se le ha respetado, corta la nave central del brazo mayor y ocupa dos tramos, parece ser de los comienzos del XVI, quizá del 1513, pontificado de Don Diego Pérez de Villanueva, y de un gran valor arqueológico. En sus paredes laterales, que miran al exterior, lado de la Epístola y del Evangelio, pueden aún apreciarse, aunque en bastante mal estado, unas pinturas murales, asuntos de la Degollación de los Santos Inocentes y de la vida de San Pedro. Hay quien juzga de la época del episcopado de Don Fadrique de Guzmán (1462-1492); pero en ese caso hay que datar también al dicho coro de la misma época, a no ser que las mencionadas paredes pertenecientes a otro coro más antiguo y del cual por ahora, no hay noticias(18).

Trapero señala como "recientemente han sido arrancadas por técnicos especializados, de este primitivo emplazamiento, para evitar su deterioro y ser expuestas convenientemente en el Museo Diocesano... Las pinturas de la Degollación son de un profundo dramatismo. Los rostros de las madres expresan un dolor incontenido. Los de los soldados -por cierto, vestidos algunos a la usanza morisca- se presentan como impasibles. El artista -se atribuyen al pintor local Juan de Gontan, sin más fundamento que el haber vivido en Mondoñedo- trató de lograr la profundidad y, para acusar plegados de paños y anatomía de sayones y víctimas, acudió al arbitrio de exagerar la anchura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los trazos. También aquí el negro tiene valor constructivo. Al lado de los colores enteros, aparecen algunos bien mezclados. Aunque la paleta, en general, es pobre, hay, en cambio, una utilización vigorosa del color en los murales de ambos lados. Estos son, en verdad, sorprendentes y muy distintos en técnica y modo representativo de los otros provinciales (19).

Don Santos San Cristóbal dice de ellas: "Recientemente se han cambiado de lugar las pinturas que había en las paredes laterales exteriores del coro. Antes era difícil el poder ver bien esas pinturas, pero hoy día lucen extraordinariamente en la nave mayor.

Diríase que semejan viñetas ampliadas de un viejo pergamino. Sólo se conservan en parte, están divididas en zonas y representan la Degollación de los Santos Inocentes las de un lado y paisajes de la vida de San Pedro las del otro.

¡Que primor tan bonito el de las madres llorando, mientras los soldados, vestidos con cotas de malla, van matando fieramente con espadas a aquellas inocentes criaturas!. El artista, sin duda local, allá por los años finales del siglo XIV, nos ha dejado uno de los conjuntos de frescos góticos más hermosos de España. La paleta está llena de vivo colorido y la narración está hecha con una fantasía que encanta" (20).

Chamoso cita: "el de la catedral de Mondoñedo que luce buena técnica, temática y arte" (21) entre los conjuntos de pintura gótica en Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El estado en que se encuentran, tras la restauración, es perfecto.

---

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- La Catedral de Mondoñedo. Su Historia y Descripción en EL ARTE EN ESPAÑA, III (1864) y Pinturas Murales de la Catedral de Mondoñedo en MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES, I (1872).

(2) LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente.- Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media. Madrid 1930.

(3) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades. Barcelona, S.A.

(4) CARRO GARCIA, Jesús.- "Las Catedrales Gallegas". Buenos Aires, 1950.

(5) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- Catedral y Museo de Mondoñedo, Lugo 1970.

(6) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 334.

(7) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Pinturas murales...232.

(8) Idem, 230-232.

(9) Idem, 227-228.

(10) Idem, 227.

(11) Idem, 226.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(12) VILLAAMIL y CASTRO, José.- La Catedral de Mondoñedo. Su Historia y Descripción en EL ARTE EN ESPAÑA (1864).

(13)VILLAAMIL y CASTRO, José.- Pinturas Murales de la Catedral de Mondoñedo en MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES, I (1872), 220-233.

(14)Idem, 230-233.

(15)MARTINEZ MURGUIA, Manuel.- "Galicia" en España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e historia. Barcelona, 1888, 1130-1131.

(16)POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. IV. New York, 1970, 478-479.

(17)CASTILLO, Angel del.- Inventario... 334.

(18)CARRO GARCIA, Jesús.- O.c. 47.

(19)TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 24.

(20)SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- O.c. 35.

(21)CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona 1976, 281.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONDOÑEDO. San Martín

San Martín, Mondoñedo.

Lams:

111-114

En este lugar se asienta uno de los centros religiosos más importantes de la provincia ya que fué aquí donde estuvo ubicada la sede Dumiense desde el 866-867 (1) hasta, por lo menos, 1112 (2). Hacia el año 1155 se instala aquí una comunidad o cabildo de Canónigos Regulares de San Agustín (3), se convertirá en Priorato, carácter que tendrá durante cuatro centurias (4). Paulo III en 1534 manda que se instalen en esta iglesia tantos clérigos seculares como canónigos había en la misma (5). En la década que va de 1540 a 1550 hubo frailes franciscanos en San Martín instalándose luego los canónigos regulares de nuevo y a finales del siglo XVI-1595- seguía siendo priorato, a finales del XVII era ya parroquia (6).

La construcción de la iglesia se ha llevado a cabo haciendo tres naves con tres ábsides y crucero. En alzado sobresale la nave central sobre las laterales. En el centro del crucero la linterna presenta planta ovalada, a sus lados la cubrición se hace por bóveda de cañón semicircular, las capillas aparecen cubiertas por cuarto de esfera la cabecera y bóveda de cañón el tramo recto.

Para Don Angel del Castillo hay que situar la obra en los últimos años del XI y en los principios del XII "acaso de la época del Obispo Gundisalvo (1071-1112) que figura en una inscripción de la nave

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del crucero" (7). Hay que señalar además que parte de sus paredes son de un plan anterior prerrománico.

Son cuatro los momentos en que hay que estructurar la pintura de esta iglesia. La capa más primitiva se encuentra en la pared sur del crucero. Sobre estas pinturas, pertenecientes al estilo gótico lineal, se dispusieron otras más modernas que debieron cubrirla totalmente ya que ocupaban un espacio que abarcaba el muro sur en toda su extensión; este segundo momento de trabajo pictórico ha de situarse en la primera mitad del XVI. La siguiente etapa es de labor claramente manierista en la segunda mitad del XVI, ocupa las capillas laterales asi como el entorno de los arcos con que se abren al crucero. Las últimas pinturas son mucho más tardías ya que hay que situarlas en el siglo XVIII, ocupan la cúpula que abarca el crucero en su parte central, los temas allí presentados son relacionables con la Vírgen como ya en otra ocasión se ha estudiado (8).

Lo único que hoy se puede analizar de la segunda etapa es una representación de Santa Bárbara en las cercanías del ábside de la parte de la Epístola y los pocos restos que hay con fragmentos de una inscripción en caracteres góticos y de bandas ornamentales en la parte extrema de la misma pared por el lado oeste.

Santa Bárbara (138x118 cms).- Se situa entre bandas con distintos temas dentro de un rectángulo dispuesto verticalmente en el que, en una posición

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

centrada y en pie se coloca la Santa. Se halla en una posición próxima al tres cuartos volviendo la cabeza en el sentido opuesto al que tiene la generalidad de su cuerpo. Viste saya y sobre esta un amplio manto. Lleva en su derecha una palma alusiva al martirio y en la otra una torre que la individualiza, dicha torre presenta además de la puerta tres vanos iguales que aluden a la defensa que Bárbara hizo de la Santísima Trinidad (9).

Su rostro la manifiesta como una mujer joven, sobre su amplia frente una oscura diadema centra una joya, sus rasgos faciales se llenan de dulzura, tienen un acento nostálgico dibujándose con línea de gran finura en la que conviven un cierto carácter genérico y una sutileza propia de un deseo de hallar belleza y caracterización, son rasgos largos, de línea bien modulada, los que en esta apacible cara se encuentran. De la cabeza parte, con ansia de cubrir buena parte de la espalda, una larga y rubia cabellera. Un dorado nimbo se encuentra sobre su cabeza.

Resultan característicos del momento en que se lleva a cabo la pintura ciertos rasgos de la indumentaria. El escote de la saya en cuadro y muy ajustado en sus laterales a la garganta sin dejar ver los hombros, la utilización de una gorguera fina y con transparecencia así como la colocación de estrechas fajas limitando el escote y las bocas de las anchas mangas de la saya se entienden perfectamente por los años 1520-1530 y también un poco antes.

A la derecha de la Santa hay una cartela

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se reparte en dos líneas que dice: "Santa barbara", a la izquierda hay otro epígrafe similar que dice: "ora pro nobis". Estos epígrafes están escritos en caracteres góticos.

A cada lado arrodillado y de perfil hay un hombre, ambos miran al Santo y están construídos en un canon más pequeño de tal forma que sus cabezas no llegan a la altura de la cintura de Bárbara; el que está a la derecha se llama "p^{o} gom̄s" como señala una cartela que hay sobre su cabeza que se muestra con una amplia tonsura, sus manos permanecen juntas en gesto que significa oración, sus vestimentas no se pueden estudiar dado el mal estado en que se encuentran en este lugar las pinturas, la cara ha tenido la misma suerte y hoy apenas se pueden divisar los finos rasgos que constituían lo que debía ser un retrato adecuadamente individualizado. Los mismos problemas afectan al hombre que se encuentra al otro lado, la única nota diferencial es que sus manos mantienen abierto un libro, de nuevo su cara manifiesta pretensiones individualizadoras que se han de corresponder con el ánimo de ese epígrafe que sobre su cabeza indica quien era ese personaje: "fr̄cisco io̅dre".

Las cartelas de la parte inferior están hechas con caracteres más finos, tanto las de arriba como las de abajo se encuentran delimitadas por sus bordes alto y bajo por dos finas líneas paralelas.

Las tres figuras que aquí se representan se encuentran en primer plano dejando tras ellas un enlosado que se realiza teniendo en cuenta las normas de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una adecuada perspectiva ya que sus losas se reparten conforme a una estructura configurada por líneas de fuga que tienden a converger en la línea del horizonte nítidamente marcada. El espacio dedicado al enlosado llega a cubrir la parte inferior del mural hasta una altura que se corresponde a la mitad de la cabeza de los donantes. El fragmento superior es claro y sobre él destacan las cartelas con fuerza.

Compositivamente el tema se puede incluir en la forma de un triángulo isósceles con todas las figuras dispuestas en un mismo plano. Existe un carácter claramente cerrado en la representación ya que los donantes alzan la cabeza en decidido gesto para contemplar a Bárbara y ésta dirige su mirada hacia un lado en un gesto que la muestra ensimismada. La prioridad compositiva que tiene la Santa no ofrece dudas, a su posición central y en primer plano hay que sumar su dimensión ostensiblemente superior a las de las figuras que la acompañan; la atención que esos orantes le prestan y su actitud sumisa contribuye indudablemente a resaltar su importancia.

En el dibujo el artista se manifiesta con una categoría digna de aprecio, sabe ser fino en el trazo de los rasgos humanos y acusa con carácter rotundo el diseño de los pliegues disponiéndose con un sentido certeramente natural olvidando las quebraduras angulosas de otro tiempo para dar paso a unas formas buscadoras de un naturalismo de distinto carácter. Al huir de la rigidez en la figura de la Santa la incurva graciosamente en línea de claras re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sonancias góticas.

El color tiene un ansia de volumen notorio difuminándose y concentrándose las tonalidades con sentido de corporeidad claro, las transiciones de unos tonos a otros se hace con mesura. Los colores más abundantes son los amarillos, marrones y grises.

La banda que por la parte superior limita la escena reparte su espacio enmarcado por oscuras líneas en dos partes iguales que dejan a cada lado espacio para escribir una línea, los caracteres con que está llevado a cabo este epígrafe son también góticos. Dice así: "esta pintura mandaron pintar pedro gomes / capelan dista iglesia e francisco clerigo franceis". Con lo que cuenta esta leyenda se aclara cuál es la personalidad de los abajo efigiados y el carácter de donación que tuvo por lo menos una parte de la pintura que en otro tiempo cubrió la pared (10).

Las franjas laterales presentan entre dos líneas a cada lado, oscuras las exteriores y de un color más claro las otras, un motivo ya usado en otros lugares. Se trata de las S puestas al revés colocadas en hilera coincidiendo el inicio de una cerca del lugar en que se cambia el sentido de la curva en la anterior, en el sitio en que se juntan las dos líneas curvadas aparecen dos signos cortos y rectos que desde las líneas claras que delimitan el ornato vienen hacia el mismo sin llegar a tocarlo, estos dos signos rectilíneos tienen una disposición paralela.

La franja inferior se ha perdido por com-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pleto, en ella podría continuar el motivo visto en las laterales o quizás otro diferente siguiendo el espíritu que señala el cambio en la banda superior que deja el ornato por un epígrafe o el de la otra obra perteneciente al mismo pintor que realiza los murales de la nave central de la catedral de Mondoñedo, siguiendo este ejemplo se puede pensar en un motivo floral similar al presente en torno a la Matanza de los Inocentes o en uno próximo a la estrella de cuatro puntas entre cuatro comas parecido al que existe en torno a Santa Ana, la Vírgen y el Niño, de escoger este último tema decorativo se parecería en su realización al que se observaba en el extremo oeste del muro sur de la iglesia.

Fragmento oeste del muro sur.- El mínimo resto de decoración pictórica deja ver la utilización de epígrafes en caracteres góticos, algunos de ellos parecen incluirse dentro de estrechas cartelas, la lejanía de unos fragmentos de bandas con respecto a los otros deja suponer que en esta parte el artista prefiere un paño de notables dimensiones para llevar a cabo su trabajo. Parece más probable que dominase este tamaño grande en las representaciones perdidas en este muro, hay que tener en cuenta el enorme muro a cubrir ya que tiene 23 metros de largo y más de 3 de alto; no contradice la pequeña dimensión de la Santa Bárbara (138x118 cms) esta apreciación, hay que tener en cuenta que esta representación en concreto tenía carácter de donación mientras lo demás probablemente no.

Es muy interesante para señalar el círculo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al que pertenecía estas pinturas hacer hincapié en su forma: entre varias fajas rectilíneas de distintos colores se deja una faja más ancha en el centro de la cual se disponen estrellas de cuatro puntas, otras forman similares pero cortadas por una parte corren rectilíneas paralelas a esta alineación de estrellas.

El primer trabajo sobre esta pintura lo firma el Señor Salgado Toimil. Escribe así sobre Santa Bárbara: "explendente humanidad y misticismo, con el castillo a la vera y en las manos la palma del martirio. En la parte superior leese: Esta pintura mandaron pintar Pedro Gomes capelan nesta iglesia y Francisco: clerigos franciscanos". Al medio las del nombre de la Santa con la plegaria "Ora pro nobis" y debajo del Santa Bárbara, lo firman Pedro Gomes y del Ora Pro nobis, la de Francisco Padre ¿o Yodre?; estan muy borrosas las primeras letras. Al pie de estas firmas a manera de singularísima rúbrica, dos clérigos de redillas, a uno y otro lado de la imagen, los cuales representan sin duda al Pedro y Francisco de la leyenda. Todo ello de gótica traza".

¿Qué antigüedad ha de asignarse a esta tan expresiva pintura mural? Indiscutiblemente ninguna que sea posterior a las primeras décadas del siglo XVI. Aunque el Franciscanos de la inscripción descrita hállase un tanto diluido e incierta (¿Francis, Franciscos o Franciscanos?) la traza frailesca de los capellanes mandantes del cuadro y los caracteres epigráficos de la inscripción inducen por fuerza, con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otros detalles más, a poner el orígen de esta pintura, sobre la que yacían superpuestas cuatro o cinco lechadas de cal, en las postrimerías del XV, o comienzos de la décima sexta centuria, cuando en San Martín aposentaron los claustrales de San Francisco" (11).

Post dice de ellas: "The Hispano-Flemish St. Barbara superimposed upon the early Gothic frescoes in the church at San Martin de Mondoñedo has already attracted our attention. Somewhat superior in execution to the Galician norm, she is accompanied by two donors whose inscribed names seem to read Pedro Gomez and Francisco Jonfre(?) (12).

Más tarde las trataría el Señor Trapero Pardo: "... ejecutadas al óleo han sido pintadas otras. Se trata de un recuadro dentro del que aparece Santa Bárbara, con sus símbolos representativos. Por si estos no fueron suficientes para la identificación, el recuadro ostenta una leyenda que dice: "ESTA PINTURA MANDARON PINTAR PEDRO GOMES CAPELAN DISTA IGLESIA E FRANCISCO CLERIGO. SANTA BARBARA ORA PRO NOBIS". A un lado y a otro de la cabeza de la Santa, los nombres de ambas personas que aparecen arrodilladas".

Los trazos, la técnica colorida, muy acusada a fin de destacar de modo lineal el rostro de la mártir, los caracteres góticos, todo induce a pensar que esta pintura fué ejecutada en el siglo XVI, como lo serían las que cubren el ábside de la capilla, en el que hay representados personajes bíblicos, los Desposorios de la Vírgen, etc. El artista que los ejecutó trató de lograr efectos de perspectiva mediante la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mezcla de colores y la posición de las figuras" (13).

En otras ocasiones se han mencionado las pinturas de esta iglesia pero a un nivel tan general que no se llegan a distinguir ni siquiera varias manos, tal circunstancia viene dada, sin duda, por una falta de documentación gráfica detallada por parte de los autores. Para el Señor Gudiol son posteriores a 1400 (14). El doctor Camón las encuadra en la mitad del XIII (15).

Las transformaciones sufridas por la decoración de la iglesia se iniciaron ya hace mucho tiempo cambiando su sentido original. El Señor Castillo da la siguiente noticia: En 1735 se tomó el acuerdo de reparar la iglesia "item que se pinten de cal las juntas de las piedras por la parte de adentro y se limpian las que están negras y cubiertas de moho, excepto las pinturas y letreros que están junto al altar de San Gonzalo que estas se conserven" (16).

En la primera etapa de restauración de esta iglesia que acabó en 1966 en el mes de Noviembre, se trataron las pinturas ya que como indica Don Jesús Fernández, entonces se hizo "la limpieza y el emplastecido de los valiosos frescos y pinturas que ornamentan las paredes" (17).

---

(1) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Martín de Mondoñedo. en B.C.M.L. 59-60, VII (1963), 200.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Martín de Mondoñedo. en B.C.M.L. 59-60, VII (1963), 200.

(3) Idem. 201.

(4) Idem, 201.

(5) Idem, 202.

(6) Idem, 203.

(7) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 336.

(8) GARCIA IGLESIAS, José Manuel: La Pintura Religiosa Moderna en la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol. Tesis de Licenciatura leída en Santiago 1974. Inédito .

(9) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. Sec.III Vol. París, 1955.

(10) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904, 43. Dice: "En 1735 se tomó el acuerdo de reparar la iglesia "item que se junten de cal las juntas de las piedras por la parte de adentro y se limpien las que están negras y cubiertas de moho, excepto las pinturas y letreros que estan junto al altar de San Gonzalo que estas se conserven".

(11) SALGADO TOIMIL, Ramón.- Las pinturas Murales de San Martín de Mondoñedo en B.R.A.C. 199, XVII (1927), 192.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(12) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. New York, 1970.

(13) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 22.

(14) GUDIOL RICART, José.- Pintura Gótica en ARS HISPANIAE IX. Madrid 1955, 47-48.

(15) CAMON AZNAR, José.- Pintura Medieval Española en SUMMA ARTIS XXII. Madrid 1966, 157.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MORAIME; San Julian
Nemancos, Santiago.

Esta iglesia perteneció a un monasterio benedictino fundado en el siglo XII. Es una construcción de tres naves cada una de las cuales tiene cinco tramos, tiene además tres ábsides semicirculares.

Castillo lo situa en la segunda mitad del siglo XII y lo califica como "francamente compostelana" (1).

Ya hace unos 15 años aparecieron pinturas en la pared norte de la iglesia abarcando una superficie que medía cuatro tramos de la construcción. Lo que se ve en principio se reducía a una cabeza humana. Tras un primer análisis de la obra (hacia 1973) y la realización de las oportunas cartas se procedió al desencalado de la pintura.

Hay que lamentar que, una vez más, faltó la oportuna planificación en la restauración de una obra de arte en esta Región. Sin pensar en las inmediatas restauraciones necesarias en la iglesia tales como el cambiar tejado y adecentar el resto de la arquitectura se procedió al desencalado de la pintura que, en un orden lógico de actuación, se debía dejar para el final. Se afrontó así la liberación de las cales sin arreglar antes el tejado y sin solucionar los problemas de las humedades que provoca

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el cementerio dispuesto hacia ese lado norte de la Iglesia. Una obra que tenía la salvaguarda de la cal hasta un más oportuno momento de restauración quedó pronto -no sabemos cuales fueron los intereses motivadores- liberada de la cal y expuesta a los peligros de las ulteriores obras en la construcción. Hay que señalar que, por lo menos, hubo la buena idea de tapiar las pinturas con una pared de madera mientras se procedía a retejar y a picar el resto del edificio. Llevan tapiadas las pinturas por lo menos estos tres últimos años en los que hemos hecho tres o cuatro viajes a esta iglesia con la intención de estudiar esta obra que no sabemos cuando podrá ser liberada de esta tapia que le oculta.

Ante la imposibilidad de un estudio directo tenemos que contentarnos con el análisis de una fotografía que publica Chamoso Lamas y que de posibilidades, al menos, para catalogar mínimamente la obra (2).

La Gula.- Se representa como una mujer que aparece sentada y frontal. Se encuentra bebiendo por un amplio vaso que lleva a la boca con la izquierda. Su otra mano se deja caer en la silla de tijeras que parece mantenerla. Viste una larga y holgada saya que aparece abierta por la parte delantera dejando ver buena parte de su pecho. Sobre su cabeza, en la que se ve una amplia melena rubia, se observa un tocado desordenadamente dispuesto. Ante sus piernas, ya muertos, dos cochinillos esperan ser comidos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre su cabeza se leen escritos con caracteres góticos la palabra Gula.

Ante esta imagen del pecado una figura, que parece angelical y que va cubierta por una túnica blanca, mantiene en una mano unos azotes y en la otra un rosario incitando de esta manera a la penitencia y a la oración.

Se pueden observar varias muestras de ornamentación que coinciden con los gustos del gótico flamenco en un momento probablemente bastante avanzado. Una columna adosada al muro aparece con una serie de líneas que quieren señalar una decoración en fajas parecida a la vista en el círculo del maestro del Claustra Nova. El cuadriculado que hay en un toro que rodea a una puerta es lejanamente relacionable con la ornamentación del maestro de Chouza. Las fajas vuelven a aparecer en el otro toro que rodea la puerta. El último motivo decorativo a reseñar consiste en una crestería rematada por formas trilobuladas que le conocemos en ejemplos muy posteriores en el tiempo tales como Pesqueiras, Fion y Abades, el encontrarlo aquí en una pintura encuadrable en los inicios del XVI habla de la persistencia de este motivo prácticamente todo a lo largo del siglo.

El pintor se muestra hábil en la composición jugando con la oposición del vicio y la virtud, desarrollando con sentido narrativo la primera y poniendo en primer plano, como principal, a los ojos del espectador, la segunda.

Da la impresión que el conjunto debe repar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tirse en esquemas similares al que ofrece esta fotografía.

El pintor sabe ser fuertemente expresivo. Contrapone el desorden, la fealdad de la figura gruesa y mal vestida, la decadencia que ofrece la dejadez de la Gula, con el gesto altivo, sereno, la figura noble y pausada de este otro personaje que imita a la penitencia y a la oración.

Los colores utilizados son el azul oscuro, blanco, rojo y negro, también tienen cabida los colores amarillentos. La técnica con que han sido dados debe ser al fresco.

Trapero Pardo cita estas pinturas y dice de ellas: "...anteriores a ellas (se refiere a las de San Francisco de Betanzos) son, sin duda, las que recientemente han aparecido en la nave del Evangelio de la parroquia de San Julian de Moraime en cuatro tramos. Los técnicos de la Dirección General de Bellas Artes procederán al desencalado de la pared para descubrir toda la pintura, de la solo se conoce hasta ahora una cabeza de buena factura" (3).

Chamoso Lamas por su parte apunta "... dentro también de los últimos años del siglo XV se descubría una superficie de ochenta metros cuadrados que, tanto por su temática, figuras de tamaño casi natural representando los Pecados Capitales enfrentados a las Virtudes Cardinales y Teologales, como por su arte, hondamente influído por la intensa corriente flamenca que se acusa en Galicia debido a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la concentración de notables artistas nórdicos en España constituye uno de los descubrimientos artísticos más importantes efectuados en la Región" (4).

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 350.

(2) CHAMOSO LAMAS , Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona, 1976, 281.

(3) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 16.

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- O.C.: 280.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOREIRA. San Miguel
Tabeirós - Santiago

Lams:
115-116

La iglesia tiene capilla mayor y nave, en ésta, en la parte delantera dibujando en planta un crucero, se le añaden dos capillas.

Esta construcción conserva de su época románica -un románico del siglo XII- la capilla mayor y la nave. La primera tiene dos tramos, el más cercano a la nave es recto y está cubierto por bóveda de cañón de sección semicircular, el otro es semicircular y esta cubierto por un cuarto de naranja. La nave se techa a dos vertientes con madera. En época barroca es cuando se le hacen los añadidos a su arquitectura, primeramente las capillas laterales que por responder a dos formatos distintos deben tenerse como de dos momentos diferentes, ya en el XVIII hay que situar también el añadido de la fachada en la que las notas más adecuadas al estilo son la línea con que se lleva a cabo la espadaña y la orejera que rodea la puerta.

La pintura que está allí descubierta se localiza en la capilla mayor hacia la zona norte en el tramo semicircular, se encuentra a unos ochenta centímetros del suelo. El tema representado es el Lavatorio. Sobre esta capa se localizan quizás otras tres más con pintura pero, muy posiblemente en ninguna de ellas está presente la figuración.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Lavatorio.- (121 x 92 cms) Los doce apóstoles se encuentran formando un compacto grupo

frontal. Ante ellos, arrodillado, está Jesús, dispuesto de perfil todo su cuerpo menos su rostro que asume el ritmo frontal que tienen las demás figuras.

El apostolado presenta a la izquierda en primer plano a Pedro que sentado y con sus manos juntas en actitud orante introduce uno de sus pies en una jofaina que hay ante él, mientras el otro se halla en el borde de la misma. Su rostro se realiza con una notoria imprecisión llegando a representarse con melena, los rasgos con que se especifica son extraordinariamente generalizadores siendo similares a los que presentan los demás apóstoles: ojos alargados, el dibujo de la nariz y las cejas ensambladas en un mismo trazo, boca fuertemente cerrada; en éste caso una barba que parece menuda, muy tupida ayuda a presentarlo. También hay una misma vestimenta para todos los apóstoles: una túnica ceñida a la cintura y un palio que se construyen en plegados toscos; los nimbos de los Apóstoles presentan el borde dibujado con una sucesión de menudas formas curvas que miran hacia el centro del mismo.

Los Apóstoles que están tras Pedro se encuentran probablemente sentados, la imprecisión del dibujo no deja saber si esta es la postura en que se hallan o si permanecen arrodillados o en pié. Domina una actitud orante en esta agrupación, nace del carácter estático que mantiene cada uno de los personajes, y de la postura en que aparecen las manos de uno de ellos, repitiendo el gesto orante de Pedro junto al que aparece ocupan de una posición entre éste y Cristo pero en un plano que se intuye más alejado. Son seis los rostros que se dejan ver en este apostolado, dos de ellos tan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

solo parcialmente y tres sin barba, los demás resultan significados por fragmentos de nimbos que se ven en un plano más alejado.

Cristo se encuentra en un primer plano, su cuerpo es de mayor tamaño que el de los demás. Tiene las mangas de su túnica recogidas a la altura del codo ya que va a ocuparse de lavar los piés de Pedro, ante El está la jofaina en que va a llevar a cabo tal operación. Su oscura túnica aparece ceñida a la cintura por una cuerda. El rostro de Jesús se construye con rasgos similares a los que poseen las demás figuras, tan sólo lo distinguen una oscura y espesa barba y el nimbo que adquiere la forma crucifera inscrita dentro de un contorno redondo.

En torno a la figuración se observa la presencia de motivos de carácter floral todos ellos de idéntica forma que se utilizan con la misma intención estética con que se usan los brocados por este tiempo, naturalmente, como es plenamente lógico, el paso al fresco de esta riqueza decorativa sobre todo al ser llevada a cabo por un pintor de tan pobres luces consigue como resultado un trabajo de mediocre signo. La nota resultante es un sentido de "horror vacui" claro y de falta de ideal naturalista. Muy próxima a la figuración debía estar ya el marco que la delimitaba, de el en la actualidad se ve tan sólo una mínima parte de una de las líneas que lo remataban hacia el interior de la escena, cabe suponer con un gran margen de certeza que en este habrían de encontrarse el mismo repertorio de motivos visto en Framean.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente hay que distinguir entre lo

que pertenece a la intención del pintor y el resultado al que la ha conducido su falta de pericia. El quiere distinguir dos bloques en la composición, uno en primer plano constituido por Jesús y Pedro y otro más alejado en el que los demás apóstoles se comportan como meros asistentes al acto esperando a que les corresponde a ellos también ser purificados. Recoge el momento el artista de la aceptación plena por parte de Pedro de la voluntad de Jesús dejando anteriores protestas como señala San Juan (1). La actitud general del apostolado ha de ser, en la pretensión del pintor de atención al acontecimiento. En las figuras principales - Jesús y Pedro - el sentido en que piensa colocarse a Cristo es iniciado su acción mientras su ánimo se muestra recogido en íntimos pensamientos, el Apóstol dirigiría entre tanto sus ojos al cielo aceptando y agradeciendo la labor de Jesús . Con estos pensamientos en la actividad del artista como base para su trabajo se comprende perfectamente el esquema compositivo como pleno sentido unitario, jerarquizando perfectamente la escenificación y compensando adecuadamente las partes de la misma. Esa jerarquía de partes se acusa con más nitidez todavía por medio de la utilización de un tamaño mayor para la persona de Jesús lo que añadido al lugar prioritario que ocupa en el conjunto lo resalta notoriamente. Además hay que ver dentro de los intereses del artista el logro de una profundidad que resulta convincente, va a ser a través del amontonamiento de figuras como consiguirá rudimentariamente expresar esta idea ya que unos ocultan en parte a los otros marcándose así nítidamente diversidad de planos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La poca pericia del pintor hace que esa composición que desea resulte claramente alterada, en virtud de un dibujo de poca categoría las figuras se llenan de un carácter frontal rompiéndose incluso el engarce que la escena exige entre Cristo y Pedro, todo queda mirando de una forma decidida al espectador quebrantándose así el ideario estilístico al que pretende servir el autor.

La tosquedad es evidente en lo que a dibujo y color se refiere. El trazo de que se vale el autor se llena de inexactitudes perfilando rostros que resultan ingenuos y arcaicos y repletos de convencionalismos. En el diseño del plegado que oculta a los cuerpos el resultado es el de caracter muy repetitivo configurando cuerpos que parecen muy macizos, el dibujo de manos y piés está falto de una mínima maestría no siendo fiel en absoluto ni a la proporcionalidad ni a las formas que se intentan figurar. El color tiene un sentido claramente volumétrico ya que se atiene a fuertes difuminados que llegan a dar un sentido de modelación a los cuerpos que se representan. Las entonaciones más utilizadas son los rojos, negros y amarillos y la técnica en que se trabaja es el fresco.

Esta obra ha sido tratada por Don José Trapero Pardo. Dice así de ella: "No lejos de La Estrada, en el ábside de San Miguel de Moreira, hay restos de un fresco, con figuras toscamente dibujadas. Representan la escena del Lavatorio de los pies de los Apóstoles. En el grupo de éstos, la perspectiva se ha logra-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do por la colocación gradual y ascendente de las cabezas. La figura de Cristo, nimbada con los haces de rayos, distintivos de la divinidad, vuelve el rostro al frente con mayestático aspecto. El Apóstol al que el Maestro lava los piés, se halla en actitud orante. En el rostro, pese a la tosquedad del dibujo y de la deficiencia anatómica de los miembros, es fácil adivinar el asombrado y admirativo !Domine, Tu lavas mihi pedes! del relato evangélico. El fondo se decora con elementos de tipo vegetal repetidos en torno a las figuras, a fin de cubrir los espacios en blanco".

"Por la técnica empleada en el sombreado, por el trazado de los paños, en los que el paralelismo no es acusado, consideramos de fines del XVI estas pinturas. La concepción del grupo, estudiado de abajo a arriba para dar más sensación de distancia, la forma de frontalidad de los rostros y de empastar el colorido, nos mueve a considerar estos restos de pintura mural, como obra de artistas influenciados por tendencias distintas de las de los muralistas de las iglesias orensanas y lucenses, y a juzgarlas obra de alguno de los decoradores o entalladores que trabajaron en las iglesias pontevedresas" (2).

No cabe la menor duda que los frescos habrían de continuar por lo menos en las demás partes de esta capilla mayor. Probablemente podrían alcanzar otros espacios de la iglesia. A cerca de cuales serían los temas aquí expresados hay que suponer que por lo menos en el presbiterio las escenas responderían a un ciclo de la Pasión. La posibilidad de que en frente de este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tema se encontrase la Oración en el Huerto le dá sobre todo ese carácter repetitivo que se hace ostensible en este autor al comparar la pintura de Moreira con otra indudablemente de la misma mano como es la de San Pedro de Framean (Lugo). Quizás entre ambas se pudiese disponer un paño que tratase el tema de la cena efigiando esa idea que no se representa en Framean pero que el contexto deja entender; si en la iglesia lucense el tema no se lleva a cabo si no que se recuerda por la realización de la Misa aquí en Moreira hay espacio suficiente para representar la Cena y con ello llevar de forma conveniente el relato de la Pasión. En la actualidad el revoco donde se supone debía de estar la Oración en el Huerto está muy alterado siendo practicamente todo él nuevo ya que allí se impuso una capa de cemento. Tras el retablo dieciochesco la suerte de las cales hubo de ser lógicamente mejor, se puede pensar que la suerte de la temática allí quizás llevada a cabo haya sido mucho mayor.

---

(1) San Juan 16, 6-8.

(2) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOGUEIRA. Santa María

Chantada, Lugo.

Lams:

117-124

Consta la iglesia de nave y presbiterio rectangulares, éste más reducido que aquélla en alto y ancho; se cubren respectivamente con madera y bóveda de cañón. En la parte media de la capilla mayor se alza un arco fajón. Es, según Don Francisco Vázquez Saco, un ejemplar de mayores proporciones que los comunes de las iglesias rurales y que desdichadamente no ha llegado íntegro hasta nosotros, ya que el frontis románico fué sustituído en el siglo XVIII por una fachada barroca en la que, por ventura, se incrustó el rosetón antiguo" (1). Es obra románica la nave y la capilla mayor.

En el presbiterio, en el muro sur, el paño que corre desde el arco toral hasta el arco fajón que reparte la capilla mayor, bajo la línea de imposta, ofrece una decoración pictórica. Los temas que allí aparecen son La Oración en el Huerto a la izquierda y el Prendimiento de Jesús a la derecha. En el paño que hay enfrente de este queda un mínimo fragmento que deja ver unas letras. Las restantes pinturas que tiene la Iglesia pertenecen a otro pintor y momento.

La Oración en el Huerto (130x100 cms).- Jesús aparece arrodillado y en tres cuartos, con las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manos juntas, mirando al cielo. Tras su cabeza hay un nimbo crucífero que presenta su contorno decorado con formas curvas que miran hacia el centro de la redondez del nimbo. Su rostro afilado y barbado parece preocupado por lo que muestra el ángel que, en el cielo, se dirige hacia El. Ante Cristo, sobre una forma nubosa se halla el cáliz. Tras el Señor se encuentran los tres apóstoles preferidos, dos de ellos parecen más cercanos a nosotros que la figura de Cristo, el último, que debe de ser Santiago, está aproximadamente, a la misma profundidad que el Señor. Los tres están sentados; el más cercano es Pedro, reconocible por su barba blanquecina recortada y también por su calva, esta en una posición que se aproxima al tres cuartos. San Juan, colocado de frente debe ser el que aparece después ya que parece el más jóven. El último se encuentra también dispuesto de frente, es el que deja ver menos parte de su cuerpo ya que sus compañeros lo tapan. Los tres llevan nimbos muy parecidos al del Señor, la única diferencia está en que el de Aquel era crucífero. Todos los personajes visten largas túnicas. El angel que se mantiene ante Cristo muestra sus largas alas abiertas, en su mano derecha lleva la Cruz y dirige la otra hacia Cristo como indicando que a El está destinada. Tan solo deja ver medio cuerpo, el resto parece estar oculto en una forma nobosa, se representa en un tamaño muy diminuto. El espacio se tapa hacia el fondo con un cierre que parece ser de maderas, sobre este se ve un claro cielo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición tiene en el centro a Jesús como figura más importante del tema, a El va destinada la cruz que trae el ángel y el cáliz que presenta la nube. Su penosa oración ofrece un fuerte contraste con el tranquilo descanso de los discípulos, esto realza el sacrificio del Señor. Hay un aprovechamiento del espacio notable, la preocupación del artista por reseñarlo lleva a cerrar con la empalizada la parte más profunda de la escena para que, con ese telón de fondo, las figuras se despliegan en el espacio. La estrechez del marco agobia un poco el desarrollo de la escena resultando, en este sentido, muy carcana la posición del grupo de los discípulos con respecto al Maestro.

En el dibujo hay una buena calidad. Tanto consigue cargar a los rostros con la expresividad adecuada, la tranquilidad en los apóstoles y la preocupación en Jesús, como desarrollar un plegado convincente sobre las figuras: todo ello se lleva a cabo con una línea elegante que sabe parar en el detalle como muestra en los rostros, nimbos y hasta el cierre, tan minuciosamente tratado.

El Prendimiento (130x100 cms).- En el centro aparecen el grupo formado por Cristo y Judas, a la derecha de Jesús está Pedro y a su izquierda los acompañantes del Traidor. A los pies del Señor está en los suelos Malco.

Jesús, en pie y de frente, dirige una mirada hacia la cabeza de Malco para devolver una oreja

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de éste a su lugar. El rostro de Cristo es afilado, lleva una barba bipartita, muestra tras su cabeza un nimbo crucífero semejante al de la escena anterior. Su mirada resulta preocupada, como nostálgica. A su cuello se abraza Judas quien acerca su capa a la del Señor para besarle. El cuerpo del que lo entrega está dispuesto de perfil, Pedro en cambio, aparece frontal, mira de reojo hacia donde está el Señor y descansa su arma (más que una espada es un cuchillo de ancha hoja) sobre un hombro. Tras su cabeza se repite un nimbo igual al que posee en la escena anterior, sin embargo los rasgos de su individualidad se cambian un poco, si en la oración en el Huerto aparecía con la calva con que suele ser representado aquí su cabeza mantiene un revuelto cabello. Al otro lado de la acción aparece un grupo formado por tres hombres acompañantes de Judas. El más cercano lleva su cabeza cubierta por alhareme, el sayo corto que viste está rematado por unos estrechos collares propios de un jubón de fines de XV y de los primeros decenios del XVI, bajo el sayo se aprecian las calzas. Su mano derecha se dirige hacia la espada que lleva en el costado cruzándose sobre la otra mano. Los dos hombres que lo siguen van armados con largos palos, el último lleva sobre su cabeza una redonda y baja gorra que denuncia una moda localizable en España entre los últimos veinte años del XV y los treinta primeros del XVI. El que va más al fondo adelante un curioso objeto que debe valer para amparar una luz que ha de mantenrse entre las dos alas que la ocultan. De Malco tan sólo se observa la cabeza que lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muestra como un ser pequeño que mira a Jesús. Alguna hierba en el suelo y unas ramas insinuadas tras las cabezas de Pedro y Judas hacen mención al paisaje.

De nuevo Jesús vuelve a ser el centro de interés de la composición. En El convergen las atenciones de todos, desde el gesto asustado de Malco, que recibe la oreja perdida, a la incertidumbre de Pedro, que observa la maligna acción de su antiguo compañero, también la asistencia de los otros tres hombres se dedica al Maestro que desde el centro de la composición la preside como eje natural de la mísma.

El artista muestra también aquí su buen hacer sabiendo dar a cada rostro la debida expresión resultando toda la gesticulación de la obra bastante exacta. Las vestimentas caen con una verosimilitud que lo apartan de los convencionalismos en que suele caer el mal pintor.

No hay ninguna franja decorativa que separe a los dos temas habiendo una cierta continuidad entre el paisaje de ambos, la diferencia estriba en que en el primero se ve el cierre del huero y en el segundo está oculto por la colocación más elevada de los personajes que encontrándose más cerca del espectador resultan de mayor tamaño. Tanto en tema como en el otro el punto de vista del pintor es el mismo hallándose en una posición que se encuentra a la misma altura de lo que se representa.

El marco de la escenificación viene dado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por la arquitectura por tres partes: las columnas adosadas que responden a los arcos y la línea de imposta delimitan en parte el tema, por la parte inferior la representación termina rematada por tres líneas paralelas y bastante juntas que corren desde una columna a la otra. Esta delimitación se ha perdido en gran parte.

En la pared norte tan solo se conservan unas letras junto a la puerta abierta para dar paso a la sacristía añadida en ese lado de la construcción. Dice así: "(es)ta - obra- de - todo- ...da...". Está concebida en caracteres góticos.

Hay aquí unas pinturas que muestran a un pintor con bastante sapiencia del oficio, con un sentido de la composición en el que todavía no resulta algo incongruente conjuntar en un mismo cuadro dos escenas que responden a momentos diferentes de una historia. Trata con calidad tanto las expresiones como los ropajes dentro de unos conjuntos que resultan bien arquitrabados aunque un tanto agobiados por el número de personajes. El color resulta muy pálido destacando algún rojo muy suavizado sobre una tonalidad agrisada en líneas generales.

A estas pinturas se han referido los Señores Váz quez Saco y Castillo. El primero las trata así:"el interior del ábside estuvo decorado con pinturas cubiertas hoy con una dura capa de cal que convendría levantar.Las creemos contemporáneas de las de Chouzán a juz

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gar por los caracteres sueltos de una inscripción que asoma en algunas excoraciones en la capa que las oculta (2). El Señor Castillo dice simplemente "en el ábside restos de pinturas murales acaso de últimos del siglo XV o principios del XVI. (3).

Se conserva posiblemente más pintura en el presbiterio de esta época, el lugar donde más fácilmente y en mejores condiciones puede aparecer es en el testero amparado por el retablo. Las escenas que cubrían esta capilla mayor debían representar un ciclo que correspondía a la Pasión.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Nogueira en B.C.M.L. 20, II (1946), 269.

(2) Idem, 270.

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 372.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOVELUA. San Cristobal
Monterroso, Lugo.

Lams:

125-128

Consta de una nave rectangular cubierta por un tejado a dos vertientes de madera y un presbiterio formado por un tramo recto y una cabecera semicircular, la primera parte está cubierta por bóveda de cañón y la segunda por cuarto de naranja. La capilla mayor es más reducida en alto y ancho que la nave. Ha sido considerada arquitectónicamente como "la iglesia románica... más suntuosa del ayuntamiento de Monterroso.... particularidades como el pórtico que precede al frontis y el emplazamiento de la torre" (1). Se conserva íntegra, la única alteración fue el aditamento posterior de la Sacristía, adosada al alzado norte del ábside.

Las pinturas que están a la vista ocupan una parte de la capilla mayor: un fragmento de la zona semicircular, bajo la línea de imposta, donde se representa la Cena y otro del tramo recto donde se halla el Prendimiento, sobre la línea de imposta; ambas escenas ocupan asi buena parte del lado norte de dicho presbiterio. La Coronación de María, representado en la bóveda de cañón, es más tardía. En el muro superior al arco toral se pinta el tema de la Anunciación.

Santa Cena (170x80 cms, descubierto).- El fragmento descubierto muestra a dos apóstoles ante una mesa. Están sentados y en posición frontal. El de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la izquierda, de barba oscura y larga cabellera, lleva una mano al mentón en actitud pensativa mientras la otra se posa sobre un pan que tiene delante; tras su cabeza se representa un redondo y claro nimbo y su mirada se pierde hacia un punto que está al otro lado de la mesa y hacia el centro. El otro apostol, de rubia barba y de larga cabellera, posa las dos manos sobre el mantel; su cabeza resalta debido al claro nimbo que le vale como fondo y, aúnque su cabeza parece ir hacia la derecha, su mirada se dirige hacia el centro de la mesa contemplando algo que está al otro lado de donde él se halla. Ambos visten un mismo tipo de túnica atada a la cintura y abierta por delante.

En la mesa que se encuentra ante ellos hay una jarra de sinuosa línea, un plato con varias viandas, dos panes y un largo cuchillo. El mantel sobre el que reposa todo es de amplios cuadros.

Tras los apóstoles la pared presenta un dibujo que la reparte en cuadros. A un lado, totalmente desplazada hacia la izquierda, una puerta con tejadillo encima hace mención a la entrada al recinto donde se lleva a cabo esta última Cena. El vano de la puerta se encuentra cubierto por un rayado inclinado que hace imaginarlo.

El suelo muestra un enlosado en la que alternan piezas de colores diferentes. Una línea de amplio trazo separa las baldosas del lugar en que se inicia la mesa con el ánimo de insinuar los dos elementos diferentes.

Este fragmento corresponde a una Santa Ce-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

na que está en su mayor parte oculta tras el retablo. Todos los apóstoles, menos Judas, están al otro lado de la mesa. La zona central, y con ella la presidencia del ábside, corresponde a Jesús. Ante El, al otro lado, estará el Traidor. Parece que debe de ser así teniendo en cuenta la dirección de las miradas de los dos apóstoles que contemplan con desconfianza lo mismo. Asi pues lo que aquí se observa es una parte secundaria de un tema en el que se enfrentan las personas de Cristo y Judas estando los demás personajes dispuestos a los lados del Señor contemplando al que entregaría al Maestro. La escena se resuelve con poco acierto: el sentido de profundidad se señala pobremente con la colocación de esa mesa malamente dispuesta que deja ante sí un fragmento de suelo y atrás a los personajes y la arquitectura de fondo. Dicha composición está tomada desde un punto de vista muy alto viendo a vista de pájaro lo que hay sobre la mesa, el suelo y el tejadillo que está sobre la puerta, mientras que, en cambio, el fondo se ve desde el frente. Se deben estas inexactitudes a una falta de conocimiento de la perspectiva lo que le lleva a representar las cosas lo más fácilmente posible.

Resulta demasiado monótona la narración ya que convierte el espacio en un total cuadriculado que lo llena absolutamente todo a escepción de los lugares ocupados por los personajes y poco más. Todo el resto es una repetición de cuadrados en tres tamaños diferentes, más pequeños cuanto más al fondo, con los que va describiendo el enlosado, el mantel y la pa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

red que cierra la composición. En las figuras el dibujo es esquemático, falto de la naturalidad que persigue el pintor, como apuntan las inmaduras expresiones de los personajes; sus vestimentas están concebidas con un deseo de claro acercamiento al natural en su plegado. Los objetos que se hallan sobre la mesa están llenos de errores de perspectiva haciendo de una forma muy ingenua los platos.(2)

El Prendimiento (110x145 cms).- Está prácticamente borrada la escena. Se observa en primer plano el cuerpo tendido de un joven que lleva sus manos hacia un lado de la cara, es Malco a quien Cristo acaba de poner la oreja cortada por Pedro. Este se ve tras el joven caido, está en pie de perfil y volviendo a envainar su espada. Se ha perdido su expresión, pero parece que en torno a su cabeza debe de haber un nimbo. Quizás sea Cristo el personaje que, perdido prácticamente del todo, debe estar en el centro de la composición ya que ahí se ven unas manos cruzadas, como si estuviesen atadas, que parecen corresponder a un cuerpo dispuesto frontalmente, en pie y con sus manos colocadas por debajo de la cintura en postura de sometimiento.

A la derecha de Cristo se ve un cuerpo en pie, de perfil y que alza una mano como si estuviese abrazando a esa perdida figura a la que debe estar dando el beso traidor. Sus pies están descalzos y viste como Pedro una túnica larga. De esta posible figura de Judas no se observa la cara ni prácticamente la mayoría de su cuerpo tan sólo se puede intuir la dis-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posición general del mismo.

A un lado de Pedro se ven anchas líneas negras verticales que deben responder a la representación de unos troncos que hablan del paisaje del Huerto.

La composición está centrada, de ser como aquí es interpretada, por Cristo que se encuentra en el medio y un poco atrasado. Se halla con dos discípulos, uno a cada lado, ambas actuando en función de su persona, uno, Judas, culminando su acto de traidor, el otro, Pedro, llevando a cabo la orden del Maestro. La otra figura también está dependiendo claramente de ese personaje central por quien fue curado. Compositivamente el sentido de profundidad está aquí mejor concebido con esas figuras en planos distintos enlazando bien unos con otros. Los árboles y ciertos toques de color parecen señalar una lejanía mejor imitada. En esta ocasión utiliza un punto de vista bajo para llevar a cabo el tema.

Se ve la misma mano dibujando que en la escena anterior en esas manos de dedos largos mal compuestos y separados y también en los pliegues que intentan una caída natural y dar cierta sensación de volumen. Vuelve a caer en la incoherencia al disponer el cuerpo de Malco que se retuerce de forma imposible.

La Anunciación (160x80 cms, descubierto).

A la derecha del arco toral en la parte superior se contempla un suelo baldosado sobre el que, de perfil,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se halla una figura de perfil que parece arrodillada. Hay que suponer que esta persona orante debe ser la Vírgen.

Bajo las cales, al otro lado del arco, se encontraría al ángel y, muy probablemente, sobre la clave se halle la figura del Padre que manda hacer María su gracia a través de unos rayos en los que a veces aparece representado el Niño y otras, las más, la paloma del Espíritu. De ambas maneras la composición tiene su foco principal en la Vírgen a quien van dedicadas todas las atenciones de los tres personajes. Completando la escena debe aparecer el jarrón con lirios y, quizás, un pequeño mueble sobre el que se encuentra el libro que suele tener abierto María ante si a la llegada del ángel. Sobre Ella a veces también aparece un dosel. El espacio es insinuado por el enlosado que seguramente continua en la parte donde está el angel, llegando hasta una altura muy destacada y empezando muy abajo según se desprende de lo que se ve en la parte de la Vírgen.

Poco se puede decir de la calidad con que está llevado a cabo este tema. Parece que hay una gran estilización en las figuras que llevan las vestimentas con cierta gracia. La falta de verdad en la perspectiva vuelve a hacerse patente en el enlosado que repite insistentemente un mismo tamaño en un paralelismo absoluto de formas y en una alternancia contínua de calor.

Las composiciones que lleva a cabo este pin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tor entran dentro de los modos más usuales en que suelen desenvolver estos temas. La Anunciación aparece múltiples veces tratada como aquí se insinúa; de la Cena hay menos elementos de juicio pero la proximidad a la que hubo en Chouzán es evidente (3). El tema del Prendimiento es el que aparece como más original, la falta de espacio es lo que obligó a prescindir de los acompañantes de Judas en su ida al Huerto, en los demás el tema sigue los rasgos que lo caracterizan.

La calidad de lo logrado por el pintor es mediocre. Tan sólo se mueve con cierta desenvoltura en el Prendimiento dando una relativa idea de profundidad con una disposición de las figuras bastante adecuada. En los otros dos temas falta ese sentido de la espacialidad y todo se llena de cuadrados que simulan la estancia donde se realiza el Anuncio o la Cena, el mantel, la pared... Poco sabemos de como se caracteriza a los personajes ya que sólo dos quedan al descubierto y estos son de una importancia secundaria dentro del tema al que corresponden, sin embargo por lo que en éstos logra puede apuntarse que las posibilidades del autor no son grandes ya que los rostros aquí conseguidos son de mediocre factura.

La coloración de la obra no es de gran categoría tampoco, simplemente utiliza rojos, amarillos y azules pálidos.

Tres autores, hasta el momento, han hecho mención de estas pinturas. Fueron los Señores Ramón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fernández Oxea, Vázquez Saco y Trapero Pardo. El primero habla de que "la capilla mayor esta decorada con pinturas murales... Prendimiento de Jesús: personajes en pie y otros dos acostados en el suelo. Sobre ellos, y a la izquierda, se distingue una mano en dirección a la cabeza de uno de los caídos, como si se quisiese reproducir el momento en que Jesús restaña la oreja a Malco... Otro fragmento es un extremo de la Cena de los Apóstoles que debía decorar todo el ábside. En él aparecen sentados a la mesa dos discípulos de Cristo, con nimbo, que tocan con su mano derecho los panes eucarísticos, entre los que se encuentra un cuchillo. Sobre el cuadriculado mantel hay además otro pan, un plato con viandas y una gran copa de dos asas, que serviría de cáliz ministerial para distribuir el vino consagrado".

"Por su factura parecen ser estas pinturas obra del siglo XV y guardan cierta analogía con las del ábside de Santa María de Melide" (3).

El Señor Vázquez Saco dice que "de las que decoraban el ábside de Novelua, sólo se conservan tres fragmentos. Uno ocupa el tramo recto del lado del Evangelio y representa el Prendimiento de Jesús, según el relato del evangelista San Juan, que, como se sabe, añade al de los sinopticos la circunstancia de la caída en tierra de los enviados para prender al Maestro. En este momento sorprende la escena del artista. Se adivina más que se ve la figura de Jesús con la cabeza nimbada. A su izquierda, un soldado con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lanza al hombro, y en el resto del campo, dos más caídos en el suelo. Menos deteriorado está el segundo fragmento, en el que aparecen sentados a la mesa que se cubre con mantel cuadriculado, dos apóstoles, que extienden simétricamente sus brazos derechos para tocar con la mano sendos panes. Hay además sobre la mesa otro pan, una fuente circular con diversas viandas y un cáliz con dos asas de amplio desarrollo. El tercer fragmento decora la parte central de la bóveda de cañón que cobija el tramo recto, y representa la Coronación de la Vírgen" (4).

El Señor Trapero Pardo simplemente la cita en su "Pintura Mural" (5).

Es indudable la continuación de las pinturas tras el retablo mayor, tampoco ofrece duda la presencia bajo las cales que entonrnan el arco toral del tema de la Anunciación. Resulta más problemática, en cambio, la posible aparición de pinturas en otros lugares de este templo.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Cristobal de Novelua en B.C.M.L. 29-30, III (1949), 247.

(2) Hay en esta Cena una gran cercanía a la de Chouzán que fué publicada por primera vez por RAMON y FERNANDEZ OXEA, José.- San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales en A.E.A. 61, XVII (1944).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- El Maestro Martín de Novelua en A.E.A. 54 (1942), 343.

(4) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit.: 249.

(5) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE. Catedral, Claustra Nova

Lams: Orense.

129-134

La catedral de Orense tiene adosada a su planta, hacia la parte sur, el ala de un claustro que según algunos autores no llegó a culminarse y según otros cabe la posibilidad de que fuera el tiempo quien lo redujera tan sólo a esa parte que es hoy. La primera opción es la que plantean los Señores Sánchez Arteaga (1), Fernández Alonso (2), Pita Andrade (3) y Chamoso Lamas (4); la segunda, Weyler (5) y Castillo (6).

El acceso a tal construcción se logra por una puerta de factura románica que la une al interior del templo. Tal puerta es anterior a este frustado claustro, antes tendría una utilización diferente. La arquitectura del claustro es claramente gótica, las bóvedas de crucería se posan en finos arcos ojivales que se asientan sobre pilares de sólido porte. Tan sólo hay cuatro tramos configurando el ángulo NE.

Sobre la cronología de esta construcción no hay igualdad de criterio. Para el Doctor Pita Andrade es obra del último tercio del XIII (7), al igual que para el Señor Chamoso Lamas (8); para el Señor Sánchez Arteaga es "del primer tercio del XIV o fines del precedente" (9); el Señor Weiler lo situa hacia la mitad del XIV (10); el Señor Castillo lo encuadra simplemente en el XIV (11) y para Don Benito Fernández Alonso es obra iniciada en el siglo XV y suspendida en el XVI (12), esta última datación resulta desconcertante (13).

Esta edificación tuvo pronto alteraciones mo-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tivadas por las diferentes funciones a que estuvo sometida. Vino dado tal hecho por el espacio que la Catedral tenía para cubrir sus distintas necesidades lo que exigía aprovechar todos los espacios para diferentes servicios. Actualmente está dedicado a Museo pero hace poco tiempo ofrecía un aspecto muy distinto. Lo cuenta Don Manuel Chamoso Lamas: "encubierta totalmente de una espesa capa de cal con numerosas mutilaciones en sus distintos elementos y cortada en el último tercio de su altura por una segunda planta de madera (14).

Este lugar fue utilizado durante siglos, según el Señor Sánchez Arteaga, como Sala Capitular (15). Posteriormente se ocuparía en distintos usos siendo en los últimos años, como apunta el mismo autor "vestuario de los señores Beneficiados, y sirve de paso a varias dependencias" (16).

En el Claustra Nova aparecieron pinturas hacia 1912 "al trasladar dos viejos muebles que hace mucho tiempo las tapaban por completo", según cuenta el Señor Fernández Alonso (17). Hay que pensar que la Sala Capitular pudo haber seguido en este recinto hasta el último tercio del XVIII ya que, según el Señor Sánchez Arteaga, la construcción de la actual Sala Capitular se hizo en 1767 (18). Tras el traslado de ésta se ocuparía pronto su lugar con nuevas funciones en esta catedral agobiada de espacios; sería entonces cuando se tapiaron con muebles las pinturas que, muy probablemente, se hicieron para adorno de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la vieja Sala Capitular.

Los temas que se conservan de la decoración del claustro son la Flagelación y la Lanzada. Ocupan éstos sendos fragmentos de la pared del claustro localizándose bajo las bóvedas de cañón apuntadas que se hallan formando ese ángulo N.E., único que se conserva en pie, el primer tema se encuentra hacia el lado norte y el otro hacia el este.

La Flagelación (200 x 150 cms).- El marco en que se encuadra es irregular ya que la forma ojival que en principio la debía delimitar se halla recortada por una parte por un contrafuerte de la nave sur de la catedral, lo que disminuye el espacio del lado izquierdo.

En el centro está Jesús atado a la columna, y a cada lado, un sayón azotándolo.

Jesús se encuentra en pie tras la columna con sus brazos atados juntos a ésta. Su cuerpo se incurva ligeramente quedando la parte superior un tanto inclinada y las piernas un poco encogidas. Cristo es tan alto como la columna, su cabeza queda un poco por debajo del capitel. Su rustro, alargado y barbado, se inclina dolorido. Tras su cabeza hay un nimbo crucífero. Un paño de pureza anudado a su cintura oculta la parte media de su cuerpo.

En un plano más adelantado que el que Jesús ocupa, a cada uno de los lados, un esbirro maneja, con las manos juntas, unos azotes; el que está a la dere-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cha del Señor se dispone en tres cuartos y el que se halla al otro lado, de perfil.

Ambos dirigen, al igual que su gesto, su mirada hacia el Señor. Sus cuerpos tienen un tamaño mucho menor llegando sus cabezas hasta la altura de la cintura de Jesús. Visten sayo corto ceñido a la cintura, de éstos uno se presenta acuchillado en la parte inferior. Uno y otro usan calzas enteras y los pies cubiertos por borceguíes. Ambos llevan tocado, uno simplemente utiliza una gorra redonda ajustada a la curvatura de la cabeza y el otro, un gorro de forma cónica de gran longitud; los dos posan sus pies en un enlosado de línea irregular pero que cubre, con un entramado muy apretado, una estrecha faja que indica la profundidad de la estancia; un dibujo de la misma índole ocupa todo el fuste de la esbelta columna que ocupa el centro de la composición cruzando casi por completo todo el espacio ya que una mínima parte en lo alto queda sin tal forma que muere en un amplio capitel que no soporta peso alguno.

En torno al tema hay una estrecha franja decorativa que lleva en el centro estrellas de cuatro puntas en línea y con un ritmo muy insistente en su disposición formas triangulares corren por los fondos de la banda enfrentándose por un vértice sin llegar a tocarse aprovechando el espacio que queda entre estrella y estrella.

A un nivel más bajo que esta decoración aún existe otra en la que se presentan prismas que tienen su cara superior en blanco, la lateral, oscura y la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más cercana de una coloración intermedia. Se disponen en dirección oblícua, todos en un mismo sentido bajo la Flagelación y en trayectoria contraria los que decoran el contrafuerte a la misma altura.

En lo alto, ocupando la bóveda de cañón apuntada que cubre el espacio que se encuentra entre pilar y pilar del claustro por la parte más cercana al muro de la catedral, se representan estrellas colocadas en orden casi rectilíneo. Van alternando filas de estrellas de dos coloraciones diferentes, unas más claras y otras más oscuras. Las estrellas también decoran el contrafuerte a la misma altura.

En la composición lo primero que llama la atención es la figura de Cristo de un tamaño desproporcionado con respecto a los sayones. Tal circunstancia se debe al desigual marco que ha de utilizar el pintor para desarrollar el tema. Aprovecha este hecho para hacer resaltar por medio del tamaño la figura de Cristo que también destaca por su situación en la escena.Hacia El se dirigen las actitudes de los pequeños sayones que se encuentran más adelantados que El en el espacio figurado. La idea de profundidad se logra por medio del suelo y la columna que es la mejor referencia especial. Todo se recorta sobre un oscuro fondo que vale como telón ante el que se situan los personajes. Dentro de la composición hay el contraste de movimiento lógico entre el dinamismo de los sayones en plena flagelación y el pasivo cuerpo desnudo de Cristo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un rasgo curioso es, sin duda, la columna que, aunque alta, no soporta nada encima. Es, en este sentido, un caso único dentro del repertorio de Flagelaciones que hay en Galicia en este momento.

Analizando los atuendos de los sayones, se ven claramente las inspiraciones tomadas de la moda de la época, el tocado de un sayón, los borceguíes y la saya acuchillada no desentonan dentro del gusto en vigor entre 1530 y 1540.

En el estudio de la forma el resultado logrado por el pintor es mediocre. Sí son bastante convincentes las posiciones claramente dinámicas de los sayones no lo es tanto el encogimiento de Cristo en el castigo que recibe. Fuera de toda lógica está la desproporción con que dibuja a los distintos personajes, resulta impropia en el momento en que se llevan a cabo las pinturas. Hay un acusado sentido del detalle en la especificación de algunas partes, es el caso de las vestimentas de los sayones en las que logra formas veraces, en cambio el suelo y la columna están cargados de una decoración que tiene un cariz simplemente ornamental ya que no se acerca a lo real a no ser en la intención de usar tales medios para dar idea de profundidad. En los rostros la carga expresiva es mínima, si algún acento de dolor surge en la cara de Jesús falta en cambio cualquier tipo de pasión, que esté de acuerdo con el dinamismo en que están implicados sus cuerpos, en las de los sayones.

El interés por el volumen y el espacio son claros. La idea de volumen se logra fundamentalmente a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

través del color que se matiza en diversos tonos, la del espacio por la disposición de los personajes en distintas profundidades insinuadas por la arquitectura que vale como nota de referencia para intuir dicho espacio.

La Lanzada (350 x 250 cms).- El marco en que se incluye el tema es irregular. Hay una bóveda de cañón de perfil ojival que se encuentra en la pared este del claustro. A cada lado, dentro del espacio que abarca la arcada, surgen un contrafuerte que corresponde a la nave del crucero de la Catedral. Uno ocupa más espacio que el otro dando lugar a que lo figurado esté incluído en un marco más amplio hacia un lado de la ojiva que lo limita por la parte superior que hacia el otro. Es en ese espacio que hay entre los dos contrafuertes y la bóveda dónde se desarrolla la escena que aparece rodeada por todas partes por una franja decorativa. El lugar ocupado por la representación presenta una forma estrecha y alta, es ocupado por diversos personajes de una forma absoluta en la parte inferior mientras que la superior se encuentra prácticamente libre de representación.

En el centro la Cruz asciende hasta lo más alto. En ella todavía está el cuerpo de Cristo. Alrededor de El están los ángeles. A su derecha, en un plano posterior, se encuentra Longinos que acaba de clavar la lanza en el costado, lanza que un sayón saca de tal lugar. Al otro lado de Jesús se ve una cartela con esas palabras que están en el ambiente del momento "ve

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

resime filius erat iste", tomadas de los relatos evangélicos (19). Ante Longinos, en primer plano, se encuentra la Vírgen, amparada por Juan que está tras ella. Tres mujeres están inmediatamente detrás. Al otro lado, bajo la cartela, aparecen tres hombres dialogando. Completa la escena algún tema decorativo.

La larga cruz muestra todo el veteado de la madera. En ella, sumamente curvado, aparece clavado Jesús. Tanta es la doblez de su cuerpo que, a la altura de su cintura, prácticamente se separa este totalmente de la verticalidad de la madera mostrándose esta en gran parte de su anchura. Tres clavos lo sostienen colgado, sus ojos están sellados por la muerte, una larga melena cae sobre sus hombros y tras su cabeza se deja un nimbo con rica decoración. El paño de pureza, que en variada línea lo cubre, deja caer por un lado en emplia y movida forma una buena parte hasta la altura de sus rodillas. El cuerpo está inundado por la sangre que discurre más o menos rectilíneamente por los brazos, por el cuerpo se muestra en borbotones que dibujan formas de tréboles. Cinco ángeles están en torno al Señor. Dos se encuentran en la parte alta, uno desplegando el letrero con el INRI como remate de la cruz y el otro en actitud orante con sus manos juntas. Bajo cada uno de los brazos de Cristo vuela otra figura angélica, el que está a su derecha tiene en cada mano un cáliz;con uno recoge la sangre que mana de la mano del Señor, con el otro la que surge con fuerza del costado, parece que toma este segundo cáliz con un paño que evita que su mano toque

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el sagrado recipiente. Sosteniendo otro cáliz con las dos manos vuela un cuarto angel al otro lado. Con la misma misión y de idéntica forma el último de ellos recoge la que parte de los pies del Señor.

Longinos, el centurión, aparece en un segundo plano, se ve tan sólo la parte superior de su cuerpo. Tal como aparece o bien puede estar en pie o sobre un caballo que el grupo que está en primer plano no deja ver. Su cuerpo se dispone en tres cuartos, su derecha sostiene la larga lanza que mira todavía hacia la llaga del costado, su izquierda va hacia su cara en gesto de asombro. Su rostro recuerda el de Carlos V, repitiendo un hecho frecuente en la pintura mural del momento en Galicia: tomar los rasgos del Emperador para representar a otros personajes unas veces, y otras para incluirlo a él directamente dentro de los programas iconográficos llevados a cabo. El sayo que viste tiene cuello alto y las mangas presentan amplio desarrollo en la parte alta y más ajustadas en la zona inferior; el tocado con que se representa es una gorra bastante pequeña de vuelta estrecha y con algunas plumas ornamentándola encima, este conjunto de ropas coincide perfectamente con un gusto a delimitar entre los años 153o y 154o, lo mismo acontece con el jubón, sayo corto y calzas que viste el muchacho que retira la lanza del costado. Existe una falta de proporcionalidad evidente entre Longinos y el joven que se ocupa de la lanza, ya que este resulta muy pequeño en su tamaño respecto a aquél. El pintor los situa a dos niveles distintos de altura, algo que resulta también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

incomprensible, ya que el muchacho destaca en un plano más elevado que el otro hombre; al mismo tiempo da la impresión, dada su pequeñez, que se encuentra en un espacio más alejado. La posición del jóven es de perfil y una actitud dinámica ya que se muestran en movimiento tanto las piernas como los brazos.

María, en primer plano, está arrodillada y colocada en tres cuartos. Cruza sus manos, en gesto doloroso, sobre su pecho. Su cabeza se inclina hacia adelante compungida, su rostro la muestra llorosa con sus ojos cerrados, su larga melena rubia está al descubierto sobre la cabeza pero se guarda, a la altura del cuello casi toda ella bajo el manto. Tras su cabeza lleva un nimbo igual que el de Cristo. Viste sobre una saya brocada un blanco manto. Tras ella, amparándola con sus brazos y mirando hacia el Crucificado está Juan Bautista, su rostro barbilampiño se refleja apenado, sobre su cabeza lleva una oscura melena corta y tras esta aparece un nimbo más sencillo que el que ostentaban María y el Hijo, del resto de su cuerpo tan sólo vemos el cuello y el brazo derecho que acoge a María. Tanto la vestimenta del Evangelista como la de la Madre son muy significativas, el escote del sayo tendiendo a tapar el cuello y la manga estrecha en la parte inferior y abultada hacia la parte alta son signos válidos dentro de la indumentaria hispana a encuadrar entre 1530 y 1540.

Tras María y Juan aparecen tres mujeres, sin duda son las que menciona el evangelio de San Mateo(20), dos de ellas están tras Juan, tan sólo se contemplan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sus rostros afligidos, ceñidos por los blancos paños que tocan sus respectivas cabezas dejando atras el nimbo que indica su santidad. En un tamaño menor que señala una posición más alejada está de espaldas mirando afligida a la cruz la Magdalena, está animada por una gesticulación violenta, estado en que suele situarse su ser en las escenas del Calvario llorando desconsolada. Viste una saya ceñida a la cintura. El largo cabello rubio con que se representa comunmente cae aquí con el mismo sentido movido que refleja el fuerte dolor.

Tres hombres en pié hablando a cerca de lo acontecido cubren el espacio que hay al otro lado de la cruz tambien en primer plano. El central está en posición frontal, los de los lados en tres cuartos. Refleja su rostro ese ambiente que hay en este momento en el Calvario. Lo señala claramente el evangelio de San Marcos, el centurión y los que guardaban a Jesús, viendo el terremoto y cuanto había sucedido, temieron sobremanera y se decian: "Verdaderamente éste era hijo de Dios" (21). Tal pensamiento que brota en ese momento entre estas gentes que están en el Calvario es la que señala esa cartela que precisamente se representa sobre sus cabezas, a la altura del cuerpo de Jesús. Prueba de que son acompañantes del centurión es que éstos personajes van armados, visten curiosos trajes los tres, tiene rostro barbado, sus ojos se bajan reflexivos; el que está a su derecha se cubre con un redondo gorro que tapa en parte su pelo cortado, sus manos están en actitud dialogante su mirada se dirige al hombre que tiene enfrente conversando con él, viste este una cuera brocada que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene un alto cuello que ciñe su garganta, tal cuera no tiene, como es habitual, mangas, se cubren sus brazos con las del jubón en las que se repiten las formas ya descritas en otras anteriores, lleva tambien calzas y borceguies; el restante del grupo porta una larga saya abrochada con enormes botones, el último de ellos abrocha una larga saya que cae sobre su espalda, sobre su cabeza lleva un tocado con vuelta, a la cintura en gesto que quiere ser natural, su rostro se dirige hacia el hombre que está ante él motivando la sensación de espacio antes aludida .

Dos motivos decorativos aparecen introducidos en la escena, ambos aparecen con el mismo sentido de los brocados que valen como fondo a tantas tablas pintadas góticas y del Renacimiento. Son estos ornatos oscuros tréboles de cuatro hojas y un motivo multiples veces usado; consiste en un punto en torno al cual, en redondel, se repiten varios más en apretada línea, tal decoración llega a ocupar curiosamente una parte del paño de pureza de Jesús.

Alrededor de la escena hay una ancha franja delimitada por varias líneas unas claras y otras oscuras quedando estas últimas más cerca del tema y las otras más próximas al motivo ornamental que centra la banda que recorta su dibujo también claro sobre un fondo oscuro. El motivo que aquí se usa es vegetal, se lleva a cabo con formas muy estilizadas en las que hay unas reiteraciones que responden a una ocupación de la banda atendiendo a principios de simetría ordenándose en torno a un eje en que van superponiéndose, al igual que en un candelieri, formas, en este caso, vegetales, que, mas o menos, insisten en un mismo repertorio de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trazos. Los espacios que deja al fondo tal motivo vegetal son en parte adornados por puntos claros que enriquecen el sentido ornamental de la banda.

La bóveda que cubre el tema así como buena parte de los contrafuertes que lo limitan está ocupada por estrellas en donde se repite una disposición ya vista en el tema de la Flagelación. Las estrellas están dispuestas en alineaciones casi rectas, muy juntas y alternando filas de formas claras con otras oscuras. En lo más alto aparece a la derecha de Jesús un sol flameante con rayos todos ellos de ritmo ondulante, al otro lado la luna con su cara de perfil lucen en torno a ella rayos de curso recto y de desigual tamaño. A la altura del pecho de Jesús, a un lado y otro, sobre los contrafuertes aparecen las letras "ins".

Una de las molduras que tiene el arco que remata la bóveda presenta una decoración en bandas dispuestas diagonalmente en que alternan fragmentos claros y oscuros.

En las fotos publicadas de éste tema por el Señor Fernández Alonso (22) se ve repetido aquí el tema de las estrellas de cuatro puntas y los triángulos usado en la decoración de la Flagelación. Se debe suponer, asimismo, que el tema de las formas cúbicas estaba aqui también presente en la base de la representación. Tales motivos debieron desaparecer con el desencalado que sufrió el claustro.

Compositivamente la importancia de Cristo queda notablemente resaltada. En primer lugar por que su cuerpo se recorta señoreando una parte de la repre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentación en la que El aparece prácticamente en solitario contrastando con el agobio de espacio que hay en la parte inferior.En segundo término por la atención prestada por los demás componentes del grupo, tanto los ángeles que en pleno vuelo dirigen su acción hacia El como los personajes que asentados en tierra asisten a este momento anterior a la muerte. Si a lo lejos el Centurión y un sayón contemplan al Señor, también lo hace en una posición atrasada Magdalena agobiada por su hondo pensar. No hay duda que la palabra de los hombres y el pensamiento del grupo de mujeres que con San Juan se encuentran en Primer plano están relacionados con Jesús, lo indican sobre todo la personalidad de la Madre y la mirada del discípulo pendiente de la suerte del Señor, también lo reseñan las palabras que se cruzan entre los hombres y que enuncia la cartela. Así pues todo gira en torno a una misma idea -Cristo- dando un claro sentido de composición cerrada integrada generalmente por grupos con una estructuración analizada aisladamente los tres hombres por un lado, su madre, Juan y dos Marias por otro, los ángeles en ondulante redondel finalmente... en parte las relaciones con Cristo se piensan aisladamente, es el caso de Longines, el sayón que está próximo a El, y la Magdalena.

Analizada la composición la idea de la riqueza con que se lleva a cabo este tema queda recalcada por la abundamcia de circunstancias tenidas en cuenta por el autor, la misma preocupación siente por el verismo de la acción haciendo que los movimientos resulten plenos de lógica, que los trajes con que adorna

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a los personajes estén cargados de notas de su época que acentúan su proximidad a la realidad; en el mismo sentido de acercamiento a la naturaleza actúa el acusado sentido de volúmen y espacio que sabe dar a la acción. Tal sentido verista convive con un claro gusto por lo decorativo, se utilizan gran cantidad de motivos ornamentales dedicándoles buena cantidad de espacio. No sólo relega a las franjas decorativas el ornato sino que llega al fondo de esa escena en la que mal coexisten formas ornamentales que insinúan la trama de un brocado y la oscuridad que las hace pasar casi desapercibidas. Pero no sólo va a presentarse en lo más accesorio, como es el fondo, el sentido decorativo también va a aparecer en los atuendos llenos de motivos pintorescos de los que es nota culmen esa forma redondeada que adorna, absurdamente, el paño de pureza del Señor. LLega incluso el ideal de decoración de este artista a hacerse con una de las notas fundamentales de la representación: esa sangre del Señor que con un claro acento ornamental se convierte en un signo más del gusto preciosista del autor.

Quizás los aspectos que se podrían poner como más negativos de ésta pintura es uno el agobio cargado de desorden que hay en primer plano, el grupo en que se integra María y sus acompañantes resulta deslabazado, la relación entre planos, inconexa; no existe una lógica con positiva que engarce adecuadamente la parte en que se halla Longinos con el primer término; la conexión entre planos no se lleva a cabo si bien tal defecto queda atenuado por esa fuerte vinculación que todo el tema tiene con respecto a Jesús. La segunda nota negativa está en los rostros de los persona-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jes en los que dificultosamente el autor sabe implicar un estado de ánimo, todos ellos están cortados por un mismo patrón, la individualidad a duras penas consigue por la utilización de motivos accesorios: una nariz larga preside una cara con ojos de pequeño tamaño, son rostros generalmente alargados con pómulos que resaltan por medio del color que vivifica la expresión hasta cierto punto. En el análisis de las caras llama la atención la de Longinos por la proximidad en sus rasgos al del Emperador.

Al analizar en conjunto la obra conservada en el Claustra Nova lo primero a notar es la oposición de criterio con que se lleva a cabo un tema y el otro. Si en la Flagelación es la sencillez la nota dominante simplificando la escena al reducir el número de personajes a tres, en cambio en la Lanzada el pintor quiere llevar a cabo una representación con una escenografía compleja que le lleva a amontonar personajes en primer plano y a ocupar el espacio a representar con otros más alejados de los que destaca la figura de Cristo rodeada de ángeles.

Constantes a reflejar son su claro sentido del volúmen y del espacio así como su gusto por vestir a los personajes con notas de la moda del presente. La dificultad en cargar de expresividad los rostros aparece contínuamente. Sin duda la peculiaridad a resaltar más del autor es su crecido sentido decorativo del que hablan las variedades de motivos ornamentales de los que se vale en las bandas decorativas y hasta en la realización del tema figurativo como se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ha enumerado sobre todo en la Lanzada.

Hay una mayor riqueza de color aquí que lo que suele ser habitual en nuestra pintura, puede ser debido en parte a repintes posteriores.

Varios autores han mencionado en sus estudios a estas pinturas. Las dió a conocer el Señor Fernández Alonso, habló de ellas después el libro de Sanchez Arteaga "Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense en una nota de Don Cándido Cid Rodriguez ya que la aparición de las pinturas es posterior a la muerte del Señor Ortega. Don Angel del Castillo las recogió en su "inventario" y Don José Trapero Pardo en su libro "Pintura Mural". Finalmente lo hizo Don Manuel Chamoso Lamas. He aquí los principales datos que dan estos autores.

Al estudiarlas el Señor Fernández Alonso dice que "representan aquellas una la flagelación del Señor y otra el momento de la crucificación en que Longino hiere en su lanza el costado del Redentor. La primera sumamente deteriorada, no ofrece el interés que la segunda, maltatrada también, pero por fortuna no en tan lamentable estado de conservación".

"La escena que en este se desarrolla, no puede ser más conmovedora. Pendiente de la cruz está el Salvador con el cuerpo inclinado hacia la derecha, formando una curva que deja al descubierto parte del árbol santo su cabeza está nimbada y las espinas de la corona que ciñe sus sienes son largas puas de punta doblada en forma de gancho; sobre los brazos de la cruz descienden sendos ángeles con las alas despl

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gadas, en tanto que otros recogen en cálices la sangre preciosa que gotea de las manos, pies y costado del Señor; la que brota del sagrado pecho cae sobre la cara de Longinos, el cual se lleva una de las manos a los ojos soltándola del asta de la lanza, que uno de los sayones acude a sostener clavada en la abierta herida; y presenciando tan cruente y sublime sacrificio, agrupanse en torno de la cruz, de un lado la Virgen, acompañada de San Juan, el discípulo amado, y de las dos Marias, transida de dolor, con las manos cruzadas sobre el pecho, y del otro el centurión y otros personajes, siendo de advertir que algunas figuras presentan rasgos tan marcados de la raza de nuestro país, que probablemente serán retratos de personas más o menos calificadas, que el pintor colocó intencionadamente a la derecha y a la izquierda de Jesús. El fondo del cuadro esta sembrado de estrellas, y en lo alto campean el sol y la luna. Bien se ve que el pintor no era ningún genio; pero si el dibujo deja bastante que desear, no puede negarse que supo dar expresión a las figuras, y que se muestra verdadero artista en la composición".

..."indudablemente fueron hechas después cuando, suspendidas las obras del claustro gótico, se tapiaron los huecos de los arcos ojivales que les sirven de marcos"...

El Señor Cid Rodríguez simplemente copia la opinión del Señor Fernández Alonso. (24)

El Señor Castillo dice de ellas que son "curiosas pinturas murales, tal vez de principios del XVI" (25).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Don José Trapero habla así de ellas: "son antiguas e importantes, en cambio, los frescos del inacabado claustro llamado Claustra Nova. Similares en la técnica a otros murales lucenses, creemos que pueden ser fechados en el siglo XV... Representan las escenas de la Flagelación,de la Crucifixión. Se enmarcan con una ancha cenefa, ornada con dibujos vegetales estilizados. Para destacar más la imagen del Crucificado, las figuras se ordenan en sentido vertical. La perspectiva, se busca como en otros frescos de la época, por la disminución progresiva del volúmen y por la mayor intensidad del tono en los primeros planos. El movimiento de los personajes, aún dentro de la rigidez típica, les da fuerza de protagonistas de una escena común, en la que toman parte. A esto debemos agregar el valor representativo de la indumentaria, trazada con gran realismo y ajustada al uso de una época. Pinturas por tanto, interesantes y valiosas, que nos hablan tambien del esplendor de otros tiempos." (26)

El Señor Chamoso habla de un "Descendimiento de un lucillo sep ulcral en la capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Santiago y del mismo tema pero de mayor calidad artística por su composición y color, que la convierten en una de las más valiosas muestras pictóricas del gótico de la Región"(27).

En la restauración que se hizo en este claustro para convertirlo en Museo ha quedado libre de la costra de cal que tanto le afeaba"(28) No se puede dudar que la arquitectura ha ganado con tal limpieza pero quizás con tal operación se perdiesen otras pinturas que podrán permanecer bajo las cales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense. Orense 1916, 75.

(2) FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Pinturas Murales descubiertas en la Catedral de Orense en B.C.M.O. 85, IV (1912), 182.

(3) PITA ANDRADE, José Manuel.- La Construcción de la Catedral de Orense en C.E.G. Anejo IX. Santiago 1954, 168.

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- El Museo de la Catedral de Orense en B.C.M.O. 4-XVIII (1956), 250.

(5) WEYLER, Antonio.- La Catedral de Orense en B.S. E.E. 3, XXXII (1924), 178.

(6) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 390.

(7) PITA ANDRADE, José Manuel.- O.c. 168-169.

(8) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Art. cit., 250.

(9) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- O.c.: 250.

(10) WEYER, Antonio.- Art. cit. 178.

(11) CASTILLO, Angel del.- O.c. 390.

(12) FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Art. cit. 179-180.

(13) Quizás esta cronología parta de la aceptación de la que para tal obra dió VAZQUEZ NUÑEZ, Arturo.- La Arquitectura Cristiana en la Provincia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Orense durante el periodo medieval. Discurso leído en la apertura de curso 1893-1894 en la Escuela de Artes y Oficios. Segunda edición aumentada, Orense, 1894, 68-80. Esta cronología es citada como irregular por el profesor PITA ANDRADE, José Manuel.- O.c. 20. Este presenta una serie de razones para encuadrar esta construcción en el XIII, entre otros motivos señala que "en los capiteles se mantienen todavía híbridos del mismo tipo que los descritos en el Pórtico del Paraíso y escenas historiadas (penetradas por un suave naturalismo) que esencialmente indican una continuidad con las que, por ejemplo veníamos en el arco de la puerta sur. Así el decorado de la "Claustra Nova" se mantiene en cierto aspecto arcaizante volviendo sobre elementos arquitectónicos utilizados sobre todo en la segunda fase constructiva" PITA ANDRADE, José Manuel.- O.c.: 168.

(14) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Art. cit.: 250.

(15) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- O.c.: 77.

(16) Idem, 78.

(17) FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Art. cit. 181.

(18) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- O.c.: 80.

(19) San Lucas 23, 47.

(20) San Mateo, 27, 56.

(21) San Lucas 23, 47.

(22) FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Art. cit. 178, 179.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(23) FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Art. cit.: 181-183.

(24) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- O.c.: 78-79.

(25) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 390.

(26) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 30.

(27) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra colectiva. Barcelona, 1976, 281.

(28) PITA ANDRADE, José Manuel.- O.c. 168.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PADERNE, San Esteban

Farnadeiros, Lugo.

Lams:

135-136

La Iglesia tiene una planta que consta de nave y presbiterio rectangular, siendo este último de menor dimensión tanto en altura como en anchura. Es una construcción muy humilde.

En la nave, en el lado sur, cerca del arco que abre paso al presbiterio hay una pintura que representa a San Alfonso, tiene a un lado un epígrafe también pintado.

San Alfonso.- (90 x 45 cms) Está representado en pie y en tres cuartos. Gran parte de la zona inferior e izquierda del paño en que se halla se ha perdido ya que antes de saberse de esta pintura, se había rehecho el llano de la pared en este sitio con cemento.

El Santo aparece cubierto por su hábito monacal sobre el que lleva el manto; su cabeza va cubierta por mitra y en la mano izquierda porta báculo mientras que con la derecha inicia una bendición. Su mirada se pierde en un lugar que esta a su derecha. Las vestimentas con que va ataviado están tratadas con detalles tales como manifestarse de calidades diferentes las dos caras de la capa o mostrar la rica decoración de los bordes de ésta.

El fondo sobre el que se halla impresa esta imagen aparece cubierto, en todas aquellas partes en que no está la figuración, por una forma romboidal seccionada en cuatro rombos formando cada uno de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ellos un ángulo de esa forma rombodial en que se conjuntan las cuatro formas geométricas. Es indudable que con tal decoración se quiere aludir a las formas y riqueza de un brocado.

En torno al tema, formando su marco, se encuentra entre dos finas lineas que corren paralelas configurando el rectángulo, un motivo decorativo que se repite en insistencia. Consiste en una estrella de cuatro puntas situada en una posición central, rodeada por triángulos muy pequeños que coinciden con los vandos que dejan a su alrededor las puntas de la estrella. Queda así formado un conjunto decorativo más o menos cuadrado conectado por cada lado con otro similar con el que se une por medio de dos rayas de una longitud semejante a la de la estrella. Estas dos rayas están en linea dentro de las franjas con las formas triangulares, una enfrente de la otra alternando con los triángulos y limitando el espacio a las estrellas.

En la zona superior, a la izquierda, hay una inscripción imposible de leer entera ya que una parte está todavía bajo las cales. Dice así: "...ta obra-fizo-fazer-...gado- alfoso- de Lugo-....aderbo en -era- de-...quingẽtos et - tres...es-".

De este epígrafe hay que resaltar la importancia de los datos que en el hay implícitos. Un nombre, el del patrocinador, que se llama Alfonso de Lugo, esta noticia ayuda a fijar la personalidad del Santo. Se trata de Alfonso quien había sido obispo de Toledo y que en este caso está representado sin ningún atributo específico. De esta manera el patrocinador quiere hacer honor al Santo del que lleva el nom

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bre... Seguramente que ese "...gado" que hay en la leyenda hace mención a la posible profesión de Alfonso de Lugo quizaś natural o vecino de Paderne por lo que se deja entrever en el epígrafe. La fecha -1503- completa el mensaje de la inscripción. A pesar de usar todavía la palabra era no hay duda de que se refiere al año, esta manera de decir se utiliza en otros epígrafes con el mismo sentido.

Compositivamente la dificultad es mínima. Una figura recortada ante un claro fondo, dispuesta casi en el centro del espacio dejando un poco más de sitio, como es lógico, ante el personaje que detrás. Está realizada con un dibujo sumamente sencillo y, al mismo tiempo, elegante. A la precisión del trazo hay que añadir un sentido de volumen llevado a cabo mas con la matización de la linea que con la utilización del color.

No hay una mayor preocupación por el rostro que por el resto de la representación. En el también los rasgos resultan esencializadores, matizándose su verosimilitud a través de un difuminado que logra efectos de volúmen. El dibujo en algunos sitios llega a resultados altamente esquemáticos, es el caso de los rasgos de la cara y también de la mano que bendice. El mismo espíritu simplificador respira todo el conjunto dándole un carácter muy alejado del natural sobre todo esas formas romboidales, simuladoras de brocados, que rematan sin ningún asomo de estudio de profundidad el fondo de la escenificación.

Los colores utilizados son el azul, el rojo y también el negro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hasta ahora nunca se han estudiado estas pinturas descubiertas hace poco tiempo por un grupo de "Operación Rescate" bajo la cal y otra capa de pintura.

Posiblemente exista más obra pintada del mismo momento aquí. De aparecer es más normal que se encuentren en esta pared sur donde tras este Santo muy posiblemente irían otras escenas subvencionadas por la devoción de Alfonso de Lugo allá en los inicios del XVI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA PUEBLA - Sta. María
Barco de Valdeorras. Astorga.

Lams:

137-140

La iglesia conserva buena parte de su fábrica románica. Es una construcción compuesta por un tejado a dos vertientes y un presbiterio recubierto con bóveda de cañón. En el frontón se han hecho restauraciones en épocas posteriores pero, en general, la obra es del siglo XII.

Actualmente el presbiterio funciona como sacristía ya que el retablo mayor se dispuso ocupando el arco toral y la entrada a la sacristía se realiza por una puerta que desde la nave se abre al presbiterio por el lado sur del arco toral.

La pintura que se ha descubierto se encuentra en el testero, a los lados de la ventana que centra esa pared media de la capilla mayor. Tan solo se ve con una cierta precisión en la parte que hay entre la ventana y la pared sur de la capilla. Los temas que se observan son un fragmento de una Anunciación y San Julián el Hospitalario. Además han de mencionarse las bandas decorativas que modelos múltiples veces repetidos.

La Anunciación.- Tan solo se encuentra al descubierto el ángel que se representa en tres cuartos en actitud de estar arrodillándose. Viste una blanca y larga túnica, aparece con sus alas abiertas y se representa con una cabellera rubia, su rostro es imberbe y sus ojos aparecen sonrientes. Debe de estar en parte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

enrrollada en su cetro la cartela que aparece sobre su cabeza y de la que sólo se puede leer la última parte "dominus tecum" escrita en caracteres góticos muy tardíos. El texto completo de la leyenda no es difícil de adivinar, ha de ser el conocidísimo "Ave María gratia plena dominus tecum".

Al otro lado de la ventana enfrentada con esta figura se ha de encontrar la de María muy probablemente arrodillada con un jarrón engalanado con lirios. Hay que suponer que sobre la ventana ha de continuar la escena allí entre las nubes ha de aparecer un busto en que se presenta al Padre mirando a María, bendiciendo y soportando en su izquierda la forma de la bola del mundo rematada con la cruz de la Redención.

De esta manera la escena se reparte en dos registros, uno inferior, terrenal, donde se encuentran las personas del angel y María, el otro celestial ocupado por la figura del Padre. La atención del Padre y del Angel se destina a la Vírgen, ésta se refuerza con el vuelo de la Paloma del Espíritu que desde los cielos se encamina hacia María. De esta forma Ella queda realzada dentro de la composición.

El fragmento visible permite señalar la presencia de un pintor tan mediocre que ni siquiera se plantea la necesidad de llevar a cabo la representación señalando a través de un enlosado el lugar de la estancia en que se desarrolla la acción. La única figura semidescubierta presenta una factura muy sencilla, simples paños con una caída prácticamente vertical indican las pocas aspiraciones pictóricas del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artífice, también el rostro angélico resulta de una factura sumamente sintética.

San Julian el Hospitalario.- Se representa en pie y tres cuartos, con sus piernas en actitud de movimiento, su mano derecha queda a la altura de la cintura y en la izquierda que tiene adelantada, porta un halcón. El Santo se efigia como un hombre joven de pelo rubio y bastante corto, lleva tras su cabeza un nimbo redondo, sus facciones resultan bastante perdidas. Viste calzas de un solo color y un jubón de mangas cortas sobre su camisa, el jubón va ceñido a la cintura y tiene el cuello redondeado. Lleva puñal al cinto. La indumentaria del caballero se entiende perfectamente en los años iniciales del XVI. Su cuerpo parece dispuesto sobre un fondo, probablemente oscuro, en el que puede haber indicios paisajísticos que hablan de un bosque, lugar lógico para un Santo relacionado con la caza como este. La pobreza del pintor hace, sin embargo, pensar que lo más probable es que simplemente se recorta sobre un fondo neutro.

Los motivos decorativos, una banda enmarca los dos temas sin separación alguna entre ellos, su parte central está constituída por formas que derivan de las estrellas de cuatro puntas, el motivo tiene aproximadamente el formato de una flor de cuatro hojas, entre uno y otro motivo parten de las bandas triángulos que dejan enmarcada cada figura entre cuatro de ellos. El tema de la banda se aproxima a lo visto en otros lugares de Galicia por el mismo tiempo. Se encuentra desde el Claustra Nova de Orense hasta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuadramón y en una gran cantidad de lugares más. Por la base de esta banda hay otro motivo constituído por formas curvas que se juntan hacia la parte superior dibujando aproximadamente el diseño de una figura elíptica.

El espacio restante existente entre la banda lateral y la pared se rellenan con un motivo extraído de una plancha consistente en una figura aproximadamente cuadrada que surge de la reunión de varios puntos acumulados en apretada forma. El tema repite simplificadamente, otros muy similares utilizados por maestros de la misma época en Galicia presentado con un sentido esquemático propio de un maestro mediocre, un caso muy similar al que se puede observar en San Martín del Real (Samos).

En el estudio del conjunto lo primero a explicar es la manera peculiar de tratar la temática. Es caso excepcional dentro de la pintura mural gallega de la época la reunión de dos temas sin motivo decorativo que los separe. Nuestros pintores de murales gustan de las precisiones exactas de espacios para cada tema, surge este espíritu clarificador de un artista con pocos recursos que ha de decir las cosas sencillamente y de la capacidad de lectura de un pueblo al que se le ha de presentar la temática sin complicaciones excesivas. Aquí no hay ningún elemento que separe la figura de San Julian el Hospitalario de la Anunciación que se halla, como es frecuente, separada por la ventana que dispersa el tema por el testero. Esta manera de decir no es rara, en cambio, en la pintura en tabla. En Galicia se encuentra como ejemplo más

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

próximo a lo que aquí aparece una tabla que pertenece a la catedral mindoniense donde se reunen a San Miguel y a Santa Catalina. El recurso que se utiliza para diferenciar los dos temas en el mural es exactamente el mismo que presenta la tabla mindoniense, se dispone la figura de San Julian dando la espalda al tema de la Anunciación en donde a su vez el Angel también se encuentra en una posición totalmente alejada de San Julian. Ese distanciamiento a través de la posición de las figuras vale para señalar esa independencia de un personaje con respecto al otro.

A la hora de pensar como sería el conjunto que ofrecía el testero debe señalarse la presencia de la Anunciación en dos registros en torno a la ventana y un Santo a cada lado sin separación entre la Vírgen y el que corresponde a su lado al que acontece entre el Angel y Julian el Hospitalario. A los lados por ambas partes se completa la decoración con motivos que surgen de la utilización de una plancha lo mismo debe acontecer en la parte superior a los lados del Padre. En la parte inferior la decoración debe rellenar también el espacio dedicado al zócalo. De esta forma se ocuparía este testero que tiene 480 cm de altura de 150 cm el registro en que se halla San Julian el Hospitalario.

En la valoración del pintor en cuanto a su técnica hay que reconocer por todas partes su carácter simplificador que se presencia en las figuras, las bandas ornamentales, manera de entender el conjunto e incluso en la preparación de la pared donde el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artífice no se preocupa ni siquiera de dejar plana la pared en que se impone la pintura quedando por todas partes altibajos muy fáciles de aparecer en una pared de una mampostería muy mala como es este que aquí se encuentra.

En el color solo se utilizan dorados, amarillos y rojos siendo una policromía tan austera como suele ser usual en nuestros frescos.

Las noticias que hay publicadas sobre estas pinturas se reducen a una extensa nota que aparece publicada en la Region el 20 de Octubre de 1977, el corresponsal en el Barco (firma Sinyver) da cuenta del "Importante hallazgo de unas pinturas románicas en la iglesia de La Puebla". La nota es bastante extensa por eso se recogen aquí las consideraciones más importantes del autor: "Las Pinturas aparecidas estan en una pared frontal mirando al éste, donde se encontraba el altar de la iglesia u oratorio y conservan un frescor y una gracia admirables...". Las pinturas nos muestran según criterios de este informador "Una escena de caza (no debe desorientarnos esta escena en el lugar en que se encuentra, ya que no eran infrecuentes estas pinturas en iglesias de aquel tiempo) un halconero, con su halcón al brazo, y una dama de líneas muy delicadas a la vez que rostro dulce y tranquilo. Estaban cubiertas al menos por tres capas de cal. Es de suponer que las pinturas cubran todo el ábside, incluida la bóveda, si bien las actuales descubiertas están en un paño de unos dos metros de su-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

perficie" (1).

Es indudable que las pinturas continúan por el resto de las paredes del presbiterio, parece más difícil (por lo que se observa), que en la nave sigan los frescos. Han de abundar los motivos decorativos sobre todo, dado que el pintor es poco hábil y reduce la figuración lo más posible.

Resulta extraordinariamente difícil la recuperación de estos frescos, se debe la dificultad a la pésima factura que presenta el revestido dado sobre un aparejo muy desigual que puede dejar saltar con excesiva facilidad el revoco al intentar extraer tan sólo las capas de cal. Las pinturas están a la altura de la rusticidad de la iglesia, sin embargo desde un punto de vista histórico, son extraordinariamente importantes pues amplian notablemente la amplitud de unos repertorios decorativos dentro de la Región.

---

(1) LA REGION, 20-X-1977, 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL. San Martín del
Samos, Lugo.

Lams:

141-142

En lo esencial esta iglesia conserva la fábrica primitiva estando dentro de las trazas del románico más humilde. Es un edificio más con una nave rectangular y presbiterio compuesto de dos partes, un tramo rectangular y cabecera semicircular. Como una muestra más de la pobreza de esta construcción está el aparejo que es de mampostería en toda la edificación. Pocas son las reformas posteriores que se dejan notar aquí, como señala Don Francisco Vázquez Saco,"a excepción del frontis y alguna otra reforma que no afecta a lo esencial del momento" (1).

El mismo autor apunta la probable localización en esta parroquia del monasterio de San Esteban y San Martín del cual López Pelaez al tratar de éste se limita a incluirlo entre los monasterios que pertenecieron a Samos (2) y Yepes, como señala el Señor Vázquez Saco, lo enumera entre los anejos al de Samos y su iglesia, dice, "convertida en parroquial, se conserva hoy a cuarto de legua de Samos con el nombre de San Martín (3).

Tan sólo las cales estan retiradas en un pequeño fragmento del muro sur de la nave en la parte más cercana a la capilla mayor. El tema allí presente es San Sebastián contemplado por el arquero.

San Sebastián contemplado por el arquero.- (90 x 90 cms) Enfrente del Santo a muy poca distan-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cia se encuentra un arquero. Algún árbol manifiesta el lugar donde se lleva a cabo la acción, un motivo ornamental de forma redonda completa la pintura. El cuerpo del Santo tan sólo está cubierto por un pequeño paño blanco ceñido bajo sus caderas tapándolo minimamente. Esta atado a un tronco con las manos tras la espalda. Se han perdido los rasgos de su cara, una larga melena cae sobre su espalda y un nimbo señala su santidad, un buen número de flechas se clavan en su cuerpo manando la sangre abundante por todas las heridas. La posición del Santo es de tres cuartos al igual que la del arquero, éste se halla en pie a poca distancia de Sebastián. Sostiene en su mano derecha el arco, lo apoya en el suelo su altura es igual a la del hombre, su mano derecha se mueve en un gesto que parece indicar que debe de cesar el martirio ya que la extiende y alza a la altura del pecho. Viste calzas enteras y un jubón sencillo que muere en la cintura. Su pelo largo cae formando una melena sobre los hombros. Los rasgos de su cara no se llegan a apreciar, parece estar dirigida hacia Sebastián contemplando el efecto de las flechas. Posiblemente sobre su cabeza hay algún tocado que hoy no dejan ver las cales. El tipo de vestimenta y la manera de llevar el pelo el arquero coinciden con los gustos de principios del XVI.

Los árboles están representados por formas esquemáticas dando una idea con su menor tamaño de profundidad, al mismo tiempo ambientan la narración.

El motivo ornamental se repite con gran insistencia tendiendo a ocupar todos los espacios vacios. Consiste en un punto en torno al cual en redon-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del, en apretada linea, se disponen otros puntos del mismo grosor.

La composición destada la figura de Sebastián en ese enfrentamiento de dos figuras en que se basa la estructuración del tema. Resalta el Santo en primer lugar por su tamaño ya que ha sido llevado a cabo en una mayor dimensión que el esbirro, aparte de ello la aureola lo distingue como el martirio a que ha sido sometido y la atención que le presta el esbirro a la que no corresponde Sebastián, quién, aunque vivo, se suele representar abstraido con su vista dirigida al frente.

La ingenuidad con que ha sido hecha esta escena es patente. El cuerpo del Santo aparece taladrado por las flechas con tal abundancia que resulta propia de un gusto excesivamente anecdótico interesando tan sólo que el relato quede claro sin preocupar gran cosa el efecto estético. En ese mismo tono está el dibujo lleno de simplicidad, aunque en él encuentran dudas que muestran su índole popular existe un buen hacer en el trazo en muchas partes del mismo que habla de la habilidad natural del pintor. El color es pobre. Aparecen los rojos, ocres y blancos, no se usan practicamente sus posibilidades de entonación para dar volumen.

La obra es de pobre valor en lineas generales. Está llena de ingenuidad. Hay una intención claramente descriptiva que queda a medio camino por las limitaciones del autor, los árboles resultan esquemáticos en exceso, la sensación que se quiere dar de brocado con la decoración se hace agobiante y la expresión dada a las figuras está supeditada lo más ex

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

terno, ya sea al gesto, es el caso del esbirro o a esas flechas que hablan del tremendo dolor del Santo. Las expresiones faciales no están definidas, los rasgos con que estarían confeccionadas se han perdido en gran parte quizás debido a que la obra, pintada al fresco, se completaría con color al temple que se ha perdido al quitar las cales que las tuvieron ocultas tantos años.

Esta obra ha permanecido sin publicar.

Muy posiblemente la pintura continua por el resto la humilde construcción que conserva todavía los encalados bajo las cuales han de aparecer quizás otros temas.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias Románicas en la provincia de Lugo. San Martín del Real. en B.C.M.L. 20, II (1946), 268.

(2) LOPEZ PELAEZ, Antolín.- El Monasterio de Samos. Lugo, 1894, 94.

(3) YEPES, Fray Antonio de.- Crónica General de la Orden de San Benito. III. Irache-Valladolid 1613, 221.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REQUEIXO. Santiago
Chantada, Lugo.

De esta iglesia tan solo se conserva de época románica la capilla mayor. Esta consta en planta de tramo rectangular y cabecera semicircular, están cubiertas respectivamente con bóveda de cañón y cuarto de naranja. El resto de la iglesia fue fuertemente alterada quedando de la anterior nave tan sólo el muro norte de la misma.

Toda la iglesia ha sido picada, tan solo queda un fragmento de revoque como testigo de lo que antes fue, en la bóveda de cañón del tramo recto de la capilla mayor (150x390 cms). En ella se pueden distinguir tres capas de pintura. La más antigua apenas se descubre en la parte sur de dicho abovedamiento en una esquina de una cartela que corre por la base del fragmento de revoco.

No se puede distinguir el tema que aquí ha de ser representado dada el mínimo espacio que está descubierto. Tan sólo podemos decir que ha de situarse cronológicamente entre la segunda mitad del XII (1), época en que se levanta el abovedamiento y el último tercio del XVI, momento en que se lleva a cabo la capa de pinturas que se superpone sobre esta. Lo más factible es que dentro de este amplio espacio que indican estas dos circunstancias haya que situar a las pinturas que permanecen aquí bajo las cales en los años finales del XV o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más fácilmente en los primeros del XVI, época abundante en pinturas.

No han sido publicadas nunca estas pinturas.

Lógicamente han de seguir las pinturas por todo el espacio que se conserva revocado. También es muy posible que el revoque amparado por el retablo mayor mantenga en su estrato más profundo, como pasa aquí, pinturas.

Probablemente en la nave habría pintura de este mismo momento. Tengo referencias de diversas personas que han visto la iglesia antes de ser picada que aseguran que en ciertas partes de la nave había bajo la cal escenas que se podían ver en parte. Seguramente que tales pinturas pertenecían al segundo momento en que se pintó la iglesia quién decoró incluso en lugares, como el aquí comentado en que ya había temas de época anterior. Lo lógico es pensar en la posibilidad de que la superposición que aquí resulta clara pudiera repetirse también en la nave en las paredes que se conservan de época románica, es decir el entorno del arco toral y el muro norte.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 495. Ultimamente se tiende a concretar más la fecha de la última década del XII, lo hace YZQUIERDO PERRIN, Ramón. La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La Influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago, 1976, 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral, Capilla del Espíritu Santo.

Santiago.

Lams:

143-144

Esta capilla se situa en el brazo norte del crucero en el lado oeste. "La estructura actual de la capilla, según el profesor Caamaño, se debe a la ampliación hecha por Don Gonzalo Pérez de Moscoso en el siglo XIV" (1).

En esta capilla existen varias lucillos sepulcrales góticos, el que se encuentra en segundo lugar, con respecto al testero, del lado del Evangelio, acoge al sepulcro de Don Alonso Sánchez de Moscoso. El profesor Caamaño señala que es, con la de Don Pedro Vidal, la única sepultura funeraria del siglo XIV conservada en la capilla" (2).

Bajo el arco que ampara este sepulcro aparece adornando la pared una pintura que representa el tema de las Lamentaciones sobre Cristo Muerto.

Lamentación sobre Cristo muerto (150x170 cm)
En el centro de la escena se encuentra sentada la Virgen al pie de la cruz. Mantiene en el regazo al Hijo. A su derecha está Juan Evangelista, al otro lado María Magdalena, María Cleofás y María Salomé.

María se cubre con oscuras vestiduras, tan solo una blanca toca se ciñe al contorno de su cabeza siendo oculta en la parte superior por el manto. La

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mirada de la Vírgen se dirige apenada a su Hijo;con su mano derecha mantiene su cabeza erguida y con la otra coge el brazo izquierdo de Jesús, empapado de sangre. El cuerpo del Señor resulta delgado y de buena dimensión, sus pies casi llegan al suelo cayendo por un costado de la Vírgen y su cabeza está a la altura de su cuello; su rostro afilado presenta una barba poco poblada, los ojos de Jesús se encuentran cerrados. Tras la cabeza del Señor se divisa la claridad del nimbo, su cuerpo prácticamente desnudo tan solo presenta como única vestimenta un paño de pureza que, anudado a su cintura, cae, dibujando un quiebro, largamente.

Tras la Vírgen, en pie, mirando hacia Jesús se encuentra Juan Evangelista dispuesto en tres cuartos. Se representa con una larga cabellera rubia e imberbe como es habitual, sus manos están juntas a la altura del pecho en una actitud orante. Su tamaño resulta pequeño respecto al grupo central.

El grupo formado por las tres mujeres aparece iniciado por María Magdalena que se encuentra arrodillada, con su mirada baja, atrás se encuentran las otras dos mujeres cubiertas con vestimentas más oscuras, en pie, con su cuerpo, como María Magdalena, dirigido hacia María y su Hijo. Las tres presentan una actitud orante y contenida.

La presencia de una figuración tan compacta impide ver el suelo que habría de cubrir un mínimo espacio del cielo, dado en una coloración muy igual y bastante oscura, en la parte superior del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mural, sobre ésta se recorta la cruz que llega a ocupar la parte superior del marco;allí hay una cartela que dice INRI en capiteles probablemente del XVI.

La composición pretende resaltar la importancia que tiene el grupo formado por María y Jesús representados en un tamaño bastante superior al de las demás figuras y en un lugar central, estas circunstancias son suficientemente indicativas de ese papel pintoresco que tienen en el conjunto. Lo demás es puramente complementario, no hace otra cosa que resaltar un espacio. Resulta un tanto descompensado el conjunto ya que de una parte sólo hay una figura mientras que al otro lado aparecen tres; al efecto conseguido hace recalcar el vacío que hay tras Juan Evangelista que contrasta con lo agobiado que resulta el bloque de figuración que hay al otro lado del grupo de María y Cristo. En altura las cabezas dibujan entre todas, prácticamente, una forma curva que culmina en altura la de María.

De la calidad de la obra poco se puede decir ya que su estado ruinoso es claro. Los repintes se han sucedido sobre el plan original contando discernir desde la pintura incluso el momento estilístico con una mínima precisión. El artista resulta ingénuo, sobre todo teniendo en cuenta la falta de proporcionalidad con que reune las figuras propias de un artista falta de oficio. En el conjunto llama la atención el sentido paralizado de la acción que deja en una pasividad prácticamente total a todas las fi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

guras del episodio, quizás tras ese estatismo se encuentra, más que in interés determinado del artista, una falta de conocimiento para cargar con una expresividad específica a cada personaje. El grupo parece poder incluirse dentro de un estilo gótico flamenco a nuestro entender ya introducido en el XVI como parece indicar ese INRI confeccionado con letras capitales que parecen responder al curso que tuvo el epígrafe desde un principio. De ser el letrero confeccionado con capitales desde un primer momento debe pertenecer la pintura a un momento tardío del estilo dentro de Galicia.

La pintura, fue en principio al fresco pero los repintes en diversas técnicas y con diferentes colores han deteriorado el aspecto inicial grandemente.

En el año 1526 esta capilla tuvo obras de reforma llevadas a cabo por Jácome García (3). El profesor Caamaño señala que le "es adcribible integralmente la sacristía, pero debió a su vez de llevar a cabo algunas otras reformas y restauraciones" (4). Una de estas pudo ser muy bien la transformación del lucillo sepulcral que ampara a Don Alonso Sánchez de Moscoso, entonces pudo ser cuando se puso como delantera del sarcófago el relieve "mateino" que, según el Dr. Caamaño "pudo haber sido incorporado en el XVI o aún posteriormente" (5). A nuestro parecer un poco después, quizás en ese 1526 en que posiblemente Jácome García transforma la sepultura del hipotético Pedro Vidal bien pudo completarse la obra de renova-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción con la ejecución de esta pintura.

El primero en mencionar esta obra ha sido el Señor López Ferreiro. Comparándolas con las que hay en la capilla de San Fernando dice: "Algo mejor, no solo en el dibujo sino en el colorido, es un grupo, que recientemente se descubrió en la capilla del Espíritu Santo y que representa al Descendimiento" (6).

Chamoso Lamas dice de ella: pintura al fresco representando la Quinta Angustia. Comienzos del siglo XVI (7).

El último en hablar de ellas ha sido, sin duda el Profesor Caamaño para quien "... Es una pintura muy maltrecha, tanto que apenas puede justipreciarse. Cae dentro de las manifestaciones tardías hispanoflamencas, en el círculo artístico gallego. El tipo de cruz y la monumentalidad de María -entre otras notas estilísticas- impulsan a situarla en torno al 1500" (8).

El estado en que se conserva actualmente las pinturas es muy mediocre.

---

(1) CAAMAÑO MARTINEZ; Jesús Mª.- "El Gótico" en la Catedral de Santiago de Compostela. Obra Colectiva. Barcelona 1977. 254.

(2) Idem, 259.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 234.

(4) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.c.: 254.

(5) Idem, 259.

(6) LOPEZ FERREIRO.- Galicia en el último tercio del siglo XV. Vigo 1968, 168.

(7) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- La escultura funeraria en la Catedral de Santiago hasta 1500 en C.E.G. 50, XVI (1961), 261.

(8) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.c. 266.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SETEVENTOS, Santa María
Saviñao, Lugo.

Lams:

145-150

Esta iglesia es de estilo románico. Consta de nave y presbiterio rectangulares, éste más reducido en ancho y de la misma altura que aquella. Una y otra parte están cubiertas de madera. El análisis de su arquitectura fue hecho por Don Francisco Vázquez Saco (1), uno más de tantos que llevó a cabo por la provincia lucense.

Hoy se pueden contemplar pinturas en el entorno del arco toral y también, en pequeña cantidad, en la pared norte de la nave.

Los temas que se representan son: la Anunciación dispuesta entre la arquivolta baquetonada del arco toral y una moldura, igualmente semicircular, ajedrezada, que ciñe al arco por el exterior; el Calvario, dispuesto a un lado del arco toral, a la izquierda, cubriendo una superficie que va desde donde nace el arco hasta los riñones del mismo; un Juicio Final abarca la superficie existente sobre tal arco y al otro lado del mísmo; Santa Catalina es el único tema que se descubre en la pared norte tras un retablo.

La Anunciación (50x460 cms).- El tema se ha de ceñir aquí a la rosca del arco, esto fuerza al autor en la distribución de la composición enormemente. El ángel con una cartela está a la izquierda, en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

clave, el Padre y, al otro lado, María con un libro en la mano, entre esta y el Padre hay unos rayos que provienen de Aquel, en ellos se encuentran el Niño, que lleva una cruz en la mano, y la Paloma. Cerca de María aparece una panzuda jarra con flores. Existe una variada decoración en la escena. A uno y otro lado, en la zona más baja hay una estrecha banda con estrellas de cuatro puntas y triángulos. En los lugares vacíos de decoración, a lo largo de la rosca del arco, se encuentran dos tipos de ornamentación; formas de estrellas de complicado ibujo y otras redondas partidas en varias secciones.

El ángel está arrodillado. Viste larga túnica blanca y capa abrochada al cuello. Está de perfil dejando ver por completo las alas tras su cuerpo. Su rostro joven y limitado por una rubia y larga cabellera mira hacia donde está María. Tras su cabeza aparece un nimbo que habla de su santidad. En la mano izquierda lleva una cartela que se extiende por el arco, en ésta aparecen las palabras del anuncio: "Ave María Gratia Plena".

El Padre se representa frontal y de busto, mira hacia Maria. Surge en un rompimiento de nubes. Una larga cebellera blanca cae sobre su espalda, tras su cabeza aparece un nimbo de buenas dimensiones. Viste oscura túnica y claro manto. El mal estado en que se encuentra el fresco no deja ver sus brazos, seguramente que la mano derecha está bendiciendo y la otra puede sostener la bola del mundo coronada por la cruz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

María está arrodillada y de perfil, su mano derecha sostiene abierto el libro que estaba leyendo al llegar el Arcangel. Eleva la vista para mirar a Este pareciendo admirada por el anuncio. Su rostro la muestra muy joven, una larga cabellera cae sobre su espalda. Tras su cabeza hay un gran nimbo. Viste una larga saya que se dobla sobre todo en la parte inferior en acartonada forma; presenta un escote en ángulo propio de los últimos años del XV, raramente usado en los primeros años del XVI. Cerca de Ella, en un jarrón, se encuentran tres flores graciosamente dispuestas ya que mientras una aparece en pie en el centro del recipiente, las otras se doblan por el medio de su esbelto tallo, cada una hacia un lado. El motivo del jarrón con flores alude a la virginidad de María.

El Niño, desnudo, aparece volando hacia la Madre; sobre su hombro izquierdo reposa una diminuta cruz que aguanta con una mano. Tras su cabeza se presenta un nimbo. Entre El y María aparece volando la Paloma con sus alas alzadas en gracil forma.

En las bandas que limitan por la parte baja el arco se disponen en el centro pequeñas estrellas de cuatro puntas y entre éstas, ajustadas a las líneas que enmarcan las franjas, se dibujan formas triangulares. Otras estrellas surgen entre las figuras, son de ocho puntas y de un tamaño muy grande; se descomponen tales astros en múltiples partes que se acercan al rombo, triángulo y círculo, todas en un mismo color oscuro y repetidas de forma idéntica continuamente ya que se utiliza una misma plancha para todas las figu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras. Las formas redondas se reparten en ocho secciones, cuatro son triángulos esféricos y las otras cuatro alternan con las anteriores mostrando un formato elíptico.

La composición tiene tres partes claramente marcadas, una destinada a María, la zona fundamental del mural ya que todos destinan su atención a Ella; otra al Angel, dirigido totalmente hacia la Vírgen; la tercera sección está dedicada al Padre, su posición central y elevada habla de su importancia, dado su carácter divino, y de su localización en los cielos, también El destina su atención a María. La mayor importancia que tiene la zona de la Vírgen en el mural aparece recalcada por los demás motivos que en esta aparecen: esos rayos que se dirigen a Ella desde el Padre, sobre los que se muestran las otras dos personas de la Trinidad, Hijo y Espíritu Santo, privilegian la importancia de la Vírgen. De esta forma el artista adapta perfectamente a la curvatura del arco la temática, sabiendo sacar partido al marco para presentar las diferentes partes de la Anunciación. En este caso no hay posibilidades de hacer menciones específicas al espacio, en concreto a la morada en que se lleva a cabo la acción, ya que el lugar no se presta a ello, por eso todas esas posibles referencias han sido sustituídas por un brocado imitado a través de los dos tipos de decoraciones reseñados.

En el análisis de la forma vuelve a ser el encuadre el que obliga a tomar una serie de dedisio-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes con respecto al canon de las figuras; si el Arcangel y María resultan esbeltos debido al lugar que ocupan ya que este promociona la largura de la figura, en cambio el Padre ha de resultar achaparrado en su tamaño al no poder sobrepasar la dimensión de esa clave delarco en que se encuentra, idénticas modulaciones debidas al encuadre han sufrido el Niño, la Paloma y el jarrón con flores. Las formas logradas muestran en las vestimentas un sentido notable del claroscuro,propio del acartonamiento de los últimos momentos del gótico flamenco, perdurable todavía en la pintura gallega de los primeros decenios del XVI.

Los rostros que aquí se muestran son redondeados teniendo en torno a ellos largas cabelleras rubias, factura muy repetida en la pintura flamenquizante.

El dibujo es de una categoría notable que se muestra sobre todo en la realización de los rostros y manos; el gusto por un dibujo elegante se muestra, sobre todo, en ese jarrón con las flores dispuestas en elegante diseño.

El Calvario (100x70 cms).- La Cruz centra el tema, en ella está Cristo. A su derecha, María y a la izquierda, Juan. Alguna decoración completa el espacio a cubrir por el tema.

La Cruz aparece representada con un aspecto fuertemente leñoso, en su parte superior ondea una cartela con el acostumbrado INRI. Cristo se some

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te por medio de tres clavos a la Cruz, sus brazos dejan caer levemente el cuerpo mientras su cabeza se la dea inclinándose abatida sobre el brazo derecho. Su rostro es barbado y lleva tras la cabeza una larga cabellera, sus ojos se muestran casi entreabiertos como si la muerte no hubiese llegado del todo. La sangre mana abundante, corre por los brazos saliendo de las yagas de las manos, también sale pujante de esa huella que la lanza marco en el costado, igualmente se derrama en contínuo surgir de los pies manchando la cruz. Una tela blanca, abundante en pliegues y en superficie, vale como paño de pureza a la imagen.

María está en pie y en tres cuartos bajo la cruz; su cabeza, al igual que la de Juan queda por debajo de los extendidos brazos de Jesús. La mirada de la Madre se halla perdida en el vacío, sus manos parecen juntarse ante el pecho. Viste túnica y manto, su cara aparece delimitada por una blanca toca que le oculta también el cuello. Tras su cabeza resplandece un redondo nimbo.

Juan se encuentra en una posición similar a la de la Vírgen. Lleva su mano derecha al rostro en gesto entre doloroso y pensativo mientras que con la otra mano sostiene sobre su pecho el libro, símbolo común con los demás apóstoles y evangelistas. También su mirada, al igual que la de la Madre, se halla perdida por la pena que siente. Un nimbo aparece tras su cabeza. Viste túnica y palio.

El tipo de ornato aquí presente es la estre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lla de ocho puntas vista ya en la Anunciación, realizada con la misma plancha que allí se utilizó.

La composición con que lleva a cabo el tema es sumamente clásica no saliendo para nada de la iconografía establecida. Está presente ese sentido del "horror vacui" que el autor manifiesta contínuamente cubriendo los espacios vacíos, en este caso, con unos ornatos de tamaño muy grande en relación con la figuración que se lleva a cabo. La escena aquí interpretada manifiesta un estatismo que deja absolutamente paralizada la acción. Las vestimentas con que se cubre a María y Juan así como el paño de pureza de Jesús son lugares ideales para que el pintor desarrolle su gusto por el acartonamiento en el paño buscando insistentemente el claroscuro. Los rostros son claramente ambiguos dados los rasgos poco característicos con que se adornan.

El Juicio Final (230x460 cms).- El marco en que se distribuye es irregular siendo de más altura a la izquierda del Cristo Juez que centra el mural. A la derecha de Jesús se encuentra, bajo un largo coro de bienaventurados encabezado por María, una representación de la Resurrección. A la izquierda del Señor está arrodillado un Santo, muy probablemente Juan Bautista quien configura con la Vírgen el tema de la Deesis, tan típico del Juicio. Tras dicho Santo probablemente se representa a San Miguèl por medio de una figura que aparece luchando contra una forma demoníaca. Bajo el Bautista un ángel llama a juicio. Ocupando la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parte extrema que se halla a la izquierda del Señor los demonios y condenados pueblan un infierno largamente descrito. Bajo Cristo Juez un largo epígrafe aparece al lado de San Juan Evangelista quien está representado al lado del águila que lo simboliza.

Cristo ocupa una buena parte de la zona central. Está sentado en una amplia sede. Se presenta de forma frontal con los brazos alzados mostrando los sangrantes llagas de sus manos, también los pies se muestran cubiertos por la sangre, éstos apenas se dejan ver ya que la capa cubre toda la parte inferior del cuerpo así como buena parte del pecho y toda la espalda. Se puede ver la llaga del costado manando abundante sangre. Su rostro presenta una barba recortada, de su cabeza cae una melena corta, tras ésta se recorta un amplio nimbo. Sobre cada una de sus manos se ve un epígrafe, pueden tener sentido juntos o quizás cada parte presentaba una lectura aislada, separando, posiblemente sea esa la intención, bienaventurados a un lado y condenados al otro. Tal asunto hoy ya no se puede descubrir ya que están prácticamente perdidas las leyendas.

Los Santos que hay a la derecha de Jesús se presentan agrupados, María está en primera posición. Está formado el grupo por santos de ambos sexos, uno de ellos lleva la cabeza cubierta por una mitra. No hay signos suficientes para identificar a estos santos ya que, tal como hoy se encuentran, no se pueden distinguir puesto que no se ven los convenientes atributos que los identifiquen particularmen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te. Están de rodillas y de perfil mirando a Cristo. En alguna de las santas se observa el escote en ángulo similar al analizado en la Vírgen de la Anunciación.

La Resurrección se lleva a cabo en un campo en el que se observan entre las tumbas hierbas de alto tallo y muy segmentadas, hay otras pequeñas también. En las tumbas que se presentan como sarcófagos están elevándose los muertos. Tales sarcófagos están adornados con arquillos de medio punto por sus distintas caras. Entre las tumbas aparece un angel, está en primer plano y en un tamaño muy grande con respecto a lo que tiene alrededor. Viste una larga túnica y tras su cabeza aparecen las alas bastante alzadas. Lleva a su boca una larga tuba. Tras su cabeza se presenta un nimbo.

Del hipotético Juan Bautista tan solo se puede decir que lleva un amplio nimbo, que tiene una espesa barba y que se cubre su cuerpo con un amplísimo manto. Tras él hay un Santo en actitud dinámica, dirige su lanza contra un demonio que yace a sus pies, parece vestir armadura. Por la manera de actuar debe de ser San Miguel, figura habitual en la escena, además el demonio contra el que lucha tal figura es el más importante dado que se presenta en un tamaño mucho mayor que los demás.

El Angel que está bajo San Juan Bautista se representa en pie tocando una larga tuba al igual que el que aparecía en el campo de la Resurrección. Vuelve la cabeza hacia Cristo. Ante él aparecen dos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuerpos desnudos en actitud orante.

El infierno ocupa una extensa superficie repleta de llamas, allí las almas son torturadas de diferente manera. Los demonios hacen sufrir a los hombres, que se presentan con su cuerpo desnudo. Los diablos, representados con cuerpos grotescos, llevan hacia la boca del infierno a los condenados. Esta boca aparece en el rincón inferior repleta de hombres. Caminando por su propio pie llega en primer lugar a ella un indivíduo cargando sobre su hombro un cerdo, seguramente se representa a través de ello, a la avaricia. Una mujer viene cabalgando sobre un hombre en el que se representa ostensiblemente su sexo, la mujer lleva en la mano un objeto que parece ser una amplia copa. Esta mujer se sujeta al cuello del hombre por medio de una cuerda que usa a modo de brida. Esta reunión de ambos seres parece una imagen de la lujuria. Más allá hay un hombre acostado en el suelo que recibe por medio de un embudo amplias cantidades de líquido que uno de los demonios que se ocupan de él esta echando por dicho embudo, hace esta imagen clara referencia a la gula. Más arriba otros dos diablos con sendos fuelles avivan el fuego que hay bajo una amplia caldera. Finalmente otro demonio con unos azotes en una mano cabalga sobre una mujer que ante el castigo, corre hacia la boca del infierno.

Bajo los pies de Cristo hay una cartela que parece decir: "venit-es-/el dios de la gran potencia a rredimir/ la sentencia- jnē" Al lado de tal epígra-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fe se encuentra un hombre sentado tratado en un tamaño diminuto, sin barba, con un nimbo tras la cabeza y el águila ante su cuerpo, la identificación de la figura como San Juan Evangelista es fácil, en su boca se pone lo que dice la leyenda, texto indudablemente ligado con el juicio final.

Los temas decorativos que hay aquí vuelven a insistir en tipos ya analizados en la Anunciación. Se encuentran las estrechas bandas con estrellas de cuatro puntas e hileras de triángulos ceñidas a las líneas que delimitan el espacio de dicha faja. También aparecen las formas redondas seccionadas en figuras elípticas y triángulos esféricos. Desde un punto de vista compositivo lo más notable es el amontonamiento a que se ven sometidas las distintas partes del tema. El artista apenas es capaz de ordenarlas mínimamente; no hay una pretensión de señalar adecuadamente las distintas zonas de la narración, prueba de ello es que incluso invade con decoración los mínimos lugares que había entre unas partes y otras destruyendo la idea de división en el tema de una forma absoluta. Compositivamente el resultado va a ser curioso y,hasta cierto punto, lleno de coherencia. Habría que señalar este ordenamiento como el pretendido por el pintor: En el centro se presenta lo fundamental, Cristo sedente entre los máximos intercesores, María y Juan Bautista, bajo Jesús se presenta al visionario San Juan Evangelista con un texto que alude al día de la sentencia; a los lados de esta zona central se presentan dos narraciones opuestas, a la derecha, los cielos con los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

santos en contemplación de la gloria de Jesús, a la izquierda los infiernos cargados de desdichas. De esta manera se rompe una de las fórmulas más típicas del Juicio: repartir en dos secciones a los santos presidiendo a las mujeres María y a los hombres el Bautista; aquí no se olvida la idea de la "intercessin" pero se cambia la manera de representar el mundo de los santos. Al hablar de la coherencia con que aquí se representa el tema se quiere apuntar que no se presenta en este caso esa duplicación de cielo tan habitual en los juicios mostrando a la altura de Cristo a santos muchas veces posibles de identificar por sus atributos y más abajo las puertas del cielo por donde entran parte de los muertos juzgados tras la resurrección. Aquí solo hay un cielo, el mundo de los bienaventurados que está a la derecha de Jesús mientras.que se deja casi todo lo que hay a la izquierda para representar el Infierno.

Parece ser que aquí no se omiten otras ideas básicas de los juicios: el peso de las almas y la lucha entre ángeles y demonios; vienen significados tales aspectos por el San Miguel guerrero que bate al demonio. Muy probablemente en una de sus manos porta una balanza que señala su misión de ajustar el valor de las almas. Tal asunto hoy no se distingue con una claridad aceptable.

En el infierno no hay prácticamente ningún orden que resulte mínimamente lógico, la narración se hace eminentemente descriptiva amontonando simple

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente datos, de esta forma la boca del infierno, relegada a una esquina, pierde una buena parte de su sentido convirtiéndose todo lo que hay ante ella -los castigos y los pecados capitales- en una simple antesala de éste.

La Resurrección se desplaza, motivada por el marco, hacia un lado quedando así totalmente desligada del hipotético San Miguel que está en la autén tica línea divisoria entre los cielos y los infiernos que marcan precisamente su presencia y la de un ángel que en un plano más bajo que Juan Bautista llama a los hombres a juicio.

De esta manera la interpretación de un tema tantas veces repetido alcanza, con un repertorio reiteradamente utilizado, un grado notable de originalidad. Es peculiar la representación de Jesús con esas palabras sobre sus manos y, desde un punto de vista estrictamente formal, la manera de cubrirlo con el manto. También es original la forma en que se disponen los santos. Es novedosa sobre todo esa repartición casi equitativa de cielos e infierno y sobre todo resulta extraña la intensidad con que se presenta la re surrección con esa visión casi poética de un ángel que asentado entre las tumbas hace con el ruido de su tuba alzar a los muertos de sus curiosos sarcófagos. El infierno con su narratividad tan amplia en la que se presenta desde el pecado hasta la pena es también obra singular.

Analizando simplemente los valores formales de la obra llama la atención el fuerte sentido de vo-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lumen que se señala por medio de un contrastado juego de luz que provoca un vivo claroscuro en los paños que cubren a cada figura. Da la impresión, por otra parte, que todos los personajes participan de rasgos comunes, mas o menos similares, que presentan el rostro redondeado con facciones parecidas a las vistas en la Anunciación.

Santa Catalina (100x70 cms).- Se representa a la Santa en pie y en una postura que se acerca al tres cuartos. Viste saya y manto, es digno de destacar el cuello de la saya dejado ver en parte por el manto ya que aparece bastante alto y redondeado dando un tipo más propio de los primeros años del XVI que de los finales del XV. Vuelve a presentarse a la mujer con unas facciones redondeadas (aquí mejores de apreciar, sin duda, por no sufrir las labores de restauración que hubo en las demás) y una cabellera rubia muy similar a lo visto, por ejemplo, en la Anunciación, dando un tipo de rostro flamenquizante. Aquí el nimbo, presente tantas veces en el resto de las pinturas, no aparece, deja su lugar a la corona que cubre la cabeza de Catalina. En su mano izquierda porta una rueda de cuchillos que hace alusión a su martirio. En la derecha lleva una lanza que hunde en el cuello del monarca que aparece vencido bajo sus pies, hay que decir que éste lleva sobre su cabeza un tocado real y sus manos se cruzan ante su pecho, su rostro no refleja ningún tipo de dolor quedando así simplemente reducido a un símbolo, un signo iconográfico, que alude a las penas que ha sufrido esta Santa, tan-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tas veces representada en los siglos XV y XVI.

En cuanto a los motivos decorativos se presentan dos tipos que por si mismos señalan ya claramente que aquí y en las otras escenas está presente la misma mano. En los vacíos que hay en torno a la Santa se encuentran estrellas de ocho puntas de amplio tamaño que responden al mismo modelo que se ha reseñado en la Anunciación. Por un lateral se ve parte de la franja delimitadora del tema, se ha perdido prácticamente de una forma total la decoración que llevaba ésta en su interior pero aún es posible vislumbrar mínimamente triángulos y estrellas de cuatro puntas que ya hemos visto también en las otras escenas.

Compositivamente poco tiene que resaltar tal imagen, a no ser lo ampliamente que es significada su identidad. La manera de mostrarla sin una relación directa con los atributos que la acompañan, que aparecen meramente a nivel de signos iconográficos, es algo plenamente gótico. El sentido de marco con los espacios vacíos llenos de ornatos que simulan un brocado hablan de una estética similar en la que no interesa absolutamente lo que podría ser una significación de los espacios.

En lo que a la forma se refiere se muestran aquí de nuevo los rotundos y volumétricos paños. El dibujo del rostro, una vez más también, no pretende una individualización del personaje señalando con un trazo rotundo las facciones principales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al valorar este conjunto pictórico hay que señalar primeramente las particularidades que ofrece a nivel de composición. En este sentido el pintor resulta eminentemente descriptivo, esto se observa tanto en Santa Catalina, repleta de signos característicos, como en el Juicio Final, sumamente detallado; en la Anunciación elige la opción de llegar a representar al Niño que va a nacer, mostrando así su ansia de un relato que resulte minucioso. En las escenas muestra un sentido muy peculiar de concebirlas haciendo una auténtica interpretación personal de la temática, en este aspecto es muy significa la manera de llevar a cabo el Juicio Final en el que hay una nueva valoración de cada uno de los conceptos expresados dentro de unos cánones iconográficos que se mantienen,mas o menos fijos, para cada una de las partes con respecto a aquellos habituales en murales de otros lugares. También es notorio el "horror vacui" que siente continuamente el pintor, por todas partes las decoraciones rellenan aquellos espacios que deja vacíos la figuración.

En el tratamiento específico de cada forma el artista presenta una serie de figuras que viven mas o menos de un tipo de rasgos que contínuamente se reiteran. Hay en las cabezas presentadas una tendencia a la redondez, son hechas con trazas bastante fuertes y sin ningún sentido individualizador, muestran una cabellera generalmente rubia y larga dando un aspecto, en conjunto, flamenquizante a cada uno de los personajes. En la realización de las vestimen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tas se tratan contínuamente como pliegues acartonados en los que la luz actúa fuertemente dentro de un estilo propio de los últimos años del XV. La reiteración en maneras idénticas de unos motivos ornamentales hace necesario pensar en unas planchas para llevar a cabo continuadamente el mismo tipo.

En el colorido de la obra son dos colores los usados fundamentalmente: el amarillo y el rojo dando así un conjunto pobre en variedad cromática.

En el Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo del año 1963 aparece una noticia que dice: "En la iglesia parroquial de Seteventos (Saviñao) al ser realizadas unas obras de revoque de las paredes aparecieron algunos restos de pinturas murales. Las pinturas representan escenas del Juicio Final y corresponden a la época ojival. Resulta curioso que en la iglesia parroquial de Seteventos (Sarria) existan otras pinturas murales similares a las de Seteventos de Saviñao, lo que parece indicar alguna relación entre las dos iglesias de igual nombre (2).

En 1965 Don José Trapero Pardo publica: "En Saviñao existen representaciones del Juicio Final similares en la disposición de las figuras y en el trazado de ángeles con tubas (las compara con San Pedro de Seteventos-Sarria). La identidad de nombres y de ejecución parecen probar que entre las dos iglesias hubo algún lazo comun, además del onomástico. En la última se procede actualmente a descubrir bajo la cal las pinturas que allí se conservan (3).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Señor Ramón Fernández Oxea las ha tratado años después -año 1970- Dice entre otras cosas: "O ilustre arqueólogo Don Manuel Chamoso Lamas acaba de poñer o descuberto na campaña do seu equipo de restauración, unhas fermosas e curiosisimas pinturas murales cunha nova versión de Xuicio Final. As pinturas de Seteventos diferenciase das de Marrube e de Chouzán na sua disposición, pois namentras que nestas duas eirexas van sabor do cascarón da voute da capela maior, en Seteventos decoran o arco triunfal da dita capela aparecendo divididas en duas zonas arredadas por unha fina arquivolta espallase a representación do Xuicio Final centrada pola figura sedente de Cristo en Maxestade cos brazos abertos amostrando as chagas das mans, dos pes e do costado e posta entre estrelas. A cada lado do Redentor vense cadan seu anxo trompeteiro chamando a xuicio e unhos letreiros en careiteres góticos. O pe do sillón no que Cristo se senta hai outra inscripción de catro liñas no mismo tipo de letra e unha figuriña cativa de San Xoan sentado nunha aguia".

"Na banda dereita da composición esta a gloria da eirexa triunfante, representada por unha teoria de Santos e beneventurados de todas clases e condicios: virxes, martires, confesores, bispos, frades, etc., baixo dos que se ven Adan espido e axiollado diante dun arbre, e o Neno Xesus nun berce do tipo de cesta ou arca. Na albanega deste lado un anxo e baixo del e arredado por unha greca, un calvario".

"Mais interesante e ainda a representación do Inferno, que ocupa a banda da esquerda e no que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

advirte a infrecuencia das pinturas veciñas de Marrube e de Chouzán, si ben estas de Seteventos son maix sinxelas. No angulo superior esta o gran caldeiro de Pedro Boteiro posto entre labaradas de lume e gardando por dous diaños con testas de lobo. Por baixo un home barbado toca a zanfona e outro un pandeiro, dous monstruos beben unha xarra e na albanega diste lado abrese a boca disforme e xigantesca dun dragon pola que entran os condeados o lume eterno. Correspondendo ca figura de Adan vese eiqui a de Eva, tamen espida e de xionllos e un anxo trompeteiro convocando a xuicio. Coido eu que a simetria non xustifica o feito de que o pintor metera no inferno a Eva".

"Na rosca do arco triunfal, por baixo da arquivolta abilletada, representase a Anunciación cas figuras do arcanxo Gabriel e o seu saudo posto nunha filacteria, a direita, e a de a Virxe Maria, axionllada e un libro, a esquerda postas en cadansua alba nega. Na clave do arco vense dous anxeliños voando entre estrelas e portadoras de sendas cruces. Por riba da Virxe esta o bucaro cas azucenas, emblema da Virxinidade de Maria (4).

Posiblemente aún puedan encontrarse más temas en las otras partes de la nave todavía encaladas. Los frescos tras su restauración se muestran en gran parte del año totalmente invisibles dado que la humedad los afecta tremendamente. Quizás sea debida tal circunstancia a que probablemente se retocasen las pinturas en algunas partes con temple. La técnica en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que estaban realizados era el fresco, al igual que en los demás casos del momento en Galicia.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Seteventos en B.C.M.L. 49-52, VI (1959), 269-270.

(2) NOTICIAS: B.C.M.L., 59-60, VII (1963), 220.

(3) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

(4) BEN CHO SHEY (Seud: RAMON FERNANDEZ OXEA, José).- A descoberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos en CHAN 24, 1970, 24-25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TOQUES. San Antolín (en Santa María de Capela) Abeancos, Lugo.

Lams:

151-156

El antiguo monasterio de San Antolín de Toques ha sido múltiples veces tratado tanto por su historia, rica en importancia, como por su iglesia, interesante monumento del románico del XI. El primero en hacer un estudio, que pretendía ser completo, del antiguo monasterio fue Don Eduardo Alvarez de Carballido quien lo publicó en el Boletín de la Real Academia Gallega en los años primeros de siglo. Más tarde lo haría el Señor Balsa de la Vega en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. En "A Terra de Melide" los Señores Camps Cazorla, Ramón Fernández Oxea y Carro García volvieron a tratarla minuciosamente en su estudio.

A estos análisis que intentan ser exhaustivos hay que añadir otros que trataron el tema de forma menos minuciosa integrándolo en un estudio de más amplias dimensiones. Hay menciones sobre este centro religioso en Florez (1), González Davila (2), López Ferreiro (3), Pallares Gayoso (4), Risco (5), Villaamil y Castro (6) y Castillo (7).

Según Pallares Gayoso se fundó en el año 1060 aún cuando la primera referencia documental debe retrasarse al 1067 como apuntan por ejemplo los Señores Balsa de la Vega (8) y Castillo (9).

El último abad del que se tienen noticias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es "Iacome de San Xiao" en 1515 cuando el monasterio dejó de ser abacial y fue incorporado a San Martín Pinario por bulas de Julio XI y León X (10). Este monasterio estuvo, como se señala en "A Terra de Melide", bajo la encomienda de la casa de Ulloa al igual que lo estaban por el mismo tiempo los de Sobrado, Ferreira de Pallarés y Vilar de Donas entre otros. Su jurisdicción civil y comunal en el siglo XVI incluía a 8 iglesias y más de 73 lugares. Sus rentas eran muy abundantes (11).

Las dependencias monásticas tan sólo se conservan en parte altamente alteradas por obras posteriores que llegaron incluso a convertir en fábrica sus dependencias (12).

La iglesia ha sufrido cambios fuertes con el tiempo siendo restaurada hace poco. Al analizar su arquitectura se contempla un ejemplar de una sola nave en parte reedificada, cubierta de madera, se remata hacia el oeste con una fachada que es más moderna, como señala el Señor Balsa de la Vega (13). El presbiterio es rectangular cubierto por una bóveda de cañón semicircular peraltada.

Sobre el momento en que se realizó esta construcción hay la idea generalizada del siglo XI con matizaciones dentro de tal siglo. Si el Señor Castillo la considera de la primera mitad del XI lo hace calificándola de proto-románica, "acaso la única proto-románica de Galicia" (14). Los tres autores de la parte artística de "A Terra de Melide" prefie-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ren el calificativo de románico primitivo y una fecha hacia la mitad del XI. Esta segunda opción parece más acertada en todos los sentidos.

Esta iglesia fue pintada en el siglo XVI quizás en todas las paredes de su nave y probablemente en la capilla mayor. Hay restos de pinturas, sobre todo en las paredes Este y Sur de la nave. Están localizadas en torno al arco toral y en el espacio que existe entre la puerta del lado sur y la pared que circunda el arco toral.

Las representaciones que hay en el lado este son en la parte baja a la izquierda del arco un probable San Jorge y a la derecha la Misa de San Gregorio y San Bartolomé. En un segundo cuerpo se reparte a los lados del arco la Anunciación. Más arriba parece que se encuentran escenas de la Pasión en el entorno de ese Calvario hecho en escultura, legado de la Edad Media, considerado por uno del XII y por otros de principios del XIII, que se encuentra en el centro de la pared sobre el arco toral. Tal como se encuentra asentada hoy en día aparece sobre una madera que antes cruzaba, a modo de viga, la nave pasando sobre el arco, hoy se corta su trayectoria al rebasar la arcada hacia el norte con lo que perdió su antiguo valor. Está decorada con instrumentos de la Pasión y un 10, hace mención tal número a la estación del Via Crucis que arriba se efigia como se comprueba al observar fotografías antiguas en que se conserva todavía la viga entera y la palabra ESTAC donde hoy falta la madera (15). Tal soporte debió ser pues

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to en el XVIII para apoyarse en él la escena del Calvario. Lo cierto es que cuando se hicieron las pinturas no estaba ya que su disposición corta la escenificación que se guardaba bajo las cales. Sin embargo parece que el Calvario debía estar en este lugar ya que da la impresión que las escenas que se dibujan alrededor guardan relación con éste. No hay duda de que este Cristo estaba ya por estos tiempos del XVI en esta iglesia y de que ocuparía en ella un lugar prioritario, lo confirma González Davila quien habla de que era muy visitado por los comarcanos y "que experimentaron su favor el año 1598 que estando el Reino de Galicia tocado de peste, en aquel coto no entró" (16).

San Jorge (150x150 cms).- Es muy hipotética la interpretación de este santo ya que tan sólo se conserva parte de un caballo y de un cuerpo humano vestido de guerrero. El caballo es visible en su parte superior, está de perfil, es blanco, lleva sobre la grupa silla y también presenta bridas que ha de sostener con la izquierda el guerrero, su brazo derecho se yergue, sin duda, para enarbolar una lanza que cae verticalmente desde su mano hacia la forma demoníaca, que ha de estar a los pies del caballo, que ha de representar de alguna manera al demonio. El caballero aparece un tanto alzado sobre el caballo no sentándose sobre la grupa sino al contrario alzándose en son de guerra correspondiendo el empuje ascensional de su cuerpo a tal idea lo mismo que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el levantamiento de su brazo derecho. Su cuerpo se dispone en tres cuartos y sobre su armadura se deja ver una capa cargada del movimiento en que se halla implicado su cuerpo, esta capa presenta un brocado ornándola. Tal como dobla el cuerpo su cabeza debía mirar hacia abajo y hacia atrás siguiendo la trayectoria de la lanza. Del posible demonio que hay bajo el caballo tan sólo se puede descubrir, y con muchísimas reservas en la interpretación, un brazo desnudo que se alza ante el lugar donde iría la pierna derecha del Santo, parece tener la piel escamosa como se suele representar muchas veces a las formas demoníacas.

La otra interpretación, también con cierta lógica, que se puede dar a esta figura es entenderlo como un Santiago.Creo más oportuna la dada aquí ya que de representarse al Apóstol en vez de blandir una lanza llevaría una espada, motivo que aquí no debe aparecer bajo las cales ya que es razonable que esos fragmentos de barra que rectilíneamente se dirigen al suelo sean tomados como la lanza que soporta en su mano el Santo. Además la postura en que se dispone el personaje, volviendo su vista hacia el suelo y hacia atrás, es más propia de S. Jorge, quien muchas veces se muestra así, que de Santiago quien suele dirigir su mirada hacia el frente.

La composición da una importancia absoluta a San Jorge quien aparece alzado en su caballo sobre su enemigo y dirigiendo hacia él su atención. Seguramente que bajo la cabalgadura el dragón, que muy pro-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bablemente es la forma demoníaca, intenta atacar logrando el artista con el ensamblaje de las diferentes figuras una composición absolutamente cerrada dentro de unas normas iconográficas que siguen, completamente, lo más habitual.

Pocos elementos de juicio hay aquí para analizar la categoría de la obra, en el caballo se ve un buen dibujo y una gran precisión que hace que el pintor detalle las crines y hasta la forma de la cabalgadura con cuidado. La bondad del dibujo surge también en el análisis del movimiento del caballero, claramente dinamizado por la actitud combativa.

Las cales, por una parte, y la pérdida del revoco, por otra, hacen que sea muy poco lo que se contempla del tema. Hay que pensar que posiblemente apareciesen otros objetos y figuras completando la escena ya que el espacio dedicado a ella no se cubre más que en una porción pequeña. No se puede pensar en que comparta la pared con otra escena dada la posición central que ocupa dentro del paño que se representa.

La Misa de San Gregorio (150x75 cms).- Ante el altar, el papa Gregorio, a su lado, asistiendo a la escena, un cardenal mantiene erguida una vela.Tras el altar, con medio cuerpo metido en el sepulcro abierto, aparece Cristo, rodeado de objetos concernientes a la Pasión.

San Gregorio se dispone en pie y en tres

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuartos. Está recubierto por los ornamentos pontificales, alza hasta la altura de su cabeza la Sagrada Forma, a la que mira. Al mismo lugar se dirige la mirada del cardenal que asiste a la misa, su cuerpo parece estar cubierto por un amplio manto y su cabeza por un capelo que insinua la dignidad que este hombre posee.

La mesa del altar es prácticamente de planta cuadrada asentada sobre una amplia base en la que hay unas pequeñas hornacinas ocupadas por objetos litúrgicos. Sobre el ara hay una patena, un cáliz, debidamente cubierto, y una pequeña vela sobre un candelabro. Está dispuesta en escorzo dando claramente idea de profundidad.

El sepulcro tiene poca más altura que el altar y se dispone en posición ligeramente inclinada hacia el fondo por uno de sus lados; tan sólo se deja ver una de sus esquinas cuyo ángulo aparece soportando por un capitel bajo el cual, lógicamente, ha de encontrarse una columnilla haciendo esquina. Cristo como Varón de Dolores está en el centro, su cuerpo, del que sólo se ve aproximadamente la mitad superior, se contempla de frente y prácticamente desnudo, tan solo sus carnes son tapadas en una mínima parte por un paño de pureza; sus menudos brazos tienden a cruzarse ante su pecho, la sangre aparece en pequeña cantidad sobre su piel. Su cabeza se inclina hacia un lado con gesto resignado, el pelo cae en menudos mechones ondulantes tanto por delante como por detrás de sus hombros. Tras su cabeza un nimbo crucífero ha-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ce su aparición.

Los objetos de la Pasión, recurso habitual en la escena, se muestran abundantemente: la cruz, una mano con unos azotes, el martillo, tenazas, cuerdas, azotes, escalera, la lanza soportada por una mano, la columna de la Flagelación como pie para el gallo de las negaciones, una antorcha alusiva a la noche de la Oración en el Huerto, una esponja rematando un palo, y las vestimentas del Señor sobre las que aparecen los dados de los soldados, son los motivos que aquí se encuentran.

Tal como se concibe la escena no se relaciona la parte de adelante con la de atrás. En la delantera el motivo fundamental es la Hostia en que convergen la mirada de los personajes. Lógicamente tiene una mayor importancia compositiva Gregorio que el que lo acompaña, éste surge como figura complementaria atendiendo a la misa que oficia el Santo. Prácticamente se reparte mitad por mitad la parte dedicada a la misa y la que ocupa el Varon de Dolores cuyo canon es visiblemente mayor -más del doble- que el de las personas que aparecen abajo.

Todos los motivos que se reparten en torno a Cristo tienen relación con El, surge Este asi como figura fundamental de toda la composición dado su mayor tamaño y la prioridad compositiva de que goza.

Aquí también el artista se manifiesta con cierta facilidad para el dibujo pero en este caso no es este lo suficiente consistente como para re-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

solver los problemas que tiene con los escorzos a llevar a cabo; éstos lo muestran como hombre preocupado por crear convincentes perspectivas que insinuen la profundidad adecuada. Una vez más su interés por señalar minuciosamente los detalles vuelve a ser característica del autor. Los tres rostros que construye señalan una misma tendencia al afilamiento de rasgos dando muestras en la realización de las mísmas de una finura notable.

Toda la parte baja de la escena, que abarca la mitad inferior de los cuerpos del oficiante y asistente, ha desaparecido.

San Bartolomé (150x75 cms).- Se presenta en pie y en tres cuartos. Aparece cubierto por una amplia túnica que deja ver parte de su pecho, brazos y pies desnudos. Su mano derecha eleva un cuchillo de ancha hoja todavía sangrante que habla de su martirio ya que pereció desollado vivo; con la izquierda sostiene una cuerda que debe mantener atado a un demonio que está a sus pies, de este tan sólo nos dejan observar las cales un pie oscuro y extraño que menciona su presencia en tal lugar. El rostro del Santo aparece configurado por unos amplios ojos abiertos sobre los que se dibujan rotundas cejas, la nariz es ancha y larga y la boca aparece apenas insinuada. En la frente se muestra una abundante red de arrugas, la cabeza es totalmente calva, con estos rasgos el artista debe querer mencionar que tal cabeza ha sido ya desollada ya que, a la altura de sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rodillas, presenta frontal la piel de una cabeza que obedece, mas o menos, a la misma fisonomía ya muerta; en ésta hay la barba y el cabello en una forma abundante que en la otra falta mientras que los ojos y la nariz siguen las maneras contempladas en la descrita anteriormente.

Tras su cabeza viva hay un nimbo y al lado de éste un epígrafe que dice "San Bartolome", en caracteres góticos, y unas grafías con carácter estrictamente decorativo ocupando una posición inferior y tendiendo a llenar el espacio vacío.

En torno a la representación del Santo hay una estrecha banda decorativa delimitada por líneas rectas, anchas, de diferente color, que dejan en la zona central una amplia faja en la que se muestra como tema ornamental una fórmula que, a nuestro entender, surge del motivo, tantas veces usado en la decoración de los frescos gallegos, de la "S" articulada en cursos rectilíneos naciendo de esas "S" pequeñas ramificaciones de sentidos contrarios, creando un ornato de línea sinuosa y ondulante. Tal motivo ha perdido aquí su sinuosidad relajando su forma curvada para hacerse más rectilínea y perdiendo sus ramificaciones ese carácter lleno de vida, de correr en sentido contrario al general. A pesar de las diferencias parece clara la derivación de este motivo del que aquí se da como generador de la idea ornamental. La escena presenta exclusivamente al Santo haciéndolo único protagonista. Su mirada esquina al espectador haciendo de la composición un espacio totalmente ce-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rrado a él. Llama la atención el abundante número de especificaciones que se hacen para individualizar al Santo, no contento el artista con enseñar la piel, el cuchillo y el demonio atado, atributos típicos, pone a un lado el nombre del Santo. Llama la atención también el claro sentido de horror al vacío que se percibe: todo está prácticamente ocupado por la representación, el dibujo vuelve a mostrar un ansia de detallar lo todo y de dar un resultado que convenza, no obstante hay un sitio en el que no lo logra, es el caso de los bordes de la vestimenta cayendo con un ritmo poco grato, desde un punto simplemente estético y absurdo, analizándolo desde el natural.

También es destacable aquí su manera de ver la decoración de las bandas en las que los maestros suelen obedecer a unos moldes prefijados. Aquí no florece esa intención, lo que se presenta es toda una interpretación de un motivo hecho, es verdad, con pobreza pero también con una gran independencia de criterio.

La Anunciación (75x150 cms. al descubierto en cada lado).- A pesar de lo poco que se deja ver esta escena resulta indudable que es una Anunciación lo que aquí se representa. Tan sólo se ven la parte inferior de dos cuerpos cubiertos por túnica. El que está a la derecha del arco se halla en tres cuartos, y muy posiblemente, arrodillado; el que está al otro lado parece de perfil y en pie, da la impresión de que ante él se encuentra la parte inferior de un ce-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tro que ha de mantener en una mano. Bajo los pies de ambos se presenta un suelo que tiene en las dos partes condiciones parecidas, se elevan ante cada uno de los personajes columnas de estrecho fuste que han de sostener el arquitrabe o el arco bajo el que se representa cada una de las figuras.

Al mantener la idea de que el Calvario en escultura estaba en el XVI cuando se hizo esta pintura en el lugar que hoy permanece, tal cuestión fuerza a unas determinadas directrices a la composición que aquí se muestra. Este hecho lleva a que haya de prescindirse de la posibilidad de que el esquema compositivo se seccione en tres partes, en esta ocasión serán dos las partes en que se divide la escena. Una zona, dedicada al ángel, el personaje de perfil con el cetro en sus manos, donde muy probablemente se entrelace una cartela con el mensaje dedicado a la Vírgen, dicho ángel mirará decidido a María y la señalará con una de sus manos. La otra zona estará dedicada a la Vírgen, probablemente dedicada a la lectura hasta la llegada angélica, muy cerca de Ella, quizás, aparezca el jarrón con las flores que aluden a su virginidad. Y hacia María se dirigirá, ocupando un espacio ante Ella, a la altura de su cabeza aproximadamente, la paloma del Espíritu. Estas son las dos zonas en que se divide aquí la composición, si hubiese sitio para una tercera parte central, que aquí no la hay, estaría dedicada al Padre. Así pues estamos ante una composición repartida en dos fragmentos de los que necesariamente se ha de privilegiar uno que se encuen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tra ocupado por lo fundamental de la narración: María y el Espíritu Santo. Tal prioridad se ha de indicar por la postura del ángel dedicada a dirigirse a María lo mismo que el Espíritu Santo haciendo tal movimiento, tendente hacia la Vírgen, que Esta sobresalga dentro de la narración.

Los elementos que la cal nos deja ver aquí son mínimos pero suficientes como para poder hablar del sentido de profundidad que el artista quiere lograr a través del suelo y las columnas y también se puede intuir de nuevo el gusto por la minucia que hace que los pliegues se dibujen con complejidad de líneas. Hay que pensar de nuevo en el "horror vacui", nota contínua en la labor del pintor, haciendo que la estancia en que se desarrolla la escena se llene de objetos que la ambientan.

El lugar que se encuentra a los lados del Calvario también está ocupado por pinturas, es muy problemático saber cuáles son las representaciones que allí hay pues son las cales las que ocupan prácticamente todo el espacio, tan sólo en mínimos sitios éstas han saltado y dejaron a la vista pequeños fragmentos de pintura, tan escaso es lo que se ve que con muchísima incertidumbre se puede vislumbrar un tema, es este Cristo despojado de sus vestimentas en el Calvario.

Cristo despojado de sus vestimentas (70 x 140 cms).- Para tal identificación en la representación que hay a la izquierda del Cristo esculpido,mas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

o menos a la altura de su pecho tenemos en cuenta que en el centro del sitio dedicado a la escena está el cuerpo de un hombre joven desnudo e inclinado hacia adelante como si estuviese posando las vestimentas en el suelo. Detrás de El, colocada hacia un lado, aparece una mujer tocada con un oscuro manto que bien puede ser María que contempla la suerte de su Hijo desde lejos. Al otro lado de la representación, en primer plano al igual que Cristo, se encuentra un sayón. Las tres figuras se hallan en pie, en tres cuartos las laterales y frontal la central, las de los lados miran al personaje central y este inclina hacia abajo su mirada. La composición resulta de esta manera cerrada sobre Cristo quien a su vez la preside.

Llaman la atención dos hechos: Uno es lo juntos que se encuentran los personajes haciendo una vez más mención al "horror vacui" que continuamente protagoniza este pintor en sus escenas. Un segundo punto a tener en cuenta es el pequeño tamaño con que se llevan a cabo las figuras, impropio de un lugar tan elevado como el que tienen aquí y mucho menor que el usado por término medio en las representaciones que se hacen abajo. Tal hecho habrá que achacarlo a la pretensión de repartir el espacio dedicado a la Pasión en más escenas lo cual hacen que el tamaño de los protagonistas disminuya. La idea de que todo lo representado en la pared superior al arco sea la Pasión viene dada por ese Calvario que es el gran protagonista de la pared y que tanta devoción producirá en el XVI en la Comarca.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Cristobal (250x235 cms al descubierto) Está en buena parte cubierto por la cal. Se representa de pie y frontal. Lo primero que se hace notar es el gigantismo propio de este Santo que ocupa toda la altura de la nave. Está dispuesto frontalmente. Alza su brazo derecho soportando su mano el tosco cayado; muy probablemente la figura del Niño Jesús ha de estar sobre el hombre izquierdo de Cristobal quien está pasando un río para llevar al otro lado a Jesús. De la vestimenta con que se atavía el Santo hay que decir que lleva una amplia túnica ajustada a su cintura por un cinturón decorado con formas cuatrilobuladas y una capa que cae sobre sus hombros abrochada al cuello. De su rostro sólo se deja ver la zona inferior en la que aparece una poblada barba.

Sigue la composición las formas tradicionales con que se representa a Cristobal teniendo en cuenta tanto el gigantismo propio de su figura como su actitud de estar pasando un río.

De nuevo hay que señalar la tendencia del pintor a ocupar todo el marco con el tema no dejando espacios vacíos. En este caso el sentido de volumen se hace más notable produciéndose por el claroscuro que, con fuerte sentido, nace en cada uno de los pliegues.

Al valorar en conjunto la pintura aquí conservada lo primero a resaltar ha de ser el sentido plenamente convencional que se observa en el trata-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

miento de los diversos temas acomodándose a las repar ticiones más usuales siendo esto muy claro en las es cenas de la Anunciación y San Cristobal. Existe además un marcado interés por llenarlo todo con la representación unas veces mostrando más atención por describir el tema, es lo que acontece en la escena de San Bartolomé o la Misa de San Gregorio, y otras simplemente por gusto por esta manera de pintar en la que se tiende a ocuparlo todo. Dentro de esta pre tensión de ornato total de la pared se entienden tam bién las bandas decorativas que separan los temas pe ro que aquí tienen unas formas que difieren bastante de lo que es habitual encontrar en ellas mostrando el artífice una particular interpretación de los ele mentos ornamentales que suelen ocupar estas fajas ha ciendo variaciones simplificadoras sobre tales formulismos. Dentro de conjunto llama la atención el po co acierto que hay en la repartición de los espacios dedicados a cada tema. Dejando a un lado el caso de San Cristobal que precisa, por el carácter propio del tema, de un espacio desmesurado, hay una falta en lo demás de un reparto adecuado a cada tema dejando, contra toda buena lógica, las escenas construídas en un mayor tamaño en la parte baja mientras que las de una menor dimensión ocupan la zona superior, quizá se deba esto, como antes se apuntaba, a cumplir la pretensión de completar abundantemente el ciclo de la Pasión, cosa perfectamente normal en un gusto por lo exhaustivo como el que aquí se encuentra.

En el dibujo hay que reconocerlo como de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

calidad en líneas generales aún cuando ciertos detalles se observa falta de maestría en la ortodoxa realización del escorzo a que debía someter el altar en que celebra misa San Gregorio. La preocupación por el volumen se resuelve adecuadamente por medio de un claroscuro bien conseguido. En cuanto a la expresividad con que hace los rostros es necesario primero manifestar los escasos ejemplos que la obra aquí reseñada deja ver, sin embargo se puede apuntar que cuando aparece la interpretación de una cara se ve falta de la individualización adecuada cayendo en la rutina de unos rasgos genéricos que, en este caso, tienen como resultados unas formas elegantes dadas la esbeltez y buena línea con que son llevados a cabo.

En el color se está dentro plenamente de aquellos que son los básicos de nuestros frescos. Los rojos, negros y blancos son, en este caso, los dominantes mostrando, por parte del pintor, escasez de posibilidades en su paleta.

Hasta ahora no se han estudiado estas pinturas ya que la aparición de las mísmas bajo las cales resulta muy actual no sabiéndose de tal conjunto al hacerse los estudios sobre esta Iglesia ya reseñados a la hora de señalar las líneas directrices su historia y de la edificación que las alberga.

La importancia del hallazgo es grande sobre todo si se tiene en cuenta que bajo las cales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

han de seguir apareciendo, si algún día se hacen las oportunas obras, más temas que, en el caso más probable, han de pertenecer a la misma mano. Posiblemente los frescos abarquen todos los lugares de la nave y quizás sigan por el presbiterio.

---

(1) FLOREZ, F. HENRIQUE.- España Sagrada XIX, Madrid 1765, 201.

(2) GONZALEZ DAVILA, Gil.- Teatro Eclesiástico III, Madrid 1650, 180.

(3) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago III. Santiago 1901,288.

(4) PALLARES GAYOSO, Juan.- Argos Divina. Santiago 1700, 328-403.

(5) RISCO, Manuel.- España Sagrada XL Madrid 1796,174.

(6) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904, 12.

(7) CASTILLO.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades. Barcelona, S.A. 864.

(8) BALSA DE LA VEGA, Rafael.- A. Capela. Ex-monasterio de San Antolín de Toques en B.S.E.E. 1, XVIII (1910), 112.

(9) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 603.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(10) CARRO, Xesús; CAMPS, Emilio y RAMON FERNANDEZ OXEA, Xosé.- "Arqueoloxia Relixiosa de Melide" en A Terra de Melide. Obra Colectiva. Santiago 1933, 255.

(11) Idem, 256.

(12) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Monasterios olvidados: A Capela en B.R.A.G. 13 y 15, II (1907) 69.

(13) BALSA DE LA VEGA, Rafael.- O.c. 110.

(14) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 604.

(15) BALSA DE LA VEGA, Rafael.- O.c. fotografía pág. 110.

(16) GONZALEZ DAVILA.- O.c. 180.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL RENACIMIENTO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ADA. Santa Eulalia

Chantada, Lugo.

Lams:

157-162

Es de una sola nave y presbiterio, ambos rectangulares. La antigua fábrica románica de la iglesia sufrió fuertes alteraciones posteriores al XVI que cambiaron notablemente su estado.

El nivel del pavimento de la iglesia se elevó en gran manera con respecto a la altura que había tenido en principio sobre todo en el presbiterio. Al mismo tiempo se elevó la altura de las paredes. Recientemente las paredes casi en su totalidad fueron revestidas por una gruesa capa de revoco hecha con gran cantidad de cemento. Al retirarse el retablo mayor el sagrario se asentó sobre un granitico basamento que lo destaca por encima del centro del altar.

El muro testero del presbiterio está decorado con el tema de la Anunciación. Ocupa la parte más baja de la pared ya que su parte superior corresponde a la ascensión que se le dió al elevar el nivel del suelo del presbiterio en tiempo posterior a la ejecución de la pintura. La disposición del sagrario dificulta ostensiblemente la contemplación del tema ya que su basamento esta a la misma altura que las figuras de María y el Arcangel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Anunciación (230 x 260 cms).- Aparece significada por tres personajes: El Padre, actualmente semioculto por el sagrario a la derecha y más bajo que Este el Arcangel, al otro lado a igual altura esta Maria.

El Padre, representado de busto con su mano derecha bendice mientras en la otra porta la bola del mundo coronada por una cruz trebolada en sus extremos. Está su figura dispuesta frontalmente dirigiendo su mirada, en cambio, hacia el lugar que ocupa Maria. Es un anciano de larga barba y semicalvo. Aparece descubierto, sin ningún tipo de corona; es esto algo muy raro dentro de las representaciones de la figura del Padre que suele ser imaginado como un anciano de largas barbas y coronado, dentro de la pintura de Galicia por estos tiempos.

El Arcangel arrodilla su pierna derecha. Su mano izquierda, perdida bajo la cal debía sostener a la altura de la cintura el cetro mientras la derecha se yerge señalando una cartela que se despliega practicamente a la altura de la cabeza en torno a su vara. En dicha cartela se adivina la leyenda que alude al momento: "Ave Maria Gratia Plena". Su posición en tres cuartos frente su figura a la de Maria a quien dirige su mirada y el indicativo gesto de su mano.

Maria arrodillada en un reclinatorio cruza sus manos ante el pecho. Está de espaldas al Arcangel pero vuelve su cabeza y la inclina al recibir el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mensaje mostrando una actitud sumisa. Ante Maria aparece abierto el libro en el que Ella estaba leyendo a la llegada del Angel. En torno a su cabeza se observan unos menudos rayos que dibujan un sencillo nimbo.

La acción se desarrolla en su interior. El suelo baldosado apenas se vislumbra ya que tan sólo queda hoy una pequeña porción de pintura que lo indica, esta ubicada junto al ángel. Su disposición no ayuda a significar profundidad ya que no se dibuja el enlosado siguiendo el trazado de unas lineas de fuga convergente hacia el fondo que ayudarian a dar esa sensación de espacio. Aparecen simplemente colocadas las baldosas con idéntico tamaño todas ellas perfectamente alineadas. También alude a la acción en un interior el pequeño fragmento de dosel que se adivina encima de la cabeza de la Virgen, este motivo suele ser utilizado con frecuencia en la representación de este tema.

Estan todavía perdidas bajo las cales partes importantes de la escena. La disposición del Padre con respecto a la Virgen hace adivinar la presencia entre ambos personajes de rayos que desde la figura divina vayan dirigidos hacia María. En ellos aparecen casi siempre la Paloma del Espíritu generalmente rodeada de una orla de blancura. Otras veces, entre los rayos, pero menos frecuentemente, aparece la figura del Niño Jesús. De una forma permanente en este tema en Galicia por este tiempo aparece cerca de la Virgen un jarrón en el que reposan unos li-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rios alusivos a la pureza de María. Seguramente que en este caso tambien se encuentra pero todavia permanece bajo las cales o tras el pedestal del altar, que tapa una parte de la pared.

La composición es claramente cerrada y triangular. En la cúspide el Padre y en un ángulo el Arcangel dirigen su mirada a la recogida Virgen que en el otro ángulo de dicha forma triangular se convierte en la principal protagonista de la escena debido a la importancia que le dan las actitudes de los otros dos protagonistas.

Las figuras que aqui se dibujan son esbeltas fijándose el pintor más que nada en las caras que aparecen modeladas por el color tendiendo a formas curvilineas como lo denotan narices y bocas, y otras redondeadas, es el caso de las cuencas oculares y contorno de la faz que presentan una forma oval. La frente despejada y el largo cabello completan el tipo de cara en todos los casos . Apenas hay diferencias que especifiquen cada uno de los rostros superando claramente lo genérico sobre los afanes particularizadores, indicando esta circunstancia una rapidez en la factura de la obra. La misma falta de atención al natural se observa en la manera de disponer las vestimentas que cubren a los personajes con un tipo de plegado eminentemente convencional con el que tan sólo se logra dar un cierto efecto de volúmen y cubrir toscamente los cuerpos. El mismo afán por un trabajo rápido sin demasiadas premeditaciones se observa en el color en el que alternan tan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sólo dos tipos de coloraciones: blancos que tienden a grises para adquirir sensación de volúmen y rojos que se oscurecen y aclaran en tonalidades rosaceas con el mismo afán de adquirir ese cariz volumétrico.

La personalidad del artista se manifiesta más a traves de aspectos muy concretos que en efectos generales. La composición que utiliza entra dentro de lo que es puramente convencional en este momento aqui en Galicia. Su manera de ver los personajes muestra algún rasgo que es específico de este maestro. Además de sus formas esbeltas y sus caras lánguidas lo que más lo distingue es su afán, también sintetizador, en la interpretación de los distintos personajes de la Anunciación. El padre manifestado sobre todo por la ancianidad privandole en esta ocasión por la tiara papal con que se suele efigiar, Maria y el Arcangel son también sucintamente interpretados practicamente sólo con los atributos básicos.

Tan sólo hay una nota publicada por Don Nicanor Rielo Carballo en el Inventario de la Riqueza Artística de Lugo, dice así: "En el presbiterio se conservan restos de pinturas murales probablemente del siglo XVI"(1).

El tema comentado es el único que se conserva de la primitiva decoración pictórica de esta iglesia. Ha quedado reducida tan sólo a un mínimo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fragmento del muro testero. El revoque con cemento angosta a la escena de la Anunciación de una forma irregular por todas partes. El tema está todavia en parte sin descubrir y aparece roto el efecto de la composición por la desafortunada colocación del sagrario que secciona la escena y la oculta en parte.

---

(1) RIELO CARBALLO, Nicanor.- Ada, Santa Eulalia en I.A.L.I. (1975), 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AMOEXA, Santiago

Monterroso, Lugo.

Lams:

163-166

El Señor Ramón Fernández Oxea al estudiar esta iglesia habla de una de las denominaciones con que se enuncia esta construcción: Santiago de Monxa..."Conservado en los labios de nuestro pueblo" (1). Con esto él deduce la posibilidad de que esta iglesia fuese monasterial de monjas. El Señor Vázquez Saco señala, sin embargo, que según consta en documentación de XII la iglesia no tiene carácter monasterial (2).

La construcción conserva gran parte de su fábrica primitiva integrada por una nave rectangular y un presbiterio que presenta un tramo rectangular y otro curvo, todo ello es de época románica y se cubre con madera aún cuando en un principio se pensara en hacer un abovedamiento en la capilla mayor como demuestra las semicolumnas que hay entre sus tramos hechas con ánimo, sin duda, de soportar el arco que aunase las dos partes de la cubrición petrea. La innovación más fuerte la ha tenido en sus frontis que ha sido renovado totalmente, su espadaña ha sido reedificada en los últimos tiempos.

Las pinturas que están al descubierto se encuentran tras el retablo mayor, obra del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XVIII, que oculta parte de la curvatura de la cabecera; en ella se puede contemplar, con notables dificultades, la presencia de una Anunciación.

La Anunciación (260 x 240 cms).- A la derecha de la ventana aparece María arrodillada; con las manos cruzadas ante el pecho y con su cabeza baja en signo de sumisión; lleva sobre su cabeza un nimbo. Viste una túnica con los puños ricamente rematados con un diseño inspirado en la moda de hacia 1540, sobre la túnica la cubre un amplio manto. Ante ella hay una mesa en la que reposa un libro cerrado y un jarrón con lirios, símbolo habitual de su pureza. Hacia la Virgen desciende en rápido vuelo la paloma del Espíritu.

El ángel se encuentra a la izquierda de la ventana. Aparece de perfil y en pie, mirando hacia Maria. Viste una larga túnica que deja ver sus pies desnudos. Eleva un brazo dirigiéndolo hacia la Virgen, el otro ostenta el cetro donde ha de aparecer el epígrafe en una larga cartela donde estarán escritas las palabras del saludo AVE MARIA GRATIA PLENA... (3) escrita en capitales del XVI. Se encuentra sobre un enlosado insapientemente construido que ofrece en sus baldosas una disposición divergente con respecto a la linea del horizonte. Están trazadas con una notable inseguridad en su diseño.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre la ventana se observa la presencia de pintura, es imposible descubrir el tema por lo

que aquí se ve si bien esta ha de responder a una de las formulaciones más frecuentes con que se lleva a cabo la descripción del espisodio. El Padre ha de encontrarse rodeado de nubes seguramente que con la bola del mundo coronada por la cruz en una mano y bendiciendo con la otra mientras dirige la vista hacia Maria.

Por la base y por el lateral que mira hacia la ventana se presenta un motivo ornamental que consiste en la disposición en hilera de prismas que dirigen una de sus aristas de forma decidida hacia el frente; la claridad de los cuerpos geométricos contrasta con la negrura del fondo sobre el que se llevan a cabo; en su diseño los prismas son dibujados con una linea doble de curvas paralelas que delimita sus caras. En el lugar de intersección de las bandas se encuentran unos espacios cuadrados ornamentados con una forma estrellada de más complejas lineas. El carácter del ornato no resulta desconocido. Se parece al utilizado en Pontelas, segunda capa de Paderne y Ferreira de Pallares, ejemplos todos ellos que, como este, han de encuadrarse en el segundo tercio del siglo XVI.

La composición con que se presenta el tema repite una formulación usada múltiples veces en nuestro XVI. Se reparte el espacio en tres secciones dos a dos lados de la ventana y otra encima, que simula un registro superior y, con ello, un espacio diferente. Dos secciones -las ocupadas por el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Angel y el Padre- miran decididamente hacia Maria con lo que la rigen en la gran protagonista de la narración hacia ella se destinan las miradas de los dos personajes, su acción y también el vuelo de la Paloma. Todo gira en torno a Ella a pesar de esa posición ocupando una parte lateral. Su manera de disponerse ensimismada contribuye a que se fije sobre Ella la atención del espectador.

La técnica del pintor es muy pobre. Parece mostrar interés por el volúmen, problema que le lleva a darle a las vestimentas de Maria unos fuertes contrastes de color con el ánimo de crear una sensación de sombreado. No cuida las proporciones, no sabe dibujar con un mínimo de sapiencia y desconoce las más elementales reglas de perspectiva.

En el color se utilizan, sobre todo, marrones y azules siendo, en este sentido, también muy burdo en la acción.

El artista que aquí trabaja, resulta entonces, hombre de cortos conocimientos en el que sólo hay que reconocer la spiencia de una fórmula iconográfica, de una estructuración en la que entran a formar parte bandas decorativas y muy conocidas y también el mínimo dominio de la profesión de pintor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Solo una vez se ha escrito algo sobre es-

tas pinturas. Lo ha hecho Don Nicanor Rielo Carballo quien señala: "Escondidos detrás del retablo mayor se conservan unos fragmentos de pinturas murales que representan el misterio de la Anunciación y algunas figuras más, siglo XV, probablemente" (4).

La permanencia sobre las paredes de la vieja fábrica de los enlucidos cubiertos por gruesas capas de cal hace presumir la presencia de unas pinturas que no habrían de quedar relegadas unicamente a la cabecera.

---

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Jornadas románicas por tierras de Lugo en A.E.A. 58, XVI (1943) 250.

(2) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Amoexa en B.C.M.L. 41-44, VI (1954-1955) 67.

(3) San Lucas 1, 28.

(4) RIELO CARBALLO.- Amoexa, Santiago en I.A.L.J. (1975).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUGASANTAS. Santa Marina

Allariz, Orense.

Lams:

167-176

Esta iglesia parroquial parece vinculada al culto de la mártir Santa Marina, enterrada según la tradición en el lugar en que se asienta esta iglesia (1). Su historia ha sido múltiples veces a lo largo del tiempo (2). Su culto en este lugar posee una remota antigüedad siendo uno de los Santuarios de más importancia en la Región (3).

La actual iglesia es de transición del románico al gótico. Es de tres naves y tres ábsides semicirculares. Son estas bien proporcionadas, se cubren por bóvedas de cascarón cuyo trazado en la central interrumpe la existencia de tres graciosos lunetos (4).

Las pinturas que se conservan se hallan en cuatro partes diferentes de la Iglesia. Tres se encuentran sobre los arcos que dan entrada a los ábsides, entre éstos y los rosetones que se abren en la parte más alta de dichas paredes. En la nave central se encuentra una representación de la Anunciación, en la sur la escena de la Natividad y en la norte un tema de la vida de Santa Marina. El cuarto lugar con pintura es el ábside central en su interior en dos arcadas ciegas se representa en el interior de la que se halla a la derecha el infierno y en la izquierda el purgatorio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Anunciación (100x500 cms).- En la estrecha franja de espacio que hay entre el trasdos del arco toral y la línea de imposta que corre bajo el rosetón que da a esta nave central se desarrolla la escena. En el centro, en la parte más estrecha, está el Padre y la paloma del Espíritu, a su derecha en una parte con una mayor superficie para la pintura se encuentra María, y a la izquierda del Padre, con un espacio similar al que ocupa la Vírgen, se encuentra la figura del Arcangel.

La zona central está en parte oculta por las cales siendo imposible saber donde se encuentra la figura del Padre. La delgadez de la franja con pintura en la parte inmediatamente superior a la clave del arco hace pensar en la posibilidad de que su figura se encuentre en la parte más cercana, dentro de esta sección media, el Arcangel, dirigiendo su mirada, hacia María. Debe estar en este lugar ya que la paloma del Espíritu se distingue perfectamente al otro lado de la clave del arco yendo decidida hacia la Vírgen.

Asi pues esta sección media debe estar compuesta por la figura del Padre representado de busto, ya que el lugar que puede ocupar no permite otra cosa dada la proporcionalidad con las demas figuras de la escena; desde el partirán rayos que van hacia el lugar en que está María, éstos ocuparán la parte más delgada del mural, y al otro lado de la clave, la única figura que se encuentra, liberada de las cales, es la paloma del Espíritu.

La sección que está a la derecha de ésta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se enmarca por dos abiertos arcos escarzanos encima de soportes de sabor renaciente. En el lugar extremo del mural bajo una arcada que lo centra está María arrodillada. Su cabeza está coronada por un nimbo y su mirada se dirige hacia la Paloma. Está ricamente ataviada, incluso un collar rodea su desnudo cuello. Lleva su mano izquierda al pecho en actitud de sorpresa mientras la otra reposa en el libro que estaba leyendo.

Bajo la otra arcada tan solo hay un objeto, el panzudo jarrón con lirios, que es un objeto usado casi siempre en el tema por este tiempo y que aparece simbolizando la pureza de la Vírgen.

En el lado opuesto también dos arcadas reparten el espacio, en la extrema es donde se halla el angel, que apenas se ve, el arco que lo ampara es más amplio que el que tiene al lado. Gabriel parece estar arrodillándose. Mira a la Vírgen y lleva en una mano su cetro. Bajo la otra arcada no vislumbramos nada. Quizás en ella se encuentre la cartela con las palabras que dice el Angel, según el Evangelio de San Lucas (5).

La composición está, como hemos visto, modulada enormemente por la dificultad del espacio a cubrir. Opta el pintor por repartir esta desigual franja en espacios más regulares en los que va poniendo unas veces bajo arcadas, son el caso de la Vírgen, el jarrón, la hipotetica cartela y el Arcangel;otras veces enmarca en espacios limitados por líneas rectas que dibujan en la sección central dos espacios trape-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zoidales a los lados y uno, casi rectangular en medio incluyendo los primeros uno a la Paloma y el otro, posiblemente al Padre quedando la parte media para esos rayos unitivos de dos personas de la Trinidad Divina.

Hay un protagonismo notable en la Vírgen con quien están relacionados de una forma directísima las otras seis partes en que el artista secciona la escena. La dirección de la mirada del Angel, del Padre y del vuelo de la Paloma van hacia María. En este caso el papel del Arcangel queda notablemente disminuido más que por lo alejado que se encuentra de la Vírgen por lo compartimentado del espacio y por la proximidad física de las otras tres figuras que resultan más importantes.

No se puede valorar adecuadamente por lo mal que hoy se observan estas pinturas. El dibujo aparece con bastante minucia tanto en la arquitectura en la que detalla la forma de capiteles y arquerías como en personas y objetos. En María y en el reclinatorio y jarrón parece haber un cuidadoso análisis de formas. El sentido de la proporción se guarda entre los objetos que aparecen en los diferentes compartimentos.

El color se reparte entre un desigual azul, marrones claros y rosa pálido... todo muy desvaído por las cales y el tiempo.

La Natividad (200x300 cms).- Entre dos franjas amplias que corren perpendiculares al suelo desde los riñones del arco que da entrada al áb

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

side sur hasta una altura próxima a la que tiene el luneto que, desde lo alto de la nave, sobre la capilla lateral, ilumina a dicha nave.

El primer plano está ocupado por dos columnas que desde los extremos del mural sostienen la parte delantera de un tejadillo a dos vertientes bajo el cual se cobijan los personajes de la Sagrada Familia. Este tejadillo está dibujado en una posición escorzada. También en primer plano están arrodillados la Vírgen y José. María se encuentra prácticamente sobre la clave del arco donde bajo la cal se adivina un retazo de pintura en que apenas se descubre lo que puede ser el cuerpo acostado del Niño dirigiendo sus brazos hacia la Madre como es habitual en tantas y tantas Natividades medievales y renacentistas. José, a la izquierda del Niño, observa la acción en actitud meditabunda. El cobertizo se encuentra abierto por la parte posterior y en la lejanía se observa el tronco y la copa de un arbol que ofrece una notación paisajística a la escena.

La composición es muy clara, el Niño la centra y distingue a su madre con la disposición de los brazos. Y si a un lado María aparece distinguida al otro lado, con un carácter de segunda importancia aparece José. La situación de las dos columnas enmarca perfectamente la escena, no obstante aparece recalcada dicha delimitación por las orlas de decoración de imposible análisis en el estado actual de la pared.

Seguramente con un carácter claramente com

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

plementario aparecen el buey y el asno pero hay que esperar al desencalado de la pared para poderlos contemplar.

El dibujo muestra gusto por la precisión como lo denota la minucia con que se detalla el tejadillo que ampara a la Sagrada Familia. El color repite exactamente la gama indicada en la Anunciación.

Santa Marina (200x300 cms).- Hay que pensar que el encuadre que limitaba a esta figura era muy similar al de la Natividad. Dos amplias fajas de decoración hoy invisibles, encuadrarían la escena por dos lados. Reposa sobre el trasdós del arco su base y casi llega hasta el óculo que se abre en lo alto de la nave.

Una joven en pie y frontal lleva sobre sus brazos una oveja. Al fondo hay una arboleda. A la izquierda de la Santa y en un plano más atrasado se ven trozos de una túnica. La joven es la Santa local, se señala su dedicación al cuidado del rebaño de su aya, hecho que cuenta en la biografía de la Santa el que fue obispo de Orense, Juan Muñoz de la Cueva (6).

La composición es simplísima: situar en el centro del espacio a pintar a la Santa y rellenar lo demás con unos árboles que ambientan el tema. La otra figura, de la que tan solo vemos el retazo de túnica puede representar al aya de la Santa cuidando también de su rebaño. No rompe la colocación de esa otra mujer ese carácter de protagonismo absoluto que presenta por su localización de la imagen de la Santa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La calidad del dibujo resulta prácticamente imposible de indicar por lo poco clara que hoy día se halla esta pintura. El colorido del tema es logrado con las mismas tonalidades vistas en los demás temas anteriores, además en este caso utiliza el verde también usado en tonalidades muy claras.

El Purgatorio y el Infierno (80x60 cms).- El espacio reservado a estos temas es mínimo, tan solo la poca superficie de una arquería ciega de menos de un medro cuadrado para cada tema.

El Purgatorio presenta a tres personas desnudas, un hombre y dos mujeres. Están en actitud suplicante mirando a lo alto. El espacio en que se hallan esta tapiado por la parte posterior. Sus cuerpos están minuciosamente detallados por el dibujo y aparecen cortados a la altura de las rodillas. El color es muy pardo. Son utilizados sobre todo tonalidades muy claras. En la otra arquería una multitud de cabezas mirando a lo alto, tapándose unas a otras parcialmente y dispuestas frontalmente. Están metidos en una cazuela anorme bajo la cual se ven las llamas. El dibujo es altamente sintetizador. Los colores usados aquí son muy similares a los que aparecen en el tema del Purgatorio.

Un tema y otro -Infierno y Purgatorio- están en función de algo que hay fuera de su espacio. Seguramente que el cascarón que cubre la capilla mayor estaba decorada con el tema del Juicio Final, como es muy usual en Galicia en esta época. Allí en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

centro estaría Cristo Juez y a su alrededor los coros de bienaventurados y quizás otros temas complementarios como el peso de las almas, la entrada en el cielo, ángeles en torno a la figura de Cristo con los instrumentos de la Pasión. Al haber sido picadas las cales se ha perdido para siempre la posibilidad de descubrir esta muy posible obra.

Tanto las gentes del Infierno como las del Purgatorio miran a ese mundo, hoy en día no se entienden bien por la falta de engarce con un conjunto más amplio.

Parece indudable que toda la obra pertenece a una misma mano. La duda es mínima al aglutinar bajo un solo pintor la obra que aparece en las naves: son los mismos colores y las mismas tonalidades las que se emplean en las tres. Es muy probable que la pintura del ábside fuera también suya. Si el colorido es más reducido hay que tener en cuenta el lugar en que se encuentra ya que es muy pequeño y poco propicio a utilizar muchos colores. Hay concordancias muy claras entre lo que se encuentra en el ábside y lo que hay en la nave. El afán geometrizador del pintor es el mismo en las dos ocasiones. Si en los temas de la nave busca enmarcamientos claros a través de franjas decorativas, columnas arquerías, en el ábside se vale de la arquitectura para ordenar la figuración; el geometrismo que reparte con minucia el tejadillo de la Natividad surge también en la pared del fondo que se observa en el Purgatorio. Además el tipo de cara que utiliza en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anunciación para la Vírgen es prácticamente el mismo que se observa en las mujeres que se encuentran en el purgatorio.

Asi pues existe en este pintor una persistente utilización de encuadres arquitectónicos reales o simulados mostrándose muy original en la manera de concebir la Anunciación dividiendo el espacio en siete compartimentos. Compositivamente los otros dos temas de las naves le ofrecen menos problemas y resultan muy simples en su concepción. Sin embargo el Juicio Final que debió existir en la capilla mayor debía presentar una complicación compositiva notable ya que integraría en una unidad varias partes, por lo menos las arquerías y el cascarón del ábside.

La calidad del dibujo preocupa a este pintor, lo muestra en su contínua búsqueda de encuadres que faciliten su sentido de la proporción y la ordenación del tema, después se para con minuciosidad en los detalles. En el color las variaciones entre unos temas y otros son mínimos, manejando,pues, un número muy limitado de colores y de tonalidades.

Uno de los aspectos a resaltar como más importantes de la obra es su valor iconográfico. Si importante es por su peculiaridad la manera en que representa la Anunciación, más lo es la aparición, por única vez en nuestra pintura, de una Santa considerada gallega y en culto en este lugar.

En ninguno de los estudios hechos sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el culto a Santa Marina y sobre esta iglesia aparece la más mínima nota que hable de estas pinturas.

No hay posibilidad de que haya más pinturas en la iglesia pues está toda ella con la piedra al descubierto.

(1) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Santa Marina de Augasantas en C.E.G. 30, X (1955) 41-49. Se recogen aquí los lugares en que se trata la vida de la Santa.

(2) Idem, 81. También se reunen las opiniones que certifican este dato.

(3) También le dedica un interés especial NEIRA CANCELA J. Montaña de Orense. Madrid, S.A.

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.-Art. cit. 85.

(5) San Lucas 1, 28.

(6) MUÑOZ DE LA CUEVA, Juan.- Noticias Históricas de la Santa Iglesia Catedral de Orense. Madrid 1727, 35-41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BARCIA. San Miguel

Navia de Suarna. Lugo.

Lams:

177-182

La iglesia consta de nave rectangular y presbiterio con tramo rectangular y cabecera semicircular. La parte rectangular de la capilla mayor se cubre con bóveda de cañón y la semicircular con cuarto de naranja, la linea de arranque de ambas bóvedas es una imposta decorada con paralelogramos. Esta iglesia conserva la cabecera románica mientras que la nave está totalmente reformada según observaciones del Señor Vázquez Saco (1).

La pintura conservada se encuentra en el cuarto de naranja de la cabecera, el tema presenta a la Virgen, Juan Bautista y los Primeros Padres contemplando la Santísima Trinidad, es decir una representación de la Gloria.

La Gloria (240 x 380).- La parte central del tema está cubierta por una amplia representación de la Trinidad. A la derecha de la Virgen y varios ángeles, unos coronándola, y otros haciendo música. A la izquierda Juan Bautista y las figuras de Adán y Eva contemplan la Trinidad mientras dos ángeles, en ese lado, están dedicados a la música. Una banda de nubes de ondulantes contornos separan esta imagen de la Gloria de una franja decorativa que li

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mita el tema. Por la base un amplio enlosado cubre el espacio hasta muy cerca de la linea de impostas quedando una franja que se cubre con inscripciones. La parte superior del derrame de la ventana también se halla decorado.

La Trinidad se halla sedente y frontal configurando el tronco de Gracia. El Padre con sus manos sostiene la cruz de Cristo y entre las cabezas de ambos se encuentra la paloma del Espíritu. El Padre está majestuosamente ataviado y lleva sobre su cabeza la triple tiara papal en este caso rematada con una bola del mundo. Su rostro barbado y encaneado se muestra sereno. Sus pies están desnudos . La cruz presenta clavado y muerto el cuerpo de Cristo todavia coronado por las espinas, tras su cabeza se observa un sencillo nimbo, el cuerpo está inundado en sangre y la herida del costado se muestra profundamente abierta, el paño que lo cubre lo hace minimamente, tres clavos lo unen a la cruz que se asienta sobre la bola del mundo mentando la universalidad de la Redención. El trono sobre el que se encuentra el grupo es de gran tamaño en relación con el que Este tiene, de las decoraciones que aparecen en la sede destaca los pequeños pináculos que, a modo de cresteria, lo rematan por su parte superior. Un amplio resplandor hace resaltar más todavia esta parte central. En torno a Ella hay un resplandor que le vale como fondo. A cada lado de su cabeza hay un ángel, estos posan una corona sobre Ella, su pelo largo y rubio cae ampliamente so-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bre el manto. Son interesentes para indicar una posible cronología a esta obra algunos aspectos de la vestimenta: la gorguera alta y los puños blancos y fruncidos presentan un tipo de traje muy acorde con una fecha cercana al 1550. Tal como esta dispuesta la figura su relación con el grupo central se intuye más por su actitud orante que por la dirección de su gesto hacia la Trinidad.

Además de los dos ángeles que dejan la corona desde una posición que se halla a la altura de la cabeza de Maria, hay otro más elevado que está dispuesto en relación con Ella también y que parece haber contribuido a la acción de coronarla. A la derecha de Maria hay un ángel en pie ocupado en la música de su salterio. En la parte superior, a uno y otro lado de la Trinidad, hay, en pleno vuelo, un ángel tocando largas flautas. Más abajo, a la izquierda del grupo se encuentra otro también músico, éste con una esbelta trompeta.

Juan Bautista se representa de perfil, arrodillado con sus manos juntas en oración, su cuerpo está vestido con pieles, los pies desnudos, y su rostro cubierto en gran parte por una larga y oscura barba. Tras su cabeza hay un nimbo. Un poco adelantado con respecto a él y en un plano un poco inferior están, también arrodillados y en oración, los Primeros Padres; Adán se encuentra sumamente envejecido por la blanca barba que puebla su cara y por las arrugas que surcan su frente, Eva es considerablemente más joven. Los cuerpos de ambos, desnudos, se ocultan minimamente con unas hojas de pa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rra.

Los motivos decorativos que se utilizan para rodear el cuarto de naranja por las partes laterales y superior están incluidas dentro de una banda en que se sucede un candeleri en que aparecen ensartados grutescos y caretas que enriquecen la frondosa franja. El asunto que se desarrolla en el derrame de la ventana es una forma de tallo vegetal que se retuerce en diferentes sentidos con ánimo de rellenar el espacio decorándolo. Las cartelas que se colocan en el fondo de la escena son dos, la que esta debajo de Maria dice "¿TIBI? OPORTET VOS NASCI" y la que se halla bajo la figura de Juan Bautista:"BENEDICAMUS PATREM ET FILIUM..." Antecede a este último epígrafe una mano que llama a su lectura.

La composición esta perfectamente jerarquizada. Lo más importante en el centro dedicándole un considerable espacio. Totalmente frontal su valor queda todavia más marcado al disponerse los grupos laterales dedicándose a la contemplación de lo que hay en esa parte media del retablo. El lado dedicado a Maria es el segundo en interés ya que varios ángeles le consagran su atención, incluso por su postura, más bien frontal, parece destinada a recibir Maria el culto que a darlo Ella a la Trinidad. Juan, Adán y Eva tienen un papel de menor relevancia destinandose sus personas como las de los restantes ángeles a la glorificación de la Divinidad. La ambientación de la escena se busca en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esas masas nubosas que indican el lugar en que se desarrolla, la misma idea contribuye a dar la sede que parece estar flotando en los aires al igual que todos los cuerpos de los orantes ya que el enlosado no es la base natural de sus figuras que aparecen arrodilladas y en otras posturas por los aires. Este baldosado vale como referencia espacial y ayuda a dar una idea de profundidad ya insinuada por los cuerpos colocados en diferentes planos dentro de la representación.

La obra es llevada a cabo con un dibujo de bastante calidad. Su conjunto resulta agradable, confecciona con cierta destreza la disposición de los abundantes pliegues. Los rostros de los personajes son todos ellos bastante parecidos ya que se repiten en ellos un mismo tipo de facciones y son mínimos los detalles en que se basa para la individualización. Hay un sentido decorativo muy grande. Es resultado de un tema concebido en un claro "horror vacui" que llena todo de motivos usando, cuando hay ocasión, formas elegantes para representarlos: la corona de la Virgen las posiciones e instrumentos tocados por los ángeles y, sobre todo, la iconografía de la Trinidad detalladamente expuesta contribuyen a este efecto de riqueza decorativa. Esta intención se manifiesta sobre todo en la banda decorativa que rodea al tema y en la parte superior del derrame de la ventana.

El color de la obra colabora fuertemente en agrandar el valor decorativo a esta pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Amarillos, rojos y azules en distintos tonos, todos se aunan para lograr un bello efecto.

A la hora de valorar esta obra. Hay que resaltar la riqueza con que el pintor quiso interpretar tan ambicioso tema. La vieja iconografía de la Trinidad como Trono de Gracia está narrada con opulencia de formas. Los protagonistas principales de la intercesión -Juan y Maria- estan presentes en esa oración que ya es mas que petición de gracia ante el Juicio alabanza en la visión de la Trinidad al igual que los Primeros Padres, inicio de una humanidad. Los ángeles alegran y completan la ambientación de este tema glorioso. Está muy por encima el color sobre el dibujo que, sin embargo, trata de resolver dificultades del tipo de una superposición de planos con cuerpos en todos ellos y también de proporcionalidad, una cuestión difícil cuando en poco espacio se ha de introducir un tema como es la Trinidad en esta iconografia del Trono de Gracia, unos orantes y ángeles cada cual en un tamaño diferente según su importancia. El problema lo resuelve poniendo en un plano más lejano el trono con la Trinidad -esta idea la da el enlosado- y dejando más adelante, como, nos indica el mismo motivo, a los otros protagonistas. Al estar más alejada la razón fundamental de la composición se intuye de mayor dimensión con lo cual en la relación con los otros protagonistas esta parte parece de una magnitud superior aún cuando la extensión que se le dedica dentro del cuarto de naranja no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sea mucho mayor.

En dos ocasiones se han mencionado estas pinturas en estudios anteriores. La primera vez lo hizo Don Francisco Vazquez Saco que las trató así: "La superficie de la bóveda que cubre la cabecera está decorada con pinturas cuyo motivo central es la Santisima Trinidad. El Padre Eterno con tiara y luengas barbas blancas, apoya sus pies en la esfera del mundo y sostiene con sus manos los brazos de la cruz, en que pende el Hijo, sobre cuya cabeza abre sus alas la paloma, símbolo del Espíritu Santo. A la derecha se arrodilla en actitud orante la Santísima Virgen coronada y con amplio manto azul sobre túnica roja, rodeada de ángeles. A la izquierda, de rodillas y en actitud orante, nuestros primeros padres sobre los que se destaca una figura con barba negra y vestida de pieles (2).

Don Elias Valiña Sampedro amplia la nota anterior con los datos: "siglo XVII. Sobre la impos ta corrida, con parte borrosa se lee "oportet vos nasci- Benedicamus Patrem et Filium..."(3).

Quizás haya pinturas todavia bajo las ca- les que cubren la bóveda de cañón del primer tramo del presbiterio.

Se conservan las del cuarto de naranja en buen estado aún cuando una grieta que ha surgido en el centro de la parte superior de la ventana y corre por la zona media del abovedamiento hace

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

temer que el deterioro continue. Esta quiebra de la pared ha sido tapada con cemento lo que impide que la pintura pueda saltar.

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Barcia en B.C.M.L. 49-52, VI (1958-1959) 262.

(2) Idem, 263.

(3) VALIÑA SAMPEDRO, Elias.- Barcia. Navia de Suarna. I. Parroquial en I.A.L.I. (1975) 184.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BEMBIBRE. San Pedro

Monterroso, Lugo.

Lams:

183-184

Un buen conocedor de esta zona, el Señor Ramón Fernández Oxea afirma que es "el ejemplo mas hermoso que se encuentra entre los templos usuales del Ayuntamiento de Taboada, y aun me atrevería a decir que, si no uno de los mejores de la comarca chantadina, por lo menos sí uno de los más originales (1).

Así la describe Don Nicanor Rielo Carballo: "Consta de nave cubierta de madera a dos aguas y ábside con tramo rectangular y cabecera semicircular, bóveda de cañón en el primer tramo y cuarto de naranja en el segundo..." (2).

Las pinturas se conservan en la parte norte de la nave, en la parte alta y en un lugar inmediato al arranque de la capilla mayor.

Los temas que allí se representan debían de ocupar dos superficies rectangulares con sus lados menores hacia la base y sus temas eran San Cristobal (el más cercano a la capilla mayor) y quizás Jesús ante los doctores, la otra escena.

San Cristobal (60x60 cms).- Tan solo se ve medio cuerpo, su parte superior. La cabeza del Santo es serean y tras ella aparece un nimbo. En su hombro se ve en parte al Niño, de Este se ha perdido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la cabeza, tan sólo se conserva su vestimenta parte de la cual aparece movida por el viento. Su mano derecha se vale de una gruesa rama que le ayuda en su duro caminar. En torno a él se hallan gran cantidad de motivos decorativos decorativos redondos y floreados.

En la parte inferior se verían, de apartar las cales, las fuertes piernas de Cristobal cruzando el agua. La mínima distancia que hay entre su bastón y la franja que separa el tema del siguiente no deja lugar para que en ese espacio se represente al monje que algunas veces aparece iluminándole el camino desde la orilla.

La composición es la tradicional del tema. Destaca la pequeñez del Niño ante el gigantismo de Cristóbal que suele aparecer como un coloso al comparar su tamaño con el de los animales, árboles, paisaje en general, que la rodea.

El dibujo parece de calidad trazando una buena cara, muy serena, para el Santo y realizando un plegado convencional, pero con hondo sentido de volumen, en torno a su figura.

Los motivos decorativos son nota importante para ayudar a una precisión cronológica.

Jesús ante los Doctores (60x60 cms al descubierto).- La interpretación dada a este trozo del mural es muy discutible. Tan solo se contempla un Niño presentado de frente mirando hacia abajo, con sus manos en una balconada y con unos arquillos pró

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ximos al medio punto que le valen como dosel o torna voz detrás. Tras El hay un motivo decorativo que enriquece el fondo de la pintura como distinguiendo el lugar en que Jesús se encuentra.

Tras la arquitectura bajo la que se encuentra el Niño se observan unas casas que valen como fondo a la representación y que significan la ciudad de Jerusalén.

Bajo este fragmento que describimos sigue, así parece, la escena. De ser válida la interpretación dada, abajo, a los pies de lo que aquí se interpreta como tribuna, estarían sentados y pensativos los doctores ante la sagacidad del Niño.

No es muy habitual -única en Galicia- la representación de esta escena de la Infancia de Cristo que se ciñe al relato del Evangelio de San Lucas (3).

Compositivamente la figura de Cristo aparece destacada por la altura, por su soledad y por estar resaltado por esa especie de dosel que lo cubre. Seguramente que de estar en un plano inferior los doctores, como aquí se supone, las actitudes de éstos se dirigen hacia Jesús realzando más su papel dentro de la escena.

Las casas del fondo valen para rellenar el espacio superior y dar sentido de profundidad. Se preocupa de detallar con una labor menuda el brocado que aparece tras la figura del Niño. Con la misma preocupación trata la arquitectura que encuadra a Jesús. En El las características son similares

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a las de Cristóbal: realiza una buena cara y cubre el cuerpo con un plegado al mismo tiempo convencional y con gran sentido de volumen.

A la hora de valorar el conjunto de estas pinturas contrasta la composición de San Cristóbal que se ciñe totalmente a la usual sin ninguna complicación , pues, para el pintor, y la del Niño ante los Doctores que aunque es muy problemático dar una idea de como será la escena entera presenta más complicaciones e indica mucho mejor que el otro tema cuales eran las pretensiones del artista. El no situar a Jesús en el centro de la tribuna, llevándolo hacia un lado del mismo, muestra a un artista que pretende buscar una actitud en el protagonista natural alejándolo de una simetría que resulta demasiado convencional. El hacer una referencia al espacio exterior con las casas que hay tras la tribuna lleva al tema también una mayor carga de naturalismo. Esta escena también demuestra un gusto por el gran tamaño para las composiciones ya que parece utiliza la misma dimensión para este tema y para el San Cristobal quien siempre aparece ocupando un gran espacio en las representaciones murales de nuestras iglesias, para recalcar su gigantismo.

Al lado del gusto por fórmulas que lleve naturalismo a los temas hay también una utilización de otras que tienen una finalidad decorativa que, en parte, oculta este sentido naturalista que hemos resaltado. El usar de un modo tan reiterativo un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mismo tipo decorativo hará enriquecer un fondo que podía ser muy bien un paisaje en la escena de San Cristóbal y el rellenar con un brocado el lugar donde se halla el Niño Jesús, en la otra escena, atestigua este afán de ornar la pintura con un gusto arcaizante.

La bondad del dibujo ha quedado patente en el análisis particularizador de cada uno de los temas. Está al servicio de una figuración muy mesurada en el movimiento y a la que se intenta dar un porte majestuoso. El color está bastante desvaído y en él abundan, sobre todo los tonos violáceos.

A estas pinturas dedican su atención los señores Ramón Fernández Oxea, Trapero Pardo y Rielo Carballo. El primero dice: "... interesantísimos restos de pinturas murales del siglo XV, de excelente factura, a juzgar por las dos únicas figuras que se salvaron del encalado que hoy cubre totalmente los muros. El trozo existente aparece dividido en dos paños: en el de la izquierda hay una figura de un paje o niño debajo de unos arquillos a modo de dosel, y en el de la derecha asoma un hombre barbudo, de cara sonriente, que adelanta su mano derecha como saludando y cubre la cabeza con una especie de turbante que después de anudado le cae sobre el pecho. El fondo tiene decoración de flores y toda la pintura está algo desvaída, abundando los tonos violéceos. Es lástima que no nos quede hoy más que este pequeño trozo de la valiosa decoración que antaño tuvo la iglesia pero sirve para darnos idea del hábil pintor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que las ejecutó" (4).

El Señor Trapero Pardo comenta que son "dignas de estudio por su tamaño y representación de un caballero y un paje" (5).

El Señor Rielo las cataloga como "fragmentos murales con diversas escenas, algunas aún sin descubrir, de finales del siglo XVI" (6).

Es muy posible que bajo el encalado que cubre la nave siga la pintura. Sería muy deseable desencalar la parte inferior de las dos escenas encaladas y observar hasta donde siguen las pinturas. Es una iglesia que no ha sufrido prácticamente cambios en sus paredes por lo cual puede hacerse perfectamente una recuperación de sus frescos. El único mal que sufren hoy es que por encima de las pinturas, que están al descubierto, corren las aguas que, desde el techo se cuelan y bajan a lo largo de la pared.

---

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Jornadas románicas por tierras de Lugo en A.E.A. 58, XVI (1943) 254.

(2) RIELO CARBALLO, Nicanor.- Bembibre, San Pedro en I.A.L.I (1975) 214.

(3) San Lucas 2, 41-51.

(4) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Art. cit. 257.

(5) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

(6) RIELO CARBALLO, Nicanor. O.c. 214.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BUBAL, Santa Baia

Castro de Carballedo, Lugo.

Láms:

185-192

Esta iglesia perteneció a un pequeño monasterio con el tiempo absorvido por la comunidad de Celanova. Ya en el XVI es filial de San Martín de Vilarrubín, parroquia de la Diócesis orensana. Pasa a pertenecer a la de Lugo en el reajuste de límites interdiocesano del año 1954 (1).

Conserva su cabecera rectangular, obra románica de la segunda mitad del XII. Su nave, también rectangular, es del XVIII (2).

Tras el retablo mayor, obra del siglo XVIII, hay un pequeño espacio destinado a ser utilizado como sacristía, en esta, ocupando el testero de la iglesia, aparecen los restos de la antigua decoración pictórica que debía cubrir por lo menos todo el presbiterio.

A los lados de la ventana de medio punto que reparte el testero en dos espacios rectangulares había dos escenas, de ellas la que ocupaba el lado derecho se ha perdido totalmente y la de la parte izquierda presenta el tema de la Resurrección. Sobre ellas y a la altura de la imposta que se desarrolla sobre los capiteles de la arcada que cubre la ventana había un epígrafe del que hoy apenas se leen algu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nas palabras de la parte izquierda ya que en la derecha se ha borrado por completo: "OBRA-ESTA.... PENALES.....". Encima y ocupando todo el espacio hasta la bóveda de cañón que cubre la capilla hay una representación de la Gloria.

La Resurrección (142 x 110 cms).- En el centro del rectángulo en que se desarrolla la representación, aparece la tumba con la losa que la cubria movida hacia un lado. Cruza de un lado al otro del espacio dedicado al tema. Ante ella se ven algunos fragmentos en los que se distinguen soldados recostados. Uno parece erguir la cabeza hacia lo que acontece sobre la tumba. De ella ha surgido el cuerpo de Cristo que se mantiene sobre el borde de la tumba. Está cubierto en parte por el Sudario y, sobre sus hombros cuelga una capa corta. En el costado se observa la yaga. Su gesto es triunfal, su derecha se eleva como dibujando en el aire una bendición y la izquierda mantiene erguida el largo travesaño de su cruz estandarte. Tras su cabeza parecen observarse trazas de un nimbo.

La composición resulta perfectamente concentrada en la figura de Cristo. La tumba y los soldados valen de amplio pedestal al Resucitado que aparece resaltado en su triunfo sobre la muerte por el punto de vista un poco bajo con que es concebida la escena.

El pintor reparte con buena mano los elementos de la composición sin crearse demasiadas difi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cultades con la disposición de la tumba y los escorzos en que se ve obligado a disponer a los soldados. La frontalidad de Cristo no le presenta problemas y la resuelve con fácil y ágil linea. El estudio de los rostros no le preocupa en demasia y los resuelve con rapidez.

La Gloria (150 x 375 cms).- Tres partes se pueden realizar al hacer el análisis de esta representación de la Jerusalén Celeste. Una parte central donde se encuentra Cristo. A su derecha otra parte donde está la Virgen con un cortejo de mujeres tras Ella. Al otro lado del Señor aparece Juan Bautista acompañado de otros bienaventurados.

El análisis de la parte central resulta enormemente dificultosa por lo borradas que se encuentran en parte las pinturas y los sucias que están en su conjunto todas ellas. Lo único que podemos observar con alguna claridad es un rostro bastante joven, similar al del Resucitado de la escena inferior, que aparece coronado con sus brazos elevados como queriendo mostrar las yagas. Es indudablemente una imagen de Cristo Juez. Parece estar sentado y en una posición frontal. Quizás alrededor puedan aparecer bajo las cales restos de los signos del Tetramorfos o de una espada y una rama de lis, atributos con los que suele aparecer en representaciones similares. No hay lugar para representar a ángeles con instrumentos de la Pasión o bien tocando diversos instrumentos musicales, motivo también habitual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A su derecha, arrodillada y en tres cuartos está la Virgen con su cabeza cubierta por una corona real. Tiene sus manos juntas en postura de intercesora. Tras Ella hay varias mujeres con atavíos que parecen de la época, tal es el caso de la mujer que ocupa el lugar inmediatamente posterior a María en el grupo que aparece cubierta por una larga toca utilizada en la Galicia de estos tiempos (3).

El grupo que se encuentra a la izquierda de Cristo el personaje que lo encabeza debe de ser Juan Bautista, figura que acompaña a María en la labor de intercesión. Los personajes de ambos grupos laterales dirigen su mirada a esa figura central de Cristo, eje natural de esta composición perfectamente cerrada en torno a su figura de Juez.

Este conjunto de pinturas debió de ser de gran vistosidad. Seguramente que en la parte inferior habría en el vacio que se observa hoy a la derecha una escena de la Pasión, quizás un Prendimiento ya que algunas veces aparece acompañando a la Resurrección en nuestra pintura. Desde un punto de vista compositivo no hay nada de dificultoso en la ordenación de los temas que aquí aparecen. El dibujo y el color debieron ser ricos ya que aparecen azules, rojos, amarillos y grises y en ellos debió de haber bastante cantidad de pintura al temple sobre una base al fresco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta iglesia no ha sido hasta ahora estudia

da. Tan sólo hay una referencia en el Inventario de la Riqueza Artística de Lugo. A cerca de la pintura dice: "En el presbiterio denota la existencia de pinturas murales en parte escondidas bajo la cal, probablemente del siglo XVI" (4).

No hay más restos por la capilla mayor de posibles pinturas. El estado en que están las que se conservan es verdaderamente lamentable. Su visión es prácticamente imposible por lo cercano que está el retablo, por las cales que hay por encima de gran parte de ellas y por lo borradas que están en otras partes.

---

(1) RIELO CARBALLO, Nicanor.- Bubal, Santa Baia en I.A.L.I, (1975) 280-281.

(2) Idem, 282.

(3) En el Norte de España se utilizaban en la época larguísimos y raros tocados. BERNIS ,Carmen.- Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid, 1962, 50.

(4) RIELO CARBALLO, Nicanor.- O.c. 282.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPAÑA. Santa Cristina
Iria-Flavia, Santiago.

Láms:

193-202

La iglesia tiene una nave rectangular cubierta por doble vertiente y una capilla mayor también rectangular techada con bóveda de cañón ligeramente apuntada. Según el señor Castillo es de la segunda mitad del XII (1).

Las pinturas se descubrieron en esta iglesia al retirar el retablo mayor. Abarcaban prácticamente la pared testera la cual tiene en su parte media una ventana cubierta por medio punto y con profundos derrames. El tema de la Anunciación ocupa toda la parte superior del testero desde una base que se inicia hacia la mitad de la ventana, está rodeada por una estrecha banda ornamentada. En los derrames de la ventana se observan ángeles con instrumentos de la Pasión. Bajo la Anunciación se soporta el espacio en dos superficies iguales de forma rectangular; sólo se conserva el tema que hay en la parte derecha, es un hombre incluido dentro de un sarcófago del que se está alzando en resurrección; está rodeado de una cartela por dos lados. La parte más baja del testero se halla picada, sin duda allí había un zócalo igualmente pintado.

La Anunciación (295x413 cms).- Se reparte el tema en tres partes. En el centro, sobre la ventana aparece el Padre. A su derecha el Angel y al otro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lado María.

El Padre aparece representado de busto, frontal inclinando su cabeza ligeramente hacia el lado que ocupa María, en torno a El las nubes dan idea del sitio en que se encuentra. Viste túnica blanca y sobre ella, un manto rojo. Se presenta como un anciano de cabello y barba larga y blanca. En torno a su cabeza surge con abundantes rayos una aureola; la forma de la cruz aparece en un nimbo equívoco combinándose con la aureola, desde su rostro parten hacia María unos rayos, en ellos están la paloma del Espíritu. Mientras que con su mano derecha bendice en la otra porta la bola del mundo coronada por la cruz.

El ángel se presenta en tres cuartos, está arrodillándose. Mira hacia María. Viste blanca túnica y rojo manto, sus alas desplegadas y altas hacen más majestuosa su figura. Bendice con la derecha. En la otra mano porta un cetro en el que aparece, según es costumbre, enrrollada la cartela en la que habría de decir: "Ave Maria Gratia Plena". Se muestra a Gabriel como un ser barbilampiño y de larga cabellera rubia.

María está arrodillada, recogida en su pensamiento, dirigiendo una de sus manos al pecho en gesto de aceptación. Viste túnica y ornado manto. Tras su larga cabellera que entorna su rostro de mujer joven aparece un redondo y modelado nimbo. Ante ella se encuentra un jarrón de forma panzuda repleto de lirios, símbolo constante que alude a la pure

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

za de María. Tras la Virgen se puede ver un mueble en el que en su único estante se aprecia, bajo el arco conopial que lo ampara, un objeto de agudas formas que puede parecer un tintero. El suelo está construído queriendo dar idea de profundidad, todas las baldosas se hunden en la lejanía disponiéndose con la misma inclinación y dirección. Tan sólo en la primera fila se huye de esta idea y el enlosado se coloca sin ningún tipo de inclinación. Alternan una pieza clara y otra más oscura.

La banda decorativa que rodeaba la escena se reparte en triángulos equiláteros, uno se ocupa con tres o cuatro líneas rectas mientras que el siguiente se decora sobre todo con formas curvas. La composición desplaza su principal centro de interés hacia un lado, ya que es María la protagonista indudable de la escena. Tanto el Padre como el Arcangel dirigen hacia Ella su mirada. Esta, en cambio, está recogida en sus más íntimos pensamientos. Aunque se puede repartir en dos regristros la escena, una celeste y otra terrena, domina con gran nitidez la figura de la Vírgen. Todo lo demás tiene un sentido más bien complementario.

Hay que reconocer como bastante mediocre la calidad de este artista. Tiene interés por el volumen como lo demuestran los duros plegados que recuerdan los acartonados pliegues flamencos. También se ocupa de la calidad de las cosas, los brocados reciben una interpretación en la parte interior del manto del Arcangel. Sin embargo la falta de pericia del artista se reconoce en la carencia de expresivi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dad de los rostros y sobre todo en el suelo todo él afectado por una inadecuada utilización de las leyes de perspectiva.

Angeles con instrumentos de la Pasión

(100x35 cms).- En la parte baja de la ventana a uno y a otro lado se observan notaciones paisajistas de carácter extremadamente sintético, unos cuantos rasgos señalan el contorno de los árboles sobre formas alomadas. En la zona más elevada de la ventana se observan estrellas que hablan de las alturas celestes. En la parte media, volando hacia lo alto, se contempla a cada lado un ángel. El de la izquierda porta una esbelta cruz con su madera marcadamente veteada, coronada en lo alto por el letrero con el INRI escrito en caracteres capiteles y por la corona de espinas. En su izquierda lleva la lanza. El otro ángel parte en su derecha los clavos y en la otra mano, el martillo. Ambas figuras angélicas presentan una forma esbelta cubierta por una larga túnica blanca.

Estas dos figuras tienen un carácter complementario con respecto a un motivo que debía ocupar el centro de la ventana. Sin duda ahí estaría situada una imagen de Cristo, como los instrumentos aluden al Calvario debe pensarse en un Cristo crucificado en una imagen probablemente de madera que presidiría desde ese lugar medio del testero a la capilla mayor.

El análisis formal de las figuras que aparecen en el derrame no mejoran el concepto de la valía de este artista, resultan de una confección suma

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente simple y tiene un carácter más que nada decorativo.

El Resucitado.- (50 x 170 cm).- Dentro de un sarcófago rectangular hay un hombre desnudo y acostado; sus brazos se juntan elevándose en un gesto orante, también en las piernas hay una cierta tendencia a la incorporación ya que han perdido la rigidez de la muerte. La cabeza de este hombre está fuertemente vendada.

El sarcófago cubre sus caras que son de forma rectangular con una decoración a base de arcos de medio punto en la que unos más amplios integran a otros de menor dimensión. El epígrafe que hay en torno al sarcófago en la que se mezclan letras de carácter gótico muy avanzado y otras capitales ya plenamente del siglo XVI. Dice así: "lo q̄ comigo-e-- q dihA ile--/ de l-/q̄ q̄do/ nihile". El carácter de la leyenda resulta en el estado actual sumamente impreciso.

Hay que pensar que en el espacio, de igual tamaño y forma a éste que ocupa el sarcófago, que hay al otro lado de la ventana, debía haber un tema similar; posiblemente por su borde superior corriera una leyenda que iniciase el sentido de la que aquí se encuentra.

El autor en esta escena se preocupa de detallar en la medida de sus posibilidades el difícil tema de un cuerpo desnudo, en buena parte resulta simplificado por el dibujo pero también hay que re-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conocer en el trabajo del artista un crecido sentido del volumen, ya reconocido en otras partes de su obra, que se ocupa de mostrar a través del sombreado la existencia real de un cuerpo. En el dibujo que lleva a cabo en el sarcófago mantiene un ánimo por acercarse lo más posible a los detalles que lo especifican en una forma de gran riqueza manifestando el gusto del artista por utilizar en sus pinturas objetos de carácter ennoblecedor.

A la hora de valorar el conjunto desde su punto de vista iconográfico hay que señalar el ensamblaje de tres niveles de representación; uno el más alto dedicado a la Anunciación momento en que se señala de una forma clara la promesa de la Redención; un segundo nivel, y de carácter realmente primordial, ocupaba la parte media de la representación, era esa cruz de madera en que se presentaría al Señor reconocido aquí por medio de los objetos de la Pasión, que lo acompañan y se encuentran en manos de los ángeles realizados en la labor del pintor; de esta manera se presenta la Redención misma a través del Crucificado. El tercer nivel que completa el relato se ocupa de la Resurrección de los hombres, hecho acontecido en función de la muerte redentora de Jesús, según cuentan los evangelistas.

Se completa el relato con diversas formas de carácter decorativo.

El artista se ajusta en la composición de la Anunciación a un esquema múltiples veces repeti-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do en Galicia. También en otras ocasiones se ha visto la labor pictórica como complementaria de una escultura; es lo que hace aquí en el derrame de la ventana. Más raro resulta la forma de representar la resurrección, el orígen del motivo resulta claro, múltiples veces se ha pintado este tema dentro del Juicio Final aunque con un sentido de enriquecer un relato y no como tema aislado. En Seteventos (Saviñao) y Marrube se representan sarcófagos de una forma muy próxima a ésta.

Hay una cierta cercanía entre las formas decorativas creadas por el artista y algunas bandas hechas por el segundo maestro de Cuíñas que trabaja en 1544, por entonces aproximadamente se debió llevar a cabo esta obra.

Hay un interés claro por el volumen y las calidades; en cambio falta la debida expresividad en los rostros y un conocimiento mediano de la perspectiva en el artista, al no saber disponer los objetos en profundidad, sufre contínuos errores en su labor.

En el color son los más usuales las gamas rojas, algún azul y sobre todo los amarillos, siguiendo una paleta semejante a la de los demás fresquistas que actuan en Galicia.

Sólo hay que mencionar una cita acerca de estas pinturas; la hace Chamoso Lamas enumerando esta labor pictórica como del XVI (2).

Resulta indudable que las pinturas continuaban por las demás paredes de la iglesia, el tiempo ha perdido los viejos enlucidos y con ello la labor pictórica que este templo encerraba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 92.

(2) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona, 1976, 304.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CERVELA. San Cristobal

Monterroso, Lugo.

Láms:

203-206

Fue analizada su arquitectura por Don Francisco Vázquez Saco para quien su planta se adapta "a uno de los tipos tradicionales en el románico rural de la Provincia, si bien se despega de la generalidad de los elementos decorativos" (1). Es del siglo XII.

La planta está constituída por nave y presbiterio rectangulares, más reducido éste en ancho y alto que aquella. El único añadido a la iglesia es la sacristía levantada en el lado norte de la capilla mayor.

Los únicos restos de pintura que se conservan se encuentran en el muro sur del presbiterio en la parte más cercana a la nave. Bajo un arco se encuentran San Tadeo, San Juan Evangelista y, quizás, San Pedro (120x200 cms).

San Tadeo.- Está en pie, frontal y llevando sobre un hombro la alabarda que lo distingue y que mantiene con la mano derecha. Su izquierda está dispuesta de una forma tal que da la impresión que mantiene algo que se apoya sobre su cuerpo, seguramente el libro, típico atributo de los Apóstoles. La actitud de su rostro es muy concentrada, como si estuviera en éxtasis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Juan Evangelista.- Se encuentra en pie y en una posición frontal pero su cabeza se tuerce hacia su diestra; su mano derecha parece señalar hacia Tadeo como si estuviera hablando de él con San Pedro, que está al otro lado. En la mano izquierda, un poco separada del cuerpo, parece mantener un rollo. Lo distingue su cara barbilampiña y joven.

San Pedro.- Está en tres cuartos, en una actitud que parece atenta a la palabra de Juan mientras mira hacia donde está Tadeo. Sus manos las lleva hacia el pecho resultando así su cuerpo el más concentrado de los que aquí se muestra. Parece Pedro por el tipo de rostro barbado, con una amplia calva aunque pudiera ser otro apóstol, por ejemplo Andrés, cuyos rasgos suelen ser muy similares a los de su hermano Pedro.

Los tres llevan las vestimentas típicas de los apóstoles -túnica y palio- y al quedar desnudas sus piernas en la parte más baja, se puede pensar que van descalzos, forma común también de representar a los apóstoles. Todos llevan el mismo tipo de aureola sencilla, consistente tan solo en unos cuantos rayos que con desigual intensidad se mantienen en torno a sus cabezas.

Compositivamente hay que verlos unidos ya que aparecen ensamblados por el abierto arco que está sobre ellos y también hay una conexión a través de sus actitudes. La soledad en que se encuentra Tadeo a la derecha, embargado en sus pensamien-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos, se rompe por la atención que le prestan los otros dos apóstoles. Juan parece estar un poco atrasado quedando espacio libre para que Pedro mire a Tadeo, sin embargo los tres son representados con la misma altura. Es la gesticulación de Juan la que ha de entender esa posición un poco retrasada suya. Así pues el Evangelista es el centro de la composición y el enlace de los otros dos apóstoles que lo acompañan a los lados.

La calidad del dibujo es grande logrando unos magníficos rostros cargados de carácter. También sabe vestir a los personajes consiguiendo un buen efecto en la caída de los pliegues, unos caen reposados, es el caso de San Pedro y otros se abren con majestuoso sentido, es lo que pasa con el San Juan, con un porte lleno de solemnidad. El colorido se resuelve a base de rojos, amarillos pálidos y grises de gran finura.

El valor de la obra aquí analizada es grande. Su autor es hombre de singular categoría dentro del tipo de maestros que adornan por este tiempo las iglesias rurales de Galicia. Sabe componer con gracia un tema que otro pintor cualquiera en su caso hubiera resuelto con una disposición isocefálica y frontal. El sabe adquirir movilidad para las figuras dándoles un aspecto más natural propio de un estilo bien asumido. En el mismo sentido se entiende al agrupar en una unidad a los tres santos, una asociación que no exige el tema.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo más probable es que el presbiterio tuviese en sus muros laterales un apostolado completo. En el muro sur habría otros tres apóstoles más, bajo otra arcada y en el norte también se repetiría la estructura de dos arcadas y bajo cada una de ellas tres apóstoles. El muro testero estaría dedicado posíblemente a una representación en la que apareciese Cristo, presidiendo así al apostolado.

La disposición del tema que se intuye en esta iglesia no es única en Galicia, aparece por ejemplo en Santa María de Melide. Si, los otros grupos son de la calidad de este el conjunto es de primera importancia en la región tanto por el programa iconográfico como por el desarrollo de este con un dibujo y un color de gran calidad.

Alguna vez se ha hablado de este grupo. Así lo hizo el Señor Vázquez Saco en 1953, poco después de descubrirse las pinturas. Las analizó de esta manera: "la superficie interior del ábside estuvo decorada con pinturas al menos desde el arranque de la bóveda. Extraídas recientemente varias capas de cal se descubrieron algunos fragmentos. El más importante se conserva en el alzado sur y exhibe tres imágenes una de ellas apenas apreciable y más destacadas las otras. Llevan en derredor de la cabeza el halo de santidad y no son fácilmente identificables. Por su técnica son bastante tardías y, probablemente como en otros monumentos románicos de la región... sustituyeron a las pinturas que se ha-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bían deteriorado" (2).

Las menciona el Señor Trapero Pardo como "de ejecución tardía" en su libro sobre "Pintura Mural" (3).

El último en hablar de ellas fué Don Elías Valiña Sampedro calificándolos como "posteriores a la época de la iglesia. En el lateral derecho se distinguen tres figuras humanas con sencillas coronas radiantes" (4).

Quizás se pudiera todavía recuperar algún fragmento bajo los encalados que todavía conserva la iglesia que mantiene como antes se apuntaba su fábrica original con el único añadido de la sacristía. Por el valor de las pinturas que permanecen hoy descubiertas parece muy oportuno emprender la acción de descubrir las posibles pinturas y protegerlas de la forma más oportuna.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias Románicas de la Provincia de Orense. San Cristobal de Cervela. en B.C.M.L. 40, V (1953) 274.

(2) Idem, 275.

(3) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 30.

(4) VALIÑA SAMPEDRO, Elias.- Cervela, San Cristobal en I.A.L., II (1975) 168.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CINES. San Nicolás

Juanrozo, Santiago.

Láms:

207-210

La historia del Monasterio ha sido tratada en varias ocasiones. Ultimamente los señores Caamaño Martínez (1) y Sa Bravo (2) recogen en sus respectivos estudios brevemente dicha historia.

Los fundadores han sido Don Hermenegildo y Doña Patena y su hijo Don Sisnando Menéndez quien más tarde sería obispo de Iria, éstos habían sido también los fundadores del de Sobrado y como aquel, en principio, fué monasterio dúplice. Su origen es del siglo X.

Hay que citar, pues interesa para comprender el programa iconográfico desarrollado en sus pinturas, que en la escritura fundacional figuran los patronos a quienes estaba dedicado el templo: el Salvador, Santa Maria, San Benito y San Nicolás (3). Actualmente la feligresía sólo conserva el nombre de San Nicolás.

Se somete el Monasterio a la Regla de San Benito (4) y se une a San Martín Pinario en la reforma benedictina del tiempo de los Reyes Católicos. En ese momento según recoge el profesor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Caamaño Martínez, el monasterio contaba con diecisiete feligresías y muchos bienes (5).

Interesa aquí enumerar alguno de los lugares que tuvieron vínculos con Cines ya que quizás halla una relación fuerte entre ellos todavia en el XVI, como señalan las similares formas de decorar sus iglesias incluso, en algún caso, por el mismo maestro. La feligresía de Cuiña está ligada a Cines ya en los tiempos de Ordoño II (6); San Salvador de Collantres, en la época de Alfonso VII (7); Santaya de Espenuca fué priorato dependiente de Cines segun el Padre Yepes (8) y en tiempos de Sancho IV se le entregan en donación entre otros, San Pedro de Oza, Santa Marina de Lesa y San Xian De Coiros (9). Es muy problemático saber hasta que punto hay relación efectiva en el XVI entre estos lugares pero es indudable que todos ellos han tenido una vinculación en el pasado que facilita un similar comportamiento en el XVI, su proximidad explica el parecido que se intuye entre las pinturas que hubo en todos estos lugares justificado por ser labor llevada a cabo en un mismo momento quizás en todos estos sitios y por maestros muy similares.

A partir de su unión con San Martín tendría categoría de Priorato; actualmente es una parroquia más de la zona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La iglesia del Monasterio es de tres naves con crucero que se acusa en alzado. En la cabecera se abren tres capillas de planta poligonal cubiertas por bóveda de crucería con nervios que destacan en columnas acodilladas. Las naves se cubren con tejado de madera.

El profesor Caamaño señala su vinculación con el centro brigantino, en concreto con Santa María y Santiago y la fecha en la primera mitad del XV "aunque su comienzo -por la presencia del Jabalí de Fernán Pérez en la fachada- hay que datarlo de finales del XV. La actual sacristía es un poco posterior al templo" (10). Otros autores prefieren encuadrarla en la segunda mitad del XIV, es el caso del Señor Castillo (11) y Sa Bravo (12).

Se conservan restos de pintura en la capilla correspondiente a la nave norte. Las pinturas ocupan las paredes más cercanas a la nave de la forma pentagonal que tiene la capilla. En la que se encuentra hacia el lado norte se representa a Juan Bautista y en la sur a San Nicolás.

San Juan Bautista (150 x 119 cms).- Se representa en pie y frontal. Tan sólo se adivinan un trozo de la pierna del Santo, lo suficiente para reconocerlo sin duda ya que están desnudos, por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los lados de las mismas caen fragmentos de pieles que son el vestido con que suele representarse a este Santo. Nada se ve de la parte superior, puede muy bien encontrarse bajo las cales lo usual en esta iconografia; el cordero encima del libro soportándolo con una mano y señalándolo con la otra. Se ha de efigiar con cabello largo y poblada barba.

El Santo aparece sobre un paisaje en el que sólo se dejan adivinar unas lomas a lo lejos y unos cuantos rasgos de vegetación que completan el espacio exterior. El Santo ha de encuadrarse entre dos columnas pintadas y probablemente soportes de una arcada. Bajo el Santo y quizás por algún lateral el pintor dibujó unas hileras de sillares que ciñen al tema en un encuadre rigurosamente arquitectónico. La forma del marco la señala la otra escena que se encuentra más descubierta.

Compositivamente tan sólo se puede señalar la utilización de un punto de vista bajo que hace resaltar la altura del Santo y crea una franja de espacio muy corta tras él, de esta manera la superficie dedicada a los cielos se acrecienta.

Hay que señalar que la cercanía del cuerpo del Santo dentro del marco con respecto al tema que tiene al lado hace suponer que la postura de la cabeza del Bautista se disponga en una dirección

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se aleja del centro de la capilla y muy posiblemente se fija en el Cordero que tiene sobre el libro.

Se observa un interés en el artista por la corporeidad y por el logro de una disposición en el cuerpo que resulte natural.

San Nicolás (150 x 119 cms).- Es muy hipotética esta interpretación ya que no se observa ninguna característica específica en este Santo. Se presenta como un obispo que lleva báculo y mitra tras la cual se descubre una blanca aureola. Está dispuesto en pie y en tres cuartos, parece mirar hacia el centro de la capilla. Probablemente lleve tres bolas de oro en la derecha o sobre un libro que soporte con esa mano ya que la otra se encarga de sostener el báculo.

Tras el obispo se recorta una estrecha franja de paisaje de similares características a la vistas en la escena anterior. También aquí se unen las columnas a los lados y los sillares en la base y un lateral dando un marco arquitectónico.

El que el aquí representado sea San Nicolás lo hace pensar el culto que esta advocación tiene en esta iglesia siendo una de las devociones que figura como copatrono en la fundación del Monasterio; la vigencia que la devoción tuvo la señala

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el que la feligresía actual la mantiene siendo hoy el único patrono de la parroquia.

Compositivamente hay que señalar un ligero desplazamiento dentro de su marco con ánimo de ampliar el espacio que hay ante el rostro del Santo, hecho que suele ser usual en este tipo de representaciones.

Se mantienen las ideas del punto de vista, volúmen y postura que hulle de una excesivo hieratismo, vistas en la figura anterior.

Al valorar en conjunto el trabajo de este artista hay primero que señalar que falta buena parte de lo pintado, que consistiria en decorar todas las paredes de la capilla por lo menos y posiblemente el encargo se ampliase a las otras capillas del templo e incluso a las paredes de las naves. Dada la idea de como reparte la capilla, colocando en cada una de las cinco paredes un personaje, los otros tres pueden ser el Salvador, Santa Maria, y San Benito completando de esta manera la figuración con los demás copatronos del Monasterio. El esquema sigue las directrices que señala la capilla mayor de Santa Maria de Cuiña; los personajes están dispuestos en un encuadre arquitectónico con un punto de vista bajo y recortando una estrecha franja de espacio tras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ellos. Al igual que allí los intereses por la forma se reducen a una preocupación por disponer en una postura natural la figura tendiendo a llenar el encuadre arquitectónico, y, al mismo tiempo, dar una sensación de volúmen fuerte. No existe aqui tampoco un detallado estudio de la expresión -como se observa en San Nicolás- manifestando esto las cortas posibilidades del artista que es el mismo en los dos lugares. La pintura se hace al fresco y con un colorido muy parco a marrones, amarillos y blancos son los más utilizados.

Nunca han sido mencionadas estas pinturas ya que su descubrimiento es relativamente próximo se desencalaron por el año 1973 aproximadamente un poco en la parte de San Nicolás, la parte de San Juan se descubrió más tarde.

No hay duda que las pinturas siguen bajo las cales de la iglesia por lo menos en esta capilla. Resulta fácil el desencalado en esta zona por lo menos. Sería conveniente hacer catas para ver la posible extensión de lo pintado por otros lugares.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago). Valladolid 1962, 186-187.

(2) SA BRAVO, Hipólito de.- El Monacato en Galicia I. La Coruña, 1972, 276-280.

(3) Idem, 276.

(4) Idem, 276.

(5) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.C. 187.

(6) SA BRAVO, Hipólito de: O.c. 276.

(7) Idem, 278.

(8) Idem, 278.

(9) Idem, 279.

(10) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.c. 190-191.

(11) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia". Generalidades. Barcelona, S.A. 976.

(12) SA BRAVO, Hipólito de.- O.c. 280.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COBELAS. Santa Maria

Baltar, Orense.

Lams:

211-222

Tiene una iglesia parroquial que consta de una nave y una capilla mayor. En esta se distinguen tres partes: a una nave románica bastante corta se le añade al principio del XVI, todavía en este estilo gótico, una cabecera cuadrada, mas tarde en 1581 se manda ampliar la construcción hacia el oeste: "Yten el dho senor bisitador dijo que por quanto la dicha Yglesia hes pequena que no cabe la gente en ella yes muy necesario que se alargue por quequeda la media gente fuera...alarguen la dicha yglesia para delante la puerta principal..."(1). Se alargó siguiendo de cerca el estilo de la anterior nave. La prolongación se nota perfectamente en los canecillos ya que hay dos formas fácilmente diferenciables.

Las pinturas que hay en la iglesia ocupan el muro testero del presbiterio en su parte superior. El espacio existente sobre la ventana, que ilumina a dicho testero, hasta la nervatura que limita a la bóveda por esa parte incluida, tiene como representación a la Inmaculada Concepción en el centro. A su izquierda y más baja aparece Belén y a su derecha, también en un plano inferior, el Anuncio a los pastores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una amplia franja con motivos interpuestos separa esta parte superior de las escenas que se muestran a los lados de la ventana. La misma banda, un poco más estrecha, continua por el derrame del arco ojival de la parte central del testero. Por sus extremos esta franja divisoria de los temas de la parte inferior y superior se concatenaba a la decoración -hoy se ha perdido en gran parte- que cubría con parecido sentido las nervaturas que soportaban el peso de la bóveda.

A la izquierda -a un lado de la ventana- se representa el tema de la Navidad y a la derecha la Adoración de los Magos. Ambas escenas se han perdido en su parte inferior.

Los temas fundamentales que aparecen en las franjas decorativas son en la parte media de la banda divisora del testero sobre la Navidad y una SantaFaz y sobre los Magos un escudo en el que está semiperdido lo que mostraba su campo, parecen distinguirse en él clavos. En la franja que entorna la ventana aparecen, a la altura de la otra banda con la que se une, a la derecha Isabel de Portugal y a la izquierda, Carlos I ya en edad madura.

La Inmaculada (280 x 450 cms).- Entre las claves del arco de la ventana y del que sostiene encima la bóveda se representa en pie a Maria, se mantiene en los cielos sobre la luna, una luna elevada por dos ángeles que la sostienen uno a ca

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da lado. También figuras de ángeles la ascienden tomándola por los brazos. Ella junta sus manos. Esta cubierta casi totalmente por el manto que se ciñe practicamente por todas partes a la túnica. Sobre su larga cabellera dos ángeles, uno situado a cada lado, van a posar una corona. Su rostro es el de una mujer joven lleno de serenidad, de reposo. De su porte majestuoso colocado en una posición frontal mana un hilo de luz que la entorna.

Compositivamente está distinguida primeramente por tan privilegiada situación dentro del mural. Además la postura de los ángeles con sus actitudes dirigidas hacia Ella también la diferencian. Unos la honran elevándola en la luna o aupándola por los brazos. Otros coronándola, todos están representados de cuerpo entero y con sus alas desplegadas en vuelo. Más allá, formando un redondel en torno a Ella, hay cabezas de ángeles que dirigen su mirada hacia distintos lugares pero con una disposición general que trata de distinguir a Maria. Ese mirar hacia lugares distintos debe entenderse como un intento de dar más naturalidad al conjunto al incluir en el una variedad de posturas.

El dibujo es de buena factura en los ángeles, logrando dar una forma bastante adecuada a los escorzos en que mueve alguno de sus cuerpos. En la figura de Maria utiliza un formato que resul-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta compacto. La linea del contorno no está bien conseguida pues huyendo de las simetrias cayó en una irregularidad que resulta demasiado brusca y sin sentido siendo el cuerpo muy ancho en el pecho y las piernas quedando notablemente reducido en la cintura. En el color hay una alternancia entre los colores claros con que hace la mayoria de los ángeles y deja el fondo de la escena con la coloración oscura en que pinta a Maria y a los ángeles que la coronan.

Belén (50 x 285 cms).- A su izquierda en un plano inferior al de Maria, entre las cabezas de ángeles y las bandas decorativas hay una escenificación de Belén. Casas, torres y murallas se reúnen en un conjunto abigarrado de construcciones.

El Anuncio a los Pastores (50 x 285 cms).- A la misma altura que Belén, en el lado opuesto de la parte superior del testero se desarrolla el Anuncio. El marco, de nuevo, viene dado por las cabezas de ángeles y la decoración. En lo alto un ángel volando muestra a los pastores una cartela, en ella se lee: "VENIDO ES EL SEÑOR". Bajo tal leyenda dos pastores se aperciben del mensaje mostrándose esto ostensiblemente en sus gestos, uno deja de tocar la flauta y mira a lo alto y el otro también lo hace y dirige su mano hacia el epígrafe. Hacia la izquierda en primer plano se encuentra amontonado el rebaño, junto a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

él, hacia el fondo, hay un pastor que mira también a la cartela. En el lado contrario, bajo una de las cabezas de ángel que hay en torno a Maria, otros pastores aparecen sentados al calor de una hoguera que hay entre ellos y más al fondo uno mar cha corriendo quizás por conocer ya el mensaje de los ángeles e ir a ver al Nacido.

Dentro de la indumentaria con que se les representa destacan los gabanes, por estos tiempos prenda utilizada por pastores (2); portan curvos cayados.

Compositivamente lo primordial se sitúa en la parte central: es la zona en la que está el ángel y los pastores que reciben la noticia; están fuertemente relacionados éstos con lo que en la cartela se les muestra. Esta muy atenta también la mirada del ángel a la leyenda siendo ésta, de tal forma, lo fundamental del conjunto.

Los otros dos grupos, desde un punto de vista compositivo, tienen el valor de rellenar la escena y dar una ambientación a esta con unos tin tes de un naturalismo muy patente.

La proporción con que está llevada a ca- bo la escena viene dada por las casas de Belén, tratando ambos temas con unas dimensiones pequeñas que hacen resaltar, todavia más, la importancia de la Inmaculada en la parte central.

En el Anuncio el dibujo con que se lleva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a cabo la figuración es de buena traza disponiéndolas en la más variada formas y usando colores claros no distrayendo así la atención de esa figura de Maria que es el eje y principal asunto de toda la parte alta del mural.

La Natividad (60 x 285 cms).- El marco lo imponen por una parte un cobertizo colocado a la izquierda y bajo el que se encuentra Maria, por otra hay restos de una arquitectura ante la que se halla Jose, está situada tal construcción a la derecha.

La parte inferior de la escena falta. Tal circunstancia limita la descripción del tema.

María está arrodillada. Mantiene sus manos juntas en piadoso gesto. Su cabeza está inclinada hacia adelante. Seguramente que fija en el cuerpo del Niño situado entre Ella y José y perdido con las cales de la parte inferior.

En frente y mirando a la Madre está José. En su hombro apoya el bastón. La actitud de su viejo rostro lo muestra pensativo. En el espacio que queda entre los esposos, a lo lejos, se ve venir a los pastores hacia el primer plano. Parecen venir cargados, sin duda hace mención a regalos que traen al Niño.

El marco en que se presenta esta escena está constituido por un tejadillo y las ruinas de una arquitectura. El techado es a dos vertien-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tes hecho con paja y palos. Soporta su peso en la parte más próxima a la columna. Tras ella aparecen fragmentos de pintura en los que se ve el buey y el asno. En la derruida construcción que está tras José se conserva una arcada de medio punto y parte de su aparejo todavia en pie.

En la composición la parte fundamental es el Niño. Su pequeñez aparecería resaltada por el tamaño de sus padres. Seguramente que el gesto de Maria corresponderia Jesús con un elevar los brazos en busca del regazo de su Madre. La actitud de José contemplando a María está de acuerdo con esa atención que se intuye entre Madre e Hijo. El gesto del Niño hacia la Virgen la distingue dentro del conjunto de la composición.

Completando el grupo de la Sagrada Familia aparecen en escena los pastores que llegan desde el fondo hacia el primer plano. Con ellos la composición se completa, teniendo éstos en ella un sentido complementario. Hace también así el pintor preveer al espectador la posterior decoración de éstos.

La calidad del dibujo detalla unos buenos rostros en María y José. El de Ella resulta muy sereno, ensimismado en su maternal cariño, el de él refleja al mismo tiempo atención y duda. El mismo sentido minucioso aparece en lo demás, tanto en los pastores con las ofrendas como en la manera de deta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llar el cobertizo y la derruida construcción señalando muy bien el aparejo.

La Adoración de los Magos (60 x 285 cms).- A la derecha bajo el cobertizo están Maria y José. Enfrente de ellos están los Magos con sus ofrendas. El conocimiento de la escena queda muy restringido al faltar la parte baja de la misma.

Aparece aquí el mismo cobertizo que había representado en la escena anterior. Bajo su doble vertiente está sentada Maria. Tras Ella está José. La Virgen se encuentra sentada con la mirada baja, seguramente contemplando al Hijo que estaría asentado en su regazo recibiendo la ofrenda de los Magos. José mira hacia la Virgen, tan sólo se conserva parte de su rostro en el que destaca su mirada interrogante.

Del grupo de los Magos tan sólo se conserva la parte superior de los dos más alejados en un estado de conservación muy mediocre. El más distante de la Sagrada Familia muestra su cuerpo frontal pero su rostro, concebido en una tonalidad oscura, mira decididamente hacia el lugar donde se encuentra el Niño. Eleva su mano izquierda portando en ella el tocado con corona que acaba de recoger de su cabeza. Sobre esta se lee "MELCH.."

Un poco más bajo, a su lado y dispuesto de perfil, con su cabeza todavía cubierta, aparece otro rey del que no se pueden dar más detalles. Se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

guramente que en su mano portaba el presente que iba a ofrecer a Jesús.

Se ha perdido totalmente la figura del otro rey que se encontraría arrodillado ante el Niño, descubierto y portando en su mano un presente para ofrecerla. Quizás se hallase en actitud de besar los pies del Niño.

La composición vuelve a tener como punto central la figura de Jesús. A ella se dirige de una parte la atención de María: Su carácter de sede de Cristo la diferencia. Además coopera en distinguirla la atención que le presta José. Así pues la composición resulta muy clara, enfrentando dos grupos jerarquizando a las figuras dentro de cada uno de ellos, en el caso de los Magos por la proximidad al Niño, en la Sagrada Familia el primer lugar lo ocupa Jesús, foco principal de atención el siguiente, Maria por las circunstancias antes dichas.

Los rostros de Maria y José vuelven a ser lo mejor de la escena. En cada uno de ellos sabe reflejar un carácter. Lo demás se encuentra bastante deteriorado.

Santa Faz (30 x 285 cms).- El paño en que está impreso el rostro es desplegado por dos ángeles, cada uno lo recoge por la parte superior con una mano y con la otra hacia la parte media.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La cara de Cristo se presenta aquí con afilados rasgos y rematada con una barba bipartida. Una larga cabellera cae por los lados. Su mirada, ladeada en el rostro frontal, resulta ausente y sobre su frente no aparece, como otras veces ocurre, la corona de espinas.

El paño sobre el que está plasmado el rostro tiene una forma irregular. Los ángeles que lo mantienen están desnudos apoyados sobre la línea de base de la banda, el de la derecha, semiarrodillado, y el de la izquierda, agachado. La cabeza de ambos se funde con la linea superior del espacio que delimita el lugar en que están pintados resultando agobiados en un mínimo patio ya que también por los laterales unas figuras de monstruos dragones les limitan estrechamente el espacio. Los rostros angélicos se dirigen el de la derecha hacia la Santa Faz y el de la izquierda para mirar hacia la Inmaculada Concepción de la parte superior del testero ensamblandose así partes diferentes del conjunto del mural. A los lados las figuras de dragones están representados con sus cuerpos dispuestos de perfil y en actitudes simétricas con respecto a un eje de simetría que se situaría en la parte central de la banda donde se halla la Santa Faz. Hay como una actitud sumisa de los dragones, símbolos de lo demoníaco, ante la figura de Cristo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición está perfectamente centrada por la Faz, motivo principal de la franja decorativa. Los ángeles tienen una simple misión de tenantes y los dragones completan la decoración de la banda con su gesto de ser vencida llenando, con la variante curvatura de su cuerpo, de un ritmo muy sinuoso los extremos de la banda.

El dibujo se hece más flojo con respecto a lo que se puede valorar en conjunto, en los cuerpos de los ángeles. Las deficiencias que se muestran en sus escorzos se intentan arreglar por medio del sombreado, sin embargo, aún así, son notables las deficiencias resultando los cuerpos llenos de desproporción.

¿Un escudo de Cristo ? (30 x 285 cms).- El esquema para repartir los motivos es el mismo que se ha observado en la anterior escena. En el centro se encuentra el escudo sostenido por dos ángeles. A los lados los dragones repiten la manera vista al igual que los ángeles que en este caso se presentan los dos arrodillados y contemplando la enseña del escudo. En el se ha perdido practicamente de una forma casi total su contenido, parece haber rastros de clavos... quizás haga alusión a los instrumentos de la Pasión estando así en correspondencia clarísima con el contenido de la otra banda.

En este caso la correspondencia resulta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más concentrada que en el exterior ya que todas las miradas se fijan en lo que narra el escudo. Angeles y demonios lo contemplan, los unos con alegrias actuando como tenantes, los otros con pavor. Los agobios espaciales de la representación anterior continuan también aquí.

Las deficiencias en la representación de los ángeles son en este caso menos notables. Es menos problemática la representación de perfil que en cuclillas para el pintor. Vuelve a utilizar la solución del sombreado para modelar al flaco dibujo de las figuras angélicas.

Carlos I e Isabel de Portugal (180 x x 50 cms).- Están representados cada uno en un medallón. A la izquierda está Carlos I y a la derecha Isabel de Portugal, su esposa. Tanto uno como otro están efigiados de perfil mirando hacia el centro de la ventana. Sólo la cabeza y una parte de los hombros aparece. El emperador lleva el pelo corto y barba. Se cubre con un sombrero bajo y de ala corta muy probablemente de fines de la década de los 30.

La emperatriz se cubre con una cofia en parte de red y en parte de tela que cubre los abultados moños de pelo rizado que llevaba a los lados. La moda del tocado de Isabel es exactamente coetánea al de su marido.

El fondo sobre el que se hallan impues-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tas las cabezas es neutro. El aspecto de estos medallones es muy similar al de las monedas. Están ensartados en una banda decorativa que cae por el derrame de la ventana en su parte más exterior.

Motivos decorativos.- En las franjas ornamentales la decoración es de un paganizante sentido renacentista. Seres fantásticos aparecen combinados en afán ornamental con finas labores de orfebrería. Caretas, hombres desnudos dispuestos de perfil y de frente, y otros objetos logran cuajar una bandas llenas de inspiración renacentista. En ellas se van superponiendo los motivos de una forma agobiada. Utiliza en ellos repetidamente la simetría en las formas que pinta dando lugar a veces al afrontamiento de fórmulas, es lo que sucede, por ejemplo, en los colgantes que hay bajo los medallones reales y en los delfines afrontados que existen sobre estos.

En el conjunto de estas pinturas cabe ver en lo compositivo el uso de esquemas convencionales, múltiples veces utilizados, en parte de las escenas. En este sentido se puede hablar del tratamiento de la Natividad, la Adoración de los Magos y la Virgen entre ángeles. Sin embargo resulta más creativo el enlace de temas que engloba la parte superior del mural. Las casas de Belén y los campos inmediatos donde se produce el Anuncio a los Pastores vale como fondo sobre el que se superpone la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gloria de Maria.

Hay además una buena utilización de las bandas decorativas. Los medallones tienen como misión ensamblar diferentes franjas. El mismo sentido tiene la carete que se encuentra en la clave de nervatura en la parte superior.

La glorificación de Maria es la idea de este conjunto pintado. Los temas realzan su protagonismo. El único que le atañe de forma menor -el Anuncio a los pastores- se ve implicado en la exaltación mariana al ser situado en esa representación de la tierra que le vale como fondo a la Virgen.

Quizás en el hueco de la ventana, a la altura que marcan las miradas de la pareja imperial se encontrase un motivo escultórico coherente en el conjunto. El tema de Maria con el Niño en el regazo parece el más adecuado dada la representación ya aislada de la Virgen en la parte superior y la concordancia de la hipotética escultura con los temas pintados que hay a sus lados: Natividad y Epifania.

El plan en conjunto no resulta muy desmañado en sus calidades dibujísticas. Sin embargo al analizarlas pormenorizadamente se observan dificultades grandes, por parte del pintor, para llevar a cabo su conjunto. Simplifica de una forma metódica los motivos que presentan sus fuentes de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inspiración. Es el caso de los grabados de Van Leyden que usa para diseñar las bandas decorativas. Pudo muy bien utilizar las formas del grabado que presenta "ornamento con dos esfinges adosadas a un lado y otro de Mercurio" -año 1528- (3). Las sinuosas formas de las esfinges presentan una cierta proximidad con los dragones antes citados. Más clara resulta la proximidad de "ornamento con dos delfines afrontados" -año 1527- a la decoración que se realiza sobre la decoración que hay sobre los medallones con las figuras imperiales (4). Naturalmente en uno y otro caso los grabados en cobre al ser transcritos al fresco exigen una síntesis formal muy acusada.

La cercania compositiva entre "dos genios presentando un escudo ..." -año 1527- (5) y el toma interpretado aqui como "ángeles con escudo de Cristo" es patente. Incluso se podría buscar una relación más acusada entre esta composición y la de "ángeles con la Santa Faz" de Alberto Durero año 1513- (6). Parece, sin embargo, que el autor conoce los dos grabados. El hecho por Lucas le da un poco la idea de la forma extrañamente recortada del paño, la situación sobre la tierra de las figuras, e incluso la forma de colocar las cabezas. El realizado por Alberto Durero le sugiere la idea temática a llevar a cabo.

Los colores más frecuentemente usados son los rojos, grises, amarillos y marrones estando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en este terreno de la coloración muy próximo a lo usual en Galicia en este tiempo.

Esta iglesia no ha sido hasta ahora nunca estudiada (7).

Lo que se conserva de esta pintura se encuentra en buen estado. Sin embargo ha de pensarse en que se perdió buena parte de la pintura de la iglesia. Toda la capilla mayor -sus paredes y bóveda- debió de ser pintada en un mismo momento. Lo que se salvó fue gracias a los retablos que se sucedieron en tal lugar resguardando la pared. Poco tiempo estuvieron estas pinturas del testero al descubierto. Ya en la visita de 1581 se manda hacer el retablo que ha de realizar Francisco Moure (8). Por estos tiempos debia de haber pretensión de continuar con la pintura de la nave quizas decorándola toda entera o bien la parte que se iba a aumentar (puede pensarse que el fragmento primitivo de la nave estuviese pintada ya). Así se comprende el "Item mando su Ilma q^{l} rector no dexe pintar en la dha Ig^{a} a ningún pintor sino fuere de los approbados por su s^{a} y prestase su approbación..." (9). También se puede referir a renovar las pinturas de cualquiera de las paredes de la iglesia, cosa que era muy frecuente por estos tiempos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) COBELAS. Archivo Parroquial. "Libro 1º Fábrica" (Se inicia en 1558) fol. 13V.

(2) BERNIS, Carmen.- Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid 1962, 90.

(3) LAVALLEYE, Jacques.- Lucas Van Leyden. Peter Bruegel l'ancien. Gravures. Oeuvre complet, París 1966, grab. 164.

(4) Idem, grab. 162.

(5) Idem, grab. 160.

(6) KNAPPE, K.A.- Durer. Gravures. Oeuvre complet. París 1964, grab. 171.

(7) Debemos la noticia de la aparición de estas pinturas a Don Francisco Fariña, conservador del Museo de Orense.

(8) Cobelas. Archivo Parroquial. Idem, 14.

(9) Idem, 15V.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COIROS. San Julian

Juanrozo, Santiago.

Lams:

223-226

La iglesia consta de una nave y una capilla mayor, ambas rectangulares. El presbiterio, aunque de menores dimensiones que la nave, resulta de amplias medidas con respecto a ésta ya que se aproxima a su tamaño. El arco triunfal así como el que sostiene por la parte central el presbiterio mantienen una bóveda de cañón apuntada. La nave se cubre con un tejado de madera a dos vertientes. El Señor Castillo considera esta construcción de los últimos años del siglo XII o de los primeros del XIII (1).

Las pinturas tan sólo tienen lugar en el mínimo rincón revocado que tiene la iglesia,ocupando éstas el ángulo nordeste de la nave, en la pared norte aparece Santa Catalina; el pequeño fragmento, en la pared este, cercana al arco triunfal, esta sin desencalar, esto impide ver el tema que allí estaría representado.

Santa Catalina (160x110 cms).- Está enmarcada por la parte superior por una arcada que parece ojival bajo ella en la parte superior se adivina la forma de una venera dando así a la Santa una enmarcación plenamente renaciente, hay posibilidad de que el encuadre continuase por los laterales con columnas probablemente de un carácter también marcadamente renacentista, tal hecho tan solo se puede comprobar en la zona que está a la izquierda de Catali-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

na ya que al otro lado el revoco ha desaparecido.

En pie y ligeramente desplazada hacia la izquierda de la zona que cubría el tema está la Santa, se presenta en pie y frontal, tan solo su cabeza rompe esta disposición de su cuerpo, mira a la izquierda para coger con su mano en imposible postura el eje de la complicada y amplia rueda de cuchillas, símbolo de su martirio.

Catalina viste una larga saya que se ajusta desde la cintura rotundamente a su cuerpo, lleva también un amplio corpiño de manga corta abullonada y acuchillada, con un escote muy amplio que dejaría, de no llevar camisa, prácticamente descubiertos los hombros del todo, la camisa ajusta su parte superior a la base del cuello de la Santa y se despliega sobre la parte más alta de su pecho fruncida en menudos y repetitivos pliegues, vuelve a aparecer la camisa bajo las mangas del sayo en las muñecas dibujando una rica lechuguilla. Sobre su cabeza porta una corona real que realza su cabellera rubia e inmensamente larga que cae por la espalda hasta la altura de la cintura.

Es clara la inspiración en la moda de la época de la indumentaria aquí presentada, ha de situarse entre 1540 y 1550, todo el vestido coincide perfectamente siendo el rasgo más vanguardista la manga del corpiño. En el rostro no hay un tratamiento demasiado afortunado ya que no consigue la individualización, hecho que el artista querría intentar si es coherente con los detalles que impone en la in

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dumentaria. Las limitaciones como pintor le impiden cumplir sus probables deseos. Parece que la expresión que quiere inculcar en la Santa es una mirada de carácter místico elevada hacia lo alto.

Las cales impiden saber que lleva en la mano izquierda y bajo los pies, probablemente en su mano lleva la palma del martirio y bajo los pies aparezca parte de un hombre coronado, dos motivos que suelen ser usuales en esta representación.

Indudablemente desde un punto de vista compositivo lo que interesa al artista es señalar la importancia de la Santa todo lo demás son atributos que giran en torno a ella. En su disposición, alejando la mirada del espectador, hay una intención claramente renaciente. Resulta magnificador el sentido que el artista da al marco y a la escena dentro de esta, la elegancia lo abarca todo, desde el mismo marco hasta la figura de la Santa, ricamente ataviada y de rasgos claramente ennoblecedores.

En el artista se observa, como ya antes se apuntaba, una distancia clara entre sus pretensiones de especificar con todo lujo de detalles un tema y la falta de habilidad para completar, con la debida maestría, esos pormenores esenciales como son dar una adecuada expresividad al rostro, llevar a cabo con una mínima destreza el cuello que en este caso resulta enormemente largo y con un dibujo sumamente anómalo cargado de arrugas enteramente irreales. La postura de la mano derecha, mal conectada con la rueda, completa el repertorio de elemen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos faltos de una mediana fortuna.

La única vez que se hace una cita, la realiza el Señor Brais da Bouza en La Gran Enciclopedia Gallega, dice así: "No hace mucho, al limpiar las paredes interiores del templo, se descubrieron antiguas pinturas murales, de las que solo resta, regularmente conservada, una Santa Catalina" (2). Se incluye una fotografía de este tema.

Resulta indudable la existencia de otras pinturas en la iglesia en otro tiempo, el gusto por liberar a las paredes de los revocos arrasó las pinturas, éstas que quedan han sido salvadas por la permanencia en su viejo lugar hasta hace poco de un amparador retablo.

Cabe suponer que otros santos ocupasen encuadres similares al aquí visto y, muy probablemente, en un plano superior se presentasen escenas siguiendo aproximadamente el reparto visto en la iglesia de Santa María de Pontellas muy próxima a ésta y pintada por los mismos tiempos.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias gallegas. San Julian de Coirós en B.R.A.G. 10, I (1907), 228.

(2) BRAIS DA BOUZA.- Coirós, San Xiao de, en G.E.B. VI, 245.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUIÑA. Santa María

Juanrozo, Santiago

Lams:

227-240

Consta la iglesia de una nave rectangular cubierta por un tejado de madera a doble vertiente y presbiterio que se reparte en dos tramos, el primero es recto y se cubre con una bóveda de cañón apuntada y la cabecera semicircular y cubierta por cuarto de naranja. Don Angel del Castillo que estudia el edificio lo encuadra en los años primeros del XIII (1).

De las tres capas de pintura que hay en esta iglesia una, la más antigua, pertenece sin duda hacia el 1503 como señala el epígrafe que la acompaña, la segunda ha de encuadrarse en 1544. Existen una serie de pinturas a situar en este momento, por lo de pronto los temas de S. Pedro -que presenta abajo el epígrafe con la cronología- y San Pablo; están uno a cada lado del arco triunfal; también pertenecen al mismo momento todas las pinturas del presbiterio tanto los Santos que adornan la cabecera que son Santa Catalina, San Juan Evangelista, Santiago y Santa Lucía (enunciándolos de izquierda a derecha) como las dos escenas de la vida de la Vírgen, que adornan las paredes del tramo recto, son éstas la Visitación y la Navidad, la primera en el lado norte y la otra en el sur. De esta misma época es la imagen de la Muerte que se encuentra en la pared norte hacia la parte final de la nave y la Verónica con la Santa Faz que se encuentra en la pared sur

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en su parte más cercana al presbiterio.

El problema surge con la tercera capa de pinturas que indudablemente hay en esta iglesia. Es problemático su estudio porque tan solo se hace claro en el Calvario que cubrió la imagen de San Pablo. Hay que tener en cuenta que el enlucido sobre el que se impuso fue muy tenue -tanto es así que hoy se hace difícil dado el mal estado del mural saber cual es la capa superior y cual la inferior- quizás se hiciera tan delgado ese estrato para adaptar más adecuadamente la pintura a un marco anterior ya que parece que en principio vale el encuadre arquitectónico que rodeaba a San Pablo para delimitar el espacio del Calvario. La idea de un cambio en esta parte viene dada por una pretensión de ampliar la decoración pictórica de la Iglesia haciendo un ciclo entero sobre la Pasión. Se respetaría de la pintura anterior la escena de la Verónica y se haran en esa pared Sur hacia el Oeste las otras escenas de la Pasión. La siguiente a la Verónica sería La Lanzada como se puede a duras penas observar en una fotografía publicada ya hace tiempo (2) más allá podrían estar la Flagelación, Cristo ante Pilato y otros momentos que completan el ciclo ya que también aparecen en otras iglesias de Galicia del mismo momento aproximadamente. En este ideal de mostar toda la Pasión se justifica el que el pintor que lleva a cabo el trabajo piense en ocultar la figura de Pablo y cubrir su lugar con el Calvario, escena inevitable en la historia. El que ocupara este lugar y no otro de la iglesia se justifica por dos hechos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el primero y sin duda el más importante es que tal momento de la Pasión se entiende como culminante y ha de ocupar el sitio más visible, estar situado a un lado del arco triunfal otorga al tema esta posibilidad, es bastante significativo que en otro lugar como San Esteban de Parga, pintada por este mismo tiempo, el ciclo adaptado también al recorrido de la nave haga coincidir el mismo momento con una posición al lado del arco. Otra razón que justifica esta situación es el respetar la localización que tiene la Verónica con la Santa Faz, escena que no gusta el pintor ocultar por la buena mano con que se ha llevado a cabo. Situar esta escena de la Verónica en un segundo momento y no en un tercer periodo viene dado por dos motivos, la mayor proximidad estilística que hay entre esta pintura y el segundo momento y la diferente altura y forma de los encuadres arquitectónicos de San Pablo -y despues del Calvario- con respecto al que alberga a la Verónica, el de éste es más bajo y más trabajado en la forma, hecho en un momento en que aún no se había pensado en la idea de ciclo a la hora de pintar la nave, más tarde cuando se lleva a cabo el tercer periodo de pinturas el pintor opta por un marco más simplificado para las otras escenas similar al que hay encima de S. Pablo.

A nuestro modo de ver el pintor que lleva a cabo el tercer trabajo de Cuiña es el mismo autor que hace la segunda capa de pinturas, hoy tan solo queda un indicio claro y es la cabeza de San Juan del Calvario visible aun en parte. La preocupación por adaptarse a un plan anterior es un argumento que apoya la idea de un mismo artista; lo normal, de ser un maestro diferente, sería prescindir de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una forma absoluta en los trabajos anteriores. El que sea el mismo autor el que trabaja en estas dos últimas capas dificulta más todavía el saber si los diferentes temas pertenecen al segundo o al tercer momento. Creo que al aceptar que la Verónica es del segundo momento tambien hay que considerar que las escenas de la Visitación y la Natividad son exactamente del mismo tiempo ya que los encuadres responden a moldes muy similares; los santos de la cabecera tienen un tipo de encuadre por su parte, muy parecido al que se observa en San Pedro y San Pablo; la duda más fuerte surge en la Muerte, hay que descartar por completo el que pueda pertenecer al primer momento ya que sobre su cabeza se distinguen restos de un epígrafe hecho en caracteres capitales y el maestro más primitivo utilizaba la letra gótica, el que aquí se incluya en el segundo y no en el tercer momento viene dado por su carácter independiente que responde a una decoración de la nave en que no hay una idea unitaria en su decoración. Corresponderá al tercer momento intentar dar al relato curso contínuo por eso será entonces más lógico situar este tema en el segundo momento y no en el tercero.

San Pedro (197x144 cms).- Bajo una arcada apuntada el Santo aparece en pie y en tres cuartos. Ocupando un espacio inferior existe una ancha cartela.

Pedro viste túnica y palio. Sus pies quedan descubiertos y están, como es común entre los Apóstoles, descalzos. En su derecha porta uan gran

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llave que se posa sobre su hombro derecho y en la izquierda sostiene, a la altura del pecho, un libro semiabierto. Tras su cabeza resalta la redondeada forma de un nimbo, sus facciones manifiestan aquellos rasgos con que de continuo se representa a este Apóstol: semicalvo y con una barba redondeada. Como fondo a su figura surge la claridad de la pared y sirviéndole de base hay una estrecha faja de suelo representada por un color oscuro en el que aparecen algunos puntos negros en los que se pretende simular un baldosado, en esa base el Santo aparece en primerísimo plano sobre la gruesa línea que separa el enlosado de la cartela.

La arquitectura que aglutina en una unidad al Santo y al epígrafe se encuentra hoy en unas condiciones muy mediocres, tan sólo buena parte de una columna y una mínima porción de la que hay al otro lado valen como base al arco que remata por la parte superior la pintura, de éste tan solo se ve el arranque del mismo encima de una columna. Por la cercanía que existen entre las dos columnas y lo elevado que esta el Santo entre las mismas hay que suponer que la arcada mostraba un apuntamiento muy notable.

La cartela hecha en caracteres mayúsculos (y capitales) dice: ESTA OBRA MĀDO FACER PEDRO DAMĀTE/ ACABOSE EN EL AÑO/ DE MIL I QUINIENTOS I QUA...A/ I QUATO ANOS...

Existe un tratamiento en lineas generales muy simplificador, los pliegues se tratan con un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gran sentido de volúmen fortaleciendo de una forma importante aquellas lineas que se consideran directrices dentro del plegado. El mismo ideal esta presente en la arquitectura y en la base que sostiene al Santo cargados ambos de signos simplificadores y con un interes continuo por dar sensación de verismo a traves de sombreados creadores de idea de espacio y volúmen. El punto de vista alto que utiliza el pintor de como resultado una mínima porción de suelo dentro de la representación. Un cuidado superior por parte del artista se denota en la manera de tratar el rostro aún cuando no llega a conseguir un auténtico sentido individualizador. En la colocación de su mano izquierda sosteniendo el libro hay una manera de disponer al personaje falto del debido conocimiento en la realización de escorzos.

En el color hay una parquedad notable, los tonos marrones, grises y amarillentos son los básicos. También el negro aparece con frecuencia.

San Pablo (197 x 144 cms).- En el lado sur del arco triunfal se encuentra en una posición simétrica con respecto a Pedro, que se halla al otro lado. En este caso el estudio del tema se hace practicamente imposible. El haberse colocado otra pintura encima y el mal estado en que se hallan en esta parte el enlucido dificulta enormemente el adecuado estudio del tema. Por lo poco que se ve y por razones de simetría debe pensarse en el hombre colocado en pie y en tres cuartos. Se sitúa bajo una arcada apuntada como la que se observa sobre Pedro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Da la impresión que el canon con que se realiza a este Santo es mayor que en el caso del otro Apostol se debe tal hecho a la falta de epígrafe bajo Pablo, de esta forma los pies del Santo llegaran practicamente a la misma altura que las basas de las columnas que lo delimitan por los lados mientras su cabeza casi llega al apuntamiento del arco. En su mano derecha parece ser que llevaba una espada, atributo que lo particulariza, en la otra habria de portar quizas un libro para completar de esta manera su imagen.

Se hace imposible el análisis del pintor a través de esta obra aunque se vislumbran también aqui la reciedumbre con que se llevan a cabo algunos paños. Debe suponerse un paralelismo importante entre la confección de este tema y el San Pedro, las diferencias más notables surgirán del diferente tamaño que ambas figuras tienen.

Santa Catalina (84 x 40 cms).- Se representa en pie y frontal sin embargo su cabeza se tuerce en tres cuartos hacia el centro del altar. Viste una saya de cuello redondo bastante alto y un manto. La manga derecha de la saya se recoge a la altura del codo dejando ver el brazo desnudo. Sobre su cabeza se posa una corona de estirpe real que habla del noble linaje de la Santa. En su mano derecha soporta alzada una palma del martirio que se encuentra a la altura de la cabeza, su brazo izquierdo se apoya en una gigantesca rueda de cuchillas que ocupa buena parte del lado inferior izquierdo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la representación.

Se efígia como una mujer joven de rubio y largo cabello.

El encuadre en que se introduce la figuración es arquitectónico por los lados se representan dos finos pilares configurados por varias semicolumnas apiñadas en estrecha forma. En sus fustes se observa una decoración practicamente perdida, realizada a base de formas curvadas enlazadas en una apretada banda, tal tipo ornamental ocupa por lo menos el fuste de la semicolumna más próxima a la Santa. Por la parte superior un arco escarzano une los pilares. El fondo se reparte en dos superficies desiguales y dispuestas horizontalmente, la faja inferior llega aproximadamente a la altura de las rodillas de Catalina y presenta una coloración oscura ya que a través de ésta se quiere presentar una banda de tierra en la que la Santa se encuentra en primer plano estando sus pies a la altura de las bases de los pilares. Todo el resto del espacio, en la parte superior, se deja a una claridad homogenea que quiere significar un cielo como fondo para la representación.

En el trabajo del pintor hay que destacar un interés grande por el sentido del volúmen trabajando con rigor los plegados de la vestimenta en la que los sombreados aparecen de continuo.

La figura conseguida resulta ancha en demasía, sin duda es debida tal circunstancia al deseo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de rellenar el vano que se le dedica, en el mismo sentido actuará la monumental rueda de cuchillas sobre la que se apoya el gesto de su brazo derecho despegándose del cuerpo y llevando a la palma a ocupar con su forma curvada una buena parte de la zona superior entre su cuerpo y la arcada que lo enmarca.

En el tratamiento del rostro no hay un interés especial por parte del artista, aunque cuida los rasgos no llega a un interés individualizador. El pintor hace que la mirada de la Santa se pierda hacia un lado pretendiendo así distanciar la imagen del espectador.

San Juan Evangelista (84 x 40 cms).- Se representa en pie y frontal. Su mirada se dirige hacia lo alto. Viste túnica y manto. Deja su vestimenta descubierta los pies que se presentan desnudos. Tras su cabeza resplandece un nimbo. En su mano izquierda porta un libro que mantiene alzado a la altura del hombro, en su mano derecha lleva una copa que en este caso se utiliza como tintero, la presenta a la altura de su pecho, en ella aparece dentro una pluma que habla de su misión de Evangelista. El rostro con que se efigia lo muestra joven y barbilampiño.

La idea de marco y de fondo repite lo visto en la imagen de Catalina.

La iconografía con que se presenta al fruto es una alteración de lo usual en este tiempo que lo representa llevando un caliz con un pequeño

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dragón en su interior. Se fuerza en este caso el modelo para potenciar su imagen de Evangelista y Apóstol. El libro y los pies descalzos responden a la ida de apostolado, el tintero y su mirada dirigida a lo alto lo señalan como narrador sagrado.

Las características formales vistas en Santa Catalina se repiten aquí: interés por el volumen, poca preocupación por el rostro, pretensión de que la figura abarque de la manera más amplia el espacio que se le dedica, alejar al personaje lo más posible del espectador.

Santiago Apóstol (84x40 cms).- Aparece frontal y en pie. Su cabeza en cambio, se dirige hacia un lado ya que se dirige hacia la nave. Viste una túnica, que deja descubiertos los pies descalzos y un gorro redondo y bajo del ala estrecha que presenta en su parte central y delantera una concha de vieira que alude a su personalidad. Con la derecha mantiene erguida y apoyado en el suelo el bordón. En la otra mano lleva un libro que mantiene sobre su pecho. El artista presenta al Santo peregrino con un rostro en gran parte oculto por una amplia barba y cabellera que cae abundante por ambos lados de la cabeza.

En cuanto a las características del espacio en que se encuadra y la forma en que se realiza la pintura las circunstancias se repiten con respecto a los temas de Catalina y Juan Evangelista.

Santa Lucía (84x40 cms).-La efigie en pie

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y frontal se presenta, en cambio, de perfil mirando hacia el centro de la cabecera. Está coronada por un redondo nimbo. Lleva una larga saya y manto. En la derecha porta la palma del martirio y con la izquierda eleva el plato en que se encuentran los ojos que la individualizan, el movimiento en que presenta su brazo hace que la manga de la saya, que es muy amplia, descienda hasta el codo dejando el antebrazo completamente desnudo.

Se muestra como una mujer muy joven que ostenta sobre su cabeza una larguísima cabellera rubia.

De nuevo se reiteran las características de encuadre y formales vistas en las otras figuras de la cabecera.

La Visitación (123x101 cms).- Se presentan en esta escena dos grupos que convergen hacia la parte central del fresco. Uno, a la izquierda, formado por dos figuras que vienen desde el fondo al primer plano, aparecen representados frontalmente con sus cabezas vueltas hacia el grupo que hay al otro lado. Son María y José que llegan a junto Isabel. Al otro lado se presentan cuatro mujeres. Isabel saluda a su prima, aparece arrodillada y de perfil mientras recoge la mano de su prima. Ocultando a Isabel, en parte, hay una mujer, también arrodillada y de perfil. Al fondo bajo una arcada se encuentran otras dos en pie dirigiendo su mirada hacia María y José.

La Vírgen se representa elegantemente ves-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tida lleva una saya de escote bastante bajo y diseño complejo que deja ver una gorguera que con una forma en pico se somete a la base del cuello. El manto le cubre la cabeza y se encuentra enriquecida por un borde lujosamente decorado. Tras su cabeza ostenta un trabajado nimbo. Con su mano derecha recoge por el borde el manto alzándolo ligeramente, su otra mano es cogida por su prima en humilde saludo. La figura de María ocupa una amplia zona de la representación.

José aparece en buena parte oculto por María, tan solo vemos parte de la mitad superior de su cuerpo; su cabeza lo muestra como algo más alto que su esposa, se cubre con un bajo y redondo tocado de ala estrecha y ostenta en su cara unas largas barbas que con la cabellera igualmente larga que enmarca el rostro por los lados marca el tipo de rostro que significa el Santo.

Las dos mujeres arrodilladas se cubren con capa blanca, la más cercana deja ver parte de su saya elegantemente brocada. Las sayas de las más alejadas muestran un escote pequeño y en pico que resulta de un gusto arcaizante para el momento en que fue dibujado.

Compositivamente priva el carácter cerrado de la escena, las figuras se relacionan las unas con las otras, engarzando así la acción en un conjunto extraordinariamente compacto. Las atenciones de todas las mujeres se centran en María que resulta de esta manera realzada en su importancia, la presencia de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

José, personaje poco habitual en la escena, ha de entenderse con un valor meramente complementario tanto desde el punto de vista iconográfico como compositivo. El espacio se reparte prácticamente en dos fragmentos iguales, ocupan lo mismo dos personajes -los más importantes desde una perspectiva religiosa, María y José- que los otros cuatro; para hacer tal desproporción de alguna forma natural se vale de las posturas de los personajes -dos de las mujeres están arrodilladas- y también de la distancia, las otras dos se encuentra más alejadas y, por tanto, su canon ha de ser menor.

El sentido de la profundidad está hasta cierto punto conseguido a través de la disposición de los personajes. El primer plano se encuentra una mujer, después los personajes centrales de la composición -la Vírgen e Isabel- más allá está José, en un siguiente plano tras dos mujeres, y por último una arquitectura que vale en un extremo como fondo de la composición mientras lo demás sedeja a un cielo claro y homogéneo.

El tema está recogido con un punto de vista ligeramente bajo que destaca todavía más a las figuras.

Existe un afan ornamental notorio en la decoración de las bandas que configuran el rectángulo en que se representa la escena. Cada una de ellas se desdobla en una serie de fajas estrechas, en ellas se disponen formas curvadas que ocupan un curso apretado todo el recorrido, en aquellas listas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más anchas los motivos decorativos se complican enlazando elementos curvos en formas más amplias en dimensión.

En el tratamiento de las figuras se observa el mismo interés por el volumen múltiples veces reseñado ya; los paños se trabajan en sus líneas directrices fortaleciendo sus rasgos y con ello la idea de veracidad se acrecienta. En este caso hay una preocupación por las calidades que no aparecen en los temas anteriores, cada tela tiene un tratamiento diferente y con ello hay un enriquecimiento notable del conjunto. Incluso se observa una preocupación más profunda por los rostros aunque la formación del artista no es la suficiente como para lograr auténticas individualidades en los personajes habiendo en cada uno de ellos una total falta de la debida expresividad. Ni Isabel se representa con los rasgos de edad madura que le corresponde ni tampoco es adecuada la actitud que denota el rostro de la Vírgen, sumamente hierático. En los otros personajes las deficiencias expresivas son igualmente notorias.

Existe un interés similar al visto en los temas antes tratados en el modo de presentar el espacio, el pintor gusta de la absoluta ocupación del mismo por medio del pliegue de la figuración, tanto es así que en este caso no deja ni la más mínima parte del suelo al descubierto y solo en la zona más alta hay un mínimo lugar dedicado al cielo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Natividad (123 x 101 cms).- En el centro arrodillada y en tres cuartos se encuentra María, en el suelo, ante Ella y sobre un pliegue de su manto el Niño, acostado, eleva los brazos hacia la Vírgen. Tras Ella, también arrodillado, está José. En un plano más elejado, a la derecha de María aparece en leve escorzo el pesebre y en él, el buey y la mula paciendo. Más alejado y tras José se encuentra un tejadillo en escorzo.

María aparece vestida con una saya de escote en cuadro que deja ver con amplitud una gorguera que presenta en su parte central una forma en pico de gusto arcaizante. Sobre la saya lleva un manto que en la parte inferior se expande ampliamente por el suelo abarcando prácticamente todo el ancho de la composición. Las manos se presentan en actitud orante, su cabeza se inclina para mirar al Niño que está delante, una melena rubia queda en parte tapada por el manto que le ciñe a la línea de sus hombros sin ocultar la cabeza, encima una aurela laboriosamente trabajada le distingue.

Jesús mira desde el suelo a su madre e intenta elevarse. Tras su cabeza aureolada de niño se dibuja el contorno sin nimbo.

José viste un sayo que parece brocado y un manto encima. Sobre su cabeza lleva un tocado de forma similar a las capuchas de los gabanes. Empuña en su derecha un cayado mientras lleva su izquierda hacia el mentón en gesto dubitativo. Su rostro de hombre viejo y barbado mira a la mujer.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente resalta la importancia de María, patrona de esta iglesia en que se encuentra esta pintura, las miradas de José y el Niño convergen en su figura dispuesta en una posición central y en un tamaño importante dentro del contexto. Hay pues el mismo sentido de composición cerrada visto ya en la escena anterior.

La idea de profundidad está tratada con un cierto rigor ya que va insinuando los diferentes planos a través de la colocación de los diversos personajes habiendo así toda una ilusión espacial que se expande desde el Niño en el primer plano hasta el fondo del cobertizo dispuesto en escorzo en la posición más alejada.

Se utiliza, una vez más, un punto de vista bajo que manifiesta de una forma monumentalizada a las diversas figuras.

Aunque hay una proximidad clara entre la enmarcación ornamentada de la escena anterior y ésta también hay que señalar la presencia de unas variantes que, en este caso, encierran una intención. Si por las partes superior e inferior la decoración de las franjas se hace con un ornato similar al señalado en el tema de la Visitación en los laterales se sustituye ese tipo de decoración por unas columnas, éstas asientan sus basas en la banda inferior y con sus capiteles retienen el peso de la superior, de esta manera lo que en el caso anterior era simplemente delimitación ornamentada en este caso adquiere el valor de un encuadre arquitectónico que da un primer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

punto de referencia espacial y también ambiental ya que vale como parte delantera del cobertizo en que se han de encontrar las figuras.

El apego del pintor por señalar el volumen a través del sombreado, expresar calidades dando una entonación diferente a cada tela y significando con detalle la indumentaria de un momento bastante preciso de la moda española. En los rostros se especifica con cuidado una individualidad a la que si es verdad que falta una carga expresiva adecuada, en cambio, está, suficientemente tratada en los diferentes rasgos dando como resultado unas caras muy solemnes. Una vez más el interés espacial y el horror vacui son características claras en este pintor, ya que desde el marco hasta el final del cobertizo que hay al fondo se puede intuir una buena cantidad de espacio, del mismo modo hay falta de lugares vacíos en la escena.

La Muerte (168x150 cms).- En medio de un espacio rectangular, situado de frente y en pie está un esqueleto. Bajo su brazo derecho lleva un ataud y en la otra mano, una hazada y una güadaña; sobre la cabeza lleva un epígrafe que está hecho con letras capitales y no se puede leer, por su extensión y por algun rasgo que alguna de las letras apenas deja ver, se supone que dijese "LA MUERTE".

El fondo sobre el que destaca la figura es clara y uniforme contrastando levemente con el suelo realizado en una coloración ligeramente más

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

oscura. Está dispuesta en un lugar muy cercano obedeciendo a un punto de vista bajo.

La delimitación del marco se hace por medio de una serie de líneas rectas que reparten las bandas que configuran el rectángulo en tres franjas por cada lado, una más estrecha en el centro y dos aproximadamente iguales de anchura enmarcando esta intermedia. Curiosamente, en este caso, no se rellenan las bandas con motivos decorados.

Compositivamente existen ciertas coincidencias formales que no deben hacer dudar de lo perteneciente de esta obra a la misma mano señalada para las escenas anteriores. Las analogías y muy sintomáticas también existen afirmando esa pertenencia a un mismo pintor. La disposición general del cuerpo tiende a la frontalidad, hay que señalar aquí un ligero movimiento en las piernas que hace a la figura más natural. Está de acuerdo tal hecho con lo realizado en las demás figuras en las que tal movimiento resulta atenuado por las vestimentas que las cubren pero sin que estas lleguen a ocultar del todo ese sentido ligeramente dinámico que la parte inferior de las figuras continuamente presenta. El movimiento de la cabeza hacia un lado en tres cuartos es también nota repetida. Igualmente hay que hacer mención en el mismo sentido al modo de presentar la repartición de suelo y tierra.

La discrepancia más fuerte -y muy explicable- entre este tema de la Muerte y los demás consiste en la gran cantidad de vacío que se contempla en torno

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al esqueleto de la Muerte. El combate surge al pensar en la gran cantidad de medios utilizados por el pintor para rellenar espacios en los anteriores temas. Se justifica la desigualdad de criterios al pensar en los ideales que hay tras el tema de la Muerte ya que la escena pide una austeridad formal que recalca el espíritu del tema. Hay, no obstante, en la disposición de su cuerpo una cercanía evidente con lo demás, la manera de colocar su brazo derecho recogiendo la capa y el abrir en ángulo recto el otro brazo dan una postura reiterada en las otras figuras; este esquema lo sigue casi exactamente San Pedro, San Juan y Santa Lucía y lo imita cambiando el sentido de los brazos en el de Santa Catalina y Santiago. Con esta postura hay de nuevo un intento de abarcar la mayor cantidad de espacio posible. En el desarrollo de la pintura se comprueba el mismo sentido volumétrico a través del dibujo, se utiliza un tipo de esquema para la cabeza basándose en una forma ovalada dispuesta horizontalmente muy semejante al que se contempla en la Vírgen de la Natividad.

La Verónica (155x115 cms).- Bajo un arco apuntado y entre unas columnas se encuentra la Verónica, sostiene con sus manos el paño en que se presenta la Santa Faz, lo mantiene de tal forma que se obser va perfectamente el rostro de Cristo. Dos ángeles de tamaño diminuto, uno a cada lado, le ayudan a portar el paño. Se representa cubierta con un manto blanco que cae desde su cabeza, en torno a su rostro se observa una blanca toca que oculta por completo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su cuello, lo poco que se ve del resto de su figura está cubierto por una túnica oscura. Tras su cabeza se contempla un redondo nimbo cuyo borde ofrece un laborioso dibujo. La mirada de la mujer se dirige hacia el paño que extiende y que no deja ver si la Santa se encuentra en pie o arrodillada. En el centro de ese amplio paño que ostenta, en un tamaño desmesurado, se contempla el rostro del Señor; es tan grande en dimensión que duplica ampliamente el de la cabeza de la Verónica y casi tan grande como las formas angélicas que se presentan a los lados de la Faz se presenta frontal, esta el rostro bañado por la sangre que desde su frente desciende gota a gota, allí una trabajada corona de espinas se ciñe a la cabeza oprimiéndole. El pelo cae en una amplia melena por los lados ciñéndose en la parte inferior su recorrido a las formas que dibuja los pliegues del lienzo en que se halla impreso. Tras su cabeza el nimbo crucífero dibujado con especial elegancia deja ver entre los trebolados travesaños de la cruz los finos y cortos rasgos de una aureola. Los ojos aparecen abiertos, cargados de pena, fuertemente delimitados por unas cuencas oculares nítidamente remarcados, las cejas están también dibujadas con fuerte trazo al igual que la nariz donde se observan rigideces propias de estilos más conceptuales, en cambio el cabello está trabajado con sentido minucioso significando el artista que en unas partes éste cubre con menos intensidad la Faz, también denota el artista, con el mismo acierto, las maceraciones que hay sobre los pómulos del Señor, fruto de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los dolores físicos de su larga Pasión.

Los ángeles se presentan de perfil, están dibujados con un carácter claramente heráldico ya que ofrecen una difusión plenamente simétrica, la postura de su cuerpo hace pensar que se encuentran arrodillados en pleno vuelo cogiendo con sus manos por el borde el lienzo. Sus rostros nos lo muestra jóvenes, rubios e imberbes, visten una blanca túnica ceñida a la cintura, es de cuello en pico. Miran ambos hacia la Santa Faz.

La construcción en que aparece la composición presenta a los lados columnas de fuste liso rematados con unos capiteles formados por una numerosa serie de molduras sobre ellas se eleva una apuntada arcada repartida en cuatro bandas, la más interna presenta una serie de arcuaciones que miran hacia el centro del espacio que embarca, rematan sus lugares más salientes con formas treboladas, las otras bandas ofrecen una decoración en todo similar a la descrita en las escenas de la Visitación y la Natividad. Se presenta de estas tres bandas más externas, con una anchura doble a las laterales, lo que ocupa la parte media.

La figuración se encuentra exactamente debajo de la arcada, ocupando el primer plano de la composición todo lo que queda vacío lo ocupa la llanura del fondo. Todo en esta escena se cierra sobre la figura principal de la Santa Faz que pierde su mirada hacia el frente sin mirar a ningún lugar en concreto, el resultado es una escena claramente ce-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rrada privilegiando un motivo que resalta por su tamaño concebido en un canon muy superior, situado en un punto medio con respecto a las demás figuras y diferenciado también por la concentración de atenciones que sobre el mismo se vuelcan. La inspiración de la escena en una estampa de Durero parece clara (3) no obstante los motivos que aquí surgen se interpretan incorporando la figura de la Verónica incluyendo todo en una arquitectura y cambiando la relación angel-paño, más natural y menos heráldica en la estampa del grabador Durero.

El artista vuelve a señalar su interés por no dejar espacios al vacío, la figuración tiende a cubrir todos los lugares habiendo una clara dispersión de la figuración intentando ocupar todos aquellos lugares que ciñe la arquitectura. Existe una rigurosa ordenación de las figuras atendiendo a una jerarquización de las mismas usando una norma de gusto tan arcaizante como es la utilización de los canones morales.

Continuan aquí las características reseñadas en este maestro, por una parte al interés por el volumen notable sobre todo en el rostro de Cristo cargado de tonalidades y matizaciones que hablan de una auténtica corporeidad, asimismo en el mismo motivo encontramos ese ensamblaje entre unas líneas en extremo sintetizadoras y poco individualizantes propias de un fresquista y un amor claro por un verismo que aun aprecia los rigores formales de los pintores del gótico flamenco. Se usa aquí, como se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hace en otras escenas un punto de vista muy bajo que realza la figuración. Todo ello se une con un alejamiento consecuente de la temática del mundo del espectador y un interés por valorar el tema a través de una ocupación casi absoluta de los espacios.

El Calvario (197x144).- La escena aparece enmarcada por un arco reaprovechado de una época anterior de la pintura. En el centro del espacio delimitado por esta arquitectura aparece en pie la cruz y en ella clavado Cristo. A su izquierda se encuentra de pie en tres cuartos y mirando hacia Jesús la figura de Juan. Al otro lado debería estar, completando el desarrollo del tema, la de María; estaría en una postura muy similar a la del Apóstol.

El tema se encuentra en tan malas condiciones que apenas se puede señalar lo que allí se representa. La cruz sobre la que se dispone el cuerpo del Señor es enteramente lisa y del mismo color madera que la arquitectura que enmarca la escena, el cuerpo de Jesús parece disponerse sobre el madero bastante doblado, con sus brazos notoriamente caídos y con sus piernas igualmente encogidas, su corporeidad parece sentida con matización del color. La posición en que se deja observar parte de su cuerpo hace pensar en que debía mantenerse sobre la cruz por medio de tres clavos y que su cabeza habría de estar caída. Juan se presenta con sus manos recogidas a la altura de su pecho, su rostro habría de ser imberbe y tras su cabeza aparecerá una corta melena rubia y un redondo nimbo. Su cuerpo se cubría con túnica y con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manto, la ropa que lo cubre parece muy pegada al cuerpo y dibujando un abundante haz de pliegues sobre el cuerpo.

La figura de María ha desparecido del todo, habría de estar igualmente en pie, quizás mirando al Hijo y probablemente con sus manos recogidas en una oración en una postura similar a la de Juan. Habría de vestir túnica, manto, una toca en torno a su cara y tras su cabeza un nimbo.

La figuración se dispone en primer plano toda ella atendiendo a un punto de vista ligeramente bajo. El espacio que deja el marco parece ampliamente cubierto en la parte inferior mientras que la superior, debido a lo agudo que resulta la forma arquitectónica, no permite que el artista la cubra con la figuración, de tal modo que ese vacío en la parte superior ha de entenderse más como resultado de una falta de adaptación del esquema compositivo del encuadre que como deseo del autor de espacios vacíos. En esta ocasión la formulación buscada por el artista está totalmente dentro de lo convencional ya que se amolda a la tan repetida disposición del Calvario. La personalidad del artista está sobre todo presente en el tratamiento de la forma con su claro deseo de volumen, su tratamiento riguroso de los detalles tantas veces visible en la realización del cabello está aquí presente en Juan. En este caso se utiliza el mismo canon para todas las figuras, norma que tan solo rompe el artista al llevar a cabo el grupo de la Verónica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Lanzada (197x144 cms).- Esta escena hoy ya no existe; se ha picado al hacer la restauración hace unos años. De su existencia nos habla una foto realizada en el momento en que se descubrieron las pinturas. El estudio del tema se dificulta al tener en cuenta que el encuadre de la fotografía no es intencionado para esta escena y solo deja ver de ésta la parte izquierda de la composición. En este pequeño fragmento se contempla parte de la cruz alzada y en ella se divisa una mano, lo que hace intuir la presencia del cuerpo del Redentor todavía en ella. A su derecha en una postura bastante dinámica se encuentra un hombre que dirige la lanza hacia el costado del Señor. Ante el en un primer plano y hacia un extremo de la composición se deja ver un rostro de perfil que parece mirar a otra figura que esta ante sí un poco más elevada y a la que besa una mano. El relato resulta conocido y reproduce, mas o menos, lo contemplado en otros muchos casos; el ejemplo del Claustra Nova da el tipo dentro de Galicia. Jesús todavía está en la cruz, a uno y otro lado aparecen los soldados y otros hombres que asisten a lo acontecido en el Calvario, uno de ellos clava la lanza en el costado. A un lado aparece la Vírgen, que es esa mujer que ha de estar desmayada hacia un extremo asistida por las mujeres, y Juan Evangelista, todavía presentes junto al Crucificado.

En este caso el artista vuelve a incluir en la escena bajo un arco buscando una unidad de criterio que sistematice un relato que tiene carácter cíclico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición parece volcada hacia el Crucificado dejándo un segundo centro de interés en la figura de la Madre. El fondo sobre el que se representa la escena es blanquecino y las figuras se disponen sobre todo en el primer plano ocupando la mayoría del espacio de la representación. Nada se puede decir de la calidad con que se lleva a la escena, parece sin embargo posible señalar una rapidez mayor en este trabajo que en los demás; el artista sigue utilizando aquí las mismas gamas cromáticas.

A la hora de hacer la valoración conjunta de lo realizado en esta iglesia por un solo pintor hay que señalar una vez más que el trabajo de este artista ha sido llevado a cabo en dos momentos diferentes de su vida. Podría pensarse en una evolución estilística en este tiempo pasado entre un trabajo y otro, el resultado de su labor aconseja más bien pensar en que la única diferencia consiste que en el segundo momento el artista va a llevar a cabo un trabajo al que se dedicaría menos tiempo en el que tan solo se pretende una acción complementaria; al ser menor el grado de dedicación el resultado va a ser más flojo en lo estrictamente formal sin embargo sigue clara la pertenencia a una misma mano de las dos capas de pintura. Al intentar ver cuáles son los criterios compositivos que distinguen a este maestro, lo primero a señalar es su contínua utilización de las formulaciones más convencionales las dispone siempre atendiendo a su más idónea inclusión dentro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de un marco de carácter generalmente arquitectónico. A la hora de ordenar la escena suele usar un punto de vista bajo, situar la figuración en primer plano y repartirla atendiendo a unas normas jerarquizadoras para privilegiar a una figura, suele usar el recurso típico de otorgarle una prioridad dentro del conjunto situado hacia la parte central y en algun caso acrecentando su tamaño utilizando así un sistema que en el XVI había sido prácticamente olvidado.

El reparto de la temática obedece a unos ideales muy claros. En la ornamentación que hay a los lados del arco triunfal obedece a honrar al santo patrono del que paga la obra. Si a un lado aparece Pedro a quien dedica Pedro de Marante, el hombre que paga la obra, un paño, precisamente aquel en que se dice quien hace la obra y el año en que se lleva a cabo. En el lugar simétrico al que ocupa Pedro situa el artista a Pablo, santo que seuele aparecer abundantes veces acompañándole. Hay así que tener en cuenta la decoración de la iglesia como un conjunto en que unas figuras tienen que ver con las otras. La misma idea aparece clara en la decoración de la parte media de la capilla mayor. Cada santo allí representado está puesto teniendo en cuenta aquel que habría de tener en frente, de esta forma se comprende el emparejamiento de Santa Catalina con Santa Lucía dejando el lado derecho con respecto al centro de la capilla a Catalina, santa muy popular en el momento, igual interés simétrico y jerárquico hay entre San Juan y Santiago el Mayor disponiendo a la derecha al Evangelista. Entre ambos queda un buen espacio libre sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

duda dedicado a una imagen de madera dedicada a María, patrona de la iglesia. Esta podría estar con el Niño o quizás sola. Dada la altura que debía tener, que sería lógicamente asimilar a las pinturas que le acompañan, podía ser una Vírgen sentada con el Niño en el regazo posiblemente de época anterior a las pinturas. En función de esta estatua se comprenden dos cosas: la ordenación de los santos que la acompañan poniendo más cerca de Ella a los más importantes y también la presencia de las escenas del tramo recto que mencionan capítulos de su vida la Visitación y la Natividad. Las escenas de la Verónica y la Muerte no debían de responder a un criterio tan sistematizado en la decoración sino mas bien a completar el mensaje evangélico de la Iglesia.

En el análisis de las formas concretas de este maestro se observa un interés claro por el volumen como señalan los distintos matices de los pliegues y de los colores y también por el movimiento que hace más naturales los cuerpos y tiende a rellenar con su ardor los espacios vacíos y finalmente se contempla un interés por detallar los rostros con un carácter verista propio de épocas anteriores, en concreto del realismo hispano flamenco, sin embargo tal cuadro no logra imprimir a los rostros la expresividad que el artista da a sus imágenes, por eso ha de dejar más bien tal carácter al movimiento más o menos intenso.

Usa el artista de contínuo epígrafes hechos con caracteres capiteles del XVI. También usa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitecturas y enmarcaciones en los que suele haber un claro carácter ornamental. Con respecto a las arquitecturas hay que señalar que a veces ofrecen un carácter claramente arcaizante es el caso de los arcos que hay en la nave mientras en otros toma el espíritu clásico de las construcciones renacentistas. En el color abundan los amarillos, marrones y grises sobre todos.

Esta obra fue tratada en algunas ocasiones... Lo hizo primeramente el Sr. Vales Villamarin en un informe a la Real Academia Gallega que no se ha publicado. El Sr. Arce Temes recoge en un artículo periodístico parte del informe del académico brigantino. Entre otras cosas de menos interés el Sr. Arce dice... "Prácticamente restauradas las pinturas que han aparecido, excepto las de una zona de la pared meridional del templo cuyo "rescate" resultó infructuoso... Pedro de Santa Maria, hizo figurar tres personajes orantes de rodillas, que al parecer quieren recordar al fundador de la capilla de referencia su esposa e hijo, imágenes estas que quizás sean fiel retrato de los interesados... la representación de los ángeles tenantes encontrámosla también en una ilustración de Durero, realizada pocos años más tarde, desconociéndose, de momento la época en que surge tan curioso motivo asunto que sería muy interesante investigar para conocer, dentro de lo posible, la fuente en que hubo de inspirarse el muralista cuiñense" (4).

Además de estos murales, el equipo de res-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tauración ha descubierto y consolidado en Santa María de Cuiña otras pinturas que representa la Visitación, el Nacimiento de Jesús y las imágenes de Santa Catalina, los apóstoles San Juan y Santiago, y Santa Lucía, en el ábside. También una imagen de San Pedro, a cuyos pies figura una inscripción alusiva a Pedro Damarante, probable restaurador del templo en 1544, ya que por sus características Santa María de Cuiña debió de ser construída a finales del siglo XII o a principios del XIII. En el lado del Evangelio hay, además un esqueleto -enterrador con un ataud bajo el brazo y una pala y una güadaña en la mano.

El equipo que dirige el escultor y restaurador, Don Alfonso Sanmartín Abelleira ha logrado recuperar estos murales románicos, de incanculable valor artístico, que corresponden a dos pintores perfectamente diferenciados. Y no ha sido fácil la tarea, porque se hallan ocultos bajo cuatro capas de cales que hubo que ir retirando con infinita habilidad y delicadeza" (5).

El Sr. Ares Espada menciona en un escueto artículo que eran dos los estratos de cal que tapaban las pinturas al fresco (6).

El Sr. Chamoso Lamas hizo un informe de la restauración llevada a cabo bajo su dirección y de la obra liberada de las cales. Por las discrepancias notorias entre este autor y nosotros optamos por tomar la parte central de su estudio en que el desacuerdo es prácticamente absoluto con ánimo de que se puedan contrastar adecuadamente las ideas que han lleva-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do al Sr. Chamoso a su visión de las pinturas. En este caso preferimos, a pesar de su gran longitud, no recortar la parte del texto que habla de los maestros y las pinturas. Dice así: "Desde los primeros momentos se pudo apreciar en la obra pictórica que se descubría bajo las capas de cal una doble intervención artística. Aún en esta doble intervención se ácusa notable variedad en la utilización de temas, a la vez que una gran diferencia de concepto separa a un arte de otro. Un maestro más antiguo realizó las distintas composiciones y cuadros, que se distribuyen en el cuerpo absidal. Partiendo del lado de la Epístola: el Nacimiento de Jesús, Santa Lucía, Santiago Peregrino, San Juan Evangelista, Santa Catalina y La Visitación.

El Nacimiento y La Visitación, cuadros de 1,00 m. por 1,04 m. son composiciones que se desarrollan en la parte alta de los tramos rectos del ábside, en tanto las figuras de Santa Lucía, Santiago, San Juan y Santa Catalina, ocupando un cuadro cada uno, centran los macizos del medio tambor flanqueando las tres saeteras.

Otro importante cuadro mural, bien conservado, fue descubierto en el muro de la nave del lado de la Epístola, en zona próxima a la cabecera. Bajo un angrelado arco gótico, se representa a la Verónica con el paño en el que se reproduce el rostro del Salvador, paño que sostienen también dos ángeles. En el muro del lado del Evangelio fue descubierta igualmente otra gran zona pintada. Una inscripción en carac-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

teres góticos se desarrolla en cinco líneas, y dice: "Esta capilla mando facer Vasco de / Marante defunto q(ue fallesció año / de myl et quynientos et tres años / la qual fezo Pedro de Santa M(arí)a a seu / fyllo por seu mandado rogade a Deus". Al lado derecho de la inscripción aparecen tres figuras orantes, ricamente vestidas, dos hombres y una mujer. En alto, un paño se extiende apareciendo en él la faz de Cristo nimbada. Parece reproducirse aquí también el paño de la Verónica. El anagrama de Jesús repetido y alternando con círculos decorados, se reparten ordenadamente el resto del campo. En este mismo lado, hacia los pies del templo, se descubrió una representación de la Muerte portando bajo el brazo izquierdo un ataúd abierto y, asidos sus mangos con la mano derecha, la guadaña hacia abajo y una pala hacia arriba, figura y disposición de los elementos que porta alusivos al fallecimiento del oferente, es decir, su óbito e inhumación.

La reforma realizada en la fachada Sur, si bien repuso los mismos sillares desmontados, ocasionó la desorganización de las escenas pintadas que cubrían esta zona de la nave. No fué posible rescatar nada de ellas, si bien sí se pudo reconocer pertenecían al arte del primer maestro.

En los frentes que flanquean el arco triunfal, las pinturas primitivas fueron cubiertas por otras que representan a San Pedro y a San Pablo. Bajo la figura de San Pedro, que ocupa el flanco del lado del Evangelio, una inscripción en caracte-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

res latinos las fechas al decir: "Esta obra mandó facer Pedro de Amarante. Acabóse en el año de mil i qvinientos i qvarenta i qvatro años". Bastante deterioradas por la acción de la pintura al aceite con que han sido recubiertas al blanquear, solamente fue posible salvar en su casi totalidad la figura de San Pedro, en tanto la de San Pablo, por desprendimiento de revocos, en parte, y por los daños ocasionados al blanquear con pintura al ceite, no fue posible recuperarla, pero sí permitió investigar bajo su soporte y reconocer el tema de la pintura que vino a cubrir. Se trata de la escena del Calvario, Cristo Crucificado entre la Vírgen y San Juan. Es obra del maestro que decora el ábside y de gran fluidez cromática, pero tan destruida se halla que no fué posible rescatarla.

El primer maestro, autor de las composiciones del ábside que representan el Nacimiento y la Visitación, muestra un arte formulista que interfiere con su reciedumbre de trazo, quebrado en rápidas flexiones, su elemental empleo del color y afectado uso del claro oscuro, la pretendida condición de humuldad de las escenas representadas. Por otra parte, nótase un acento extranjerizante que apenas se desprende de la influencia flamenca que tanto cunde en otras manifestaciones artísticas murales de la región. Pero un nuevo valor estético, puede decirse que desconocido hasta ahora, se halla en este primer maestro de Cuiña, es el armónico sentido de la composición, sólo comparable al logrado en las obras de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los mejores pintores de caballete que, en esta época de finales del siglo XV, florecen en la Península, más o menos afectados por la doble corriente artística flamenca e italiana. La serena acomodación de los personajes salva el frío tono ambiental creado por lo escueto y rígido de los trazos que delimitan las figuras y endurecen los ropajes. Tenemos, pues, aquí la presencia de un claro avance en el arte de la pintura mural.

En cuanto al segundo maestro, apréciase en su obra el predominio de un arte formalista, ingenuo y falto de expresividad, si bien dueño de un vigoroso sentido de los valores cromáticos. No quiere ello decir que usara colores intensos, sino variados y acertados en una graduada aplicación tonal, logrando esa armonía que reivindica, en grata complacencia estética, la ausencia de aquellos otros valores que esta época ya sabe alcanzar. Sorprende en esta zona pintada del muro del Evangelio o Norte, la presencia del rostro del Redentor en el paño que se recorta en alto, y ello por la sutil maestría del trazo y suave aplicación del color, en gran modo ajenas a la tensa reiteración formal de las restantes figuras. No obstante, todo permite asegurar se trata de la misma mano, siendo atribuible el acierto artístico de la cabeza de Cristo a la mayor escala en que ha sido ejecutada, que da el tamaño natural, frente a la más reducida de las figuras orantes. La figura de la Muerte es debida al mismo artista, pues así se reconoce en la ingenuidad representativa de la metáfora visual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que rige en el grupo de figuras orantes.

Aún intervino en el pequeño templo de Cuí ña, según hemos anotado, un tercer maestro, el que pinta sobre las escenas que cubrieron los laterales del arco triunfal a San Pedro y a San Pablo. Obra ésta avanzada, ya de 1544, reune mayor simplicidad formal y un sutil empleo de transparencias rosadas, amarillentas y rojizas, con espacios blancos, logrando valores estimables dentro del margen renovador del Renacimiento, que se concreta en Galicia en tales años.

Del resto de las pinturas que cubrieron otras zonas de los muros interiores del templo, no fue posible rescatar nada, perdiéndose los esfuerzos no sólo por la recomposición que sufrió el muro Sur de la nave, sino por la recia capa de pintura blanca al aceite aplicada que fundió los colores." (7).

La Gran Enciclopedia Gallega recoge la opinión del Sr. Chamoso Lamas (8).

La iglesia, en este caso, ofrece una restauración totalmente acabada. Los informes de como ha sido llevada a cabo aparecen tanto en el artículo del Sr. Arce Temes (9) como en el del Sr. Chamoso (10). Si bien en verdad que buena parte de las pinturas hoy aparecen resplandecientes ante nosotros hay que lamentar la falta de estudio adecuado de los murales que acabaron por desaparecer en la restauración. Un correcto análisis de la obra hoy desaparecida, señalaría la auténtica valía de la pintura que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

allí hubo. Una vez más la falta de una racionalizada planificación y de un estudio con cierto rigor científico dificulta el conocimiento más exacto de nuestro arte pasado y definitivamente perdido.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Gallegas. Santa María de Cuiña. en B.R.A.G. 22, II (1908) 226.

(2) ARCE TEMES.- Santa María de Cuíña. Las Pinturas románicas restauradas en el IDEAL GALLEGO. La Coruña 29-IV-193, 52-53.

(3) KNAPPE, K.A.- Dürer Gravures. Oeuvre Complet, París 1964, grab. 171.

(4) ARCE TEMES.- Art. cit. 52-53.

(5) Idem, 53.

(6) ARES ESPADA, Salvador.- Participación de la Iglesia en la restauración de las pinturas de Cuíña en EL IDEAL GALLEGO. La Coruña 4-V-1973, 15.

(7) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Cuíña... Restauraciones de la fundación Juan March 1971-72, Barcelona 1973, 36-39.

(8) BRAIS DA BOUZA.- Cuíña, Santa María de en G.E.G. VIII, 92.

(9) ARCE TEMES.- Art. cit.

(10) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Art. cit.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FERREIRA DE FALLARES, Santa Maria

Ferreira, Lugo.

Lams:

241-242

El origen del Monasterio se remonta a los primeros años del siglo X. Los condes Don Ero y Doña Laura lo fundan en el año 909. En principio es monasterio duplice hásta que a fines del XI o principios del XII se convierte tan sólo en monasterio de monjes bajo la observancia de la Regla de San Benito, son los hermanos Don Rodrigo y Doña Elvira quienes hacen tan restauración.

La Historia del Monasterio pasa de la fortaleza que le dan los privilegios de Alfonso VII a la debilidad de que ocasionan a la vida monacal en todos los aspectos los abades comandatarios. En la reforma que en el XVI sufrieron los monasterios gallegos se fragua su anexión al de Samos quedando este de Ferreira como priorato dependiente de aquel (1).

Las riquezas del Monasterio han sido cuantiosas, las tierras que poseia eran fértiles y el camino de peregrinación pensaba por cerca de él. Es verdad que los pleitos y litigios, siempre debilitadores, abundan teniendo por oponentes importantes familias como las de Lemos, Altamira y Gayoso (2), pero también ha de tenerse en cuenta que siempre se vió muy favorecido por los condes de Taboada, descendientes del fundador Don Ero. En el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

año 1505 Don Sancho de Ulloa conde de Monterrey hacia en su testamento importantes donaciones (3).

A cerca de cual fue la suerte del viejo monasterio tras la anexión a Samos el padre Yepes dice que "esto no fue caer sino acrecentarse porque salió de abades comendatarios que lo tenian muy consumido y en los huesos (4). Sin embargo de este hipotético fortalecimiento el tiempo no ha dejado grandes pruebas lo que hace dudar de la veracidad de tal aseveración. Lo cierto es que el priorato estaba en una situación lamentable al llegar la Exclaustración y que hoy es una pobre parroquia rural que mantiene en pie parte de la antigua fabrica del Monasterio, sobre todo hoy resaltan el buen estado en que se conserva la iglesia. Esta es de una nave cubierta a dos vertientes por madera y con una capilla mayor compuesta por un tramo recto y una cabecera semicircular, la primera parte se cubre con bóveda de cañón y la segunda sobre un cuarto de naranja montado sobre nervios. El Señor Castillo encuadra tal arquitectura en los últimos años del siglo XII o los primeros del XIII, acabándose en 1226 "según consta en una inscripción que alli hay" (5).

Los restos de pintura mural son escasos, tan sólo se observan en una mínima parte del cuarto de naranja, por la zona lateral sur de éste, restos de decoración pintada de muy dificultosa interpretación. Teniendo en cuenta el formato del cuarto de naranja -compartimentado por nervaturas- y lo poco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que las cales y el retablo dejan ver tan sólo se puede decir que lo que aqui se muestra parecen simples motivos decorativos de los cuales sólo se aprecia el tamaño de los mismos llevados a cabo con un notable grosor en la forma y un carácter de esta plenamente sinuoso curvándose con gran fuerza y haciéndose plenamente dinámica dejandose llevar en su ondulación en sentidos contrarios lo que da a las lineas una profunda tensión, a veces en el curso de estas surgen trazas de menor dimensión en ancho y largo de dinamizar el contorno de tales formas.

Un motivo compuesto por diversos temas vegetales amontonados en un racimo aparece ocupando un pequeño recuadro.

Todos estos motivos ornamentales se presentan unos sometidos a compartimentos mientras que otros de más dimensión sobrepasan ampliamente tales espacios corriendo por encima de una estructura que recuerda muy lejanamente a los prismas, que dispuestos en hileras superpuestas e inclinadas con respecto a la parte más profunda de la composición, aparecen en otras iglesias de Galicia con pintura del XVI. En estos prismas se pinta con un color distinto cada una de las caras de ese volúmen, también en esto se continuan las normas dadas por otras pinturas. Las diferencias más fuertes con con respecto a los prismas de otros lugares tales como Santa Maria de Melide como Cuadramón o el Claustra Nova de Orense estan en el tamaño y en la forma que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no resulta tan nítida como las otras de la época anterior y en las que la diferencia entre cara y cara era transparente. Aquí nada más que se recuerda el efecto general de aquellas masas compactas de prismas a través de algún ángulo que se enfrenta totalmente con el espectador.

La coloración con que se lleva a cabo tal obra muestra sobre todo amarillos y marrones el mismo ya encontrado en los murales que cuentan la Pasión en Paderme.

Aqui al valorar al pintor, hay que decir que lo único que el fragmento deja resaltar de su personalidad es el gusto por las grandes formas, al mismo tiempo que se aprecia una intención acusada por llenar los espacios con ricas formas como la naturaleza muerta que aparece abrumada en el cuadro que la delimita sentida no como auténtica naturaleza muerta sino como motivo claramente ornamental. Una fuerte tensión llena la vigorosa linea que en complicada traza surge ondulante por diversos lugares en una disposición que la pequeñez del espacio que se contempla no deja saber si atiende a una repartición racional del conjunto -que es lo más lógico- o se limita simplemente a llenar desordenadamente espacios. Todas estas características no están en contra -muy al contrario- de la personalidad el maestro que lleva a cabo el ciclo de la Pasión en Paderne.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Señor Castillo es el único que cita la existencia de tal pintura. Dice así: "Conserva pinturas murales en las bóvedas y paredes del ábside, bajo las capas de cal, tal vez del siglo XV o XVI" (6).

Hoy tan sólo se conserva visible el fragmento del que aquí se habla. Posiblemente tras el retablo continua la presencia de pintura que de encontrarse en regulares condiciones seria un hallazgo de gran categoría. La continuidad por el resto de la capilla mayor de la pintura es algo muy probable, sobre todo si tenemos en cuenta lo dicho por el Señor Castillo, hoy en dia es practicamente imposible intentar saber lo que aquí hubo ya que han desaparecido practicamente todas las cales.

---

(1) SA BRAVO, Hipólito de.- El Monacato en Galicia I. La Coruña 1972, 493-495.

(2) Idem, 493.

(3) AMOR MEILAN, Manuel.- Lugo en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, S.A. 269.

(4) YEPES, P. Antonio.- Crónica General de la Orden de San Benito IV. Valladolid, 1613, 303 v.

(5) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 195.

(6) Idem, 195.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FORNAS. San Cristobal

Chantada, Lugo.

Lams;

243-246

De esta iglesia ha sido estudiada varias veces su arquitectura. Angel del Castillo (1), José Ramón Fernández Oxea (2), Francisco Vázquez Saco (3) y Ramón Izquierdo Perrín (4) se han ocupado de su análisis. Es una construcción de sencilla planta compuesta por nave y capilla mayor, ambas rectangulares y cubiertas de madera a dos aguas. Es un ejemplar de hacia 1200.

Las pinturas que se conservan se hallan en los muros norte y sur del presbiterio. Los temas son el Prendimiento, en el norte, y la Resurrección al otro lado. Tanto uno como otro están en gran parte ocultos por las cales.

El Prendimiento (180x150 cms).- Tan solo se ve parte de tres hombres, del más cercano se observa nada más que un brazo y parte de la cara. Está tirado en el suelo, sin duda es Malco, su lámpara está caída en tierra ante su mano abierta; ha sido derribado por la espada de Pedro, según narra San Lucas (4). Un poco más alejado aparece en pie y de perfil un soldado cubierto totalmente por armadura. Su mano derecha porta un escudo redondo y en la izquierda lleva un puñal. Su mirada atenta nos presenta al militar en guardia, su rostro está en parte cubierto por una amplia barba y un grueso bigote.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al fondo todavía se ve un tercer hombre en pie y tres cuartos. Su mano derecha porta una antorcha y en la izquierda mantiene una larga vara que se apoya en su hombro. Va vestido con un sayo que lo cubre hasta los pies. Una larga cabellera adorna su cabeza. Su rostro está atento a la acción que se desarrolla ante el soldado que tiene delante.

La parte más importante de la acción, y quizás la mayor, está bajo las cales, a la izquierda de este fragmento. Ahí estaría sucediendo el beso de Judas, Malco suele estar a los pies de Cristo quien devuelve la oreja al lugar donde fué arrancada por la espada de Pedro, por eso hay que pensar que el soldado debía de estar muy próximo a Cristo ya que está al lado de Malco. Este está más adelantado en el espacio pues tras él está sucediendo la escena del Beso. También ha de estar presente Judas, el traidor al lado de Cristo, muy probablemente entre Jesús y el soldado que pertenece al séquito que lo acompañó al lugar del Huerto para el Prendimiento. A la derecha del Señor estaría Pedro quien envainaría la espada por mandato del Maestro.

En la parte derecha del fragmento descubierto tan sólo puede haber en esta escena un grupo de los acompañantes de Judas que con sus antorchas llegan en la noche a la soledad del Huerto.

La composición ha de ser de una dimensión notable con figuras de un tamaño que sea próxima al natural. Estaría centrada por la figura de Cristo en quien se reunen las acciones de la cura de Malco y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del Beso que lo traiciona y que lo señala ante los enemigos. A un lado se encontrarían los que vienen con Judas, del otro Cristo y Pedro.

La sensación del espacio la logra con la disposición en distintos planos de profundidad de las figuras. Las tres que se observan están en tres planos diferentes lo que da sensación de la calidad que en este sentido presenta la escena.

El dibujo nos muestra a un pintor que resuelve con bastante facilidad los problemas del oficio. Coloca sin dificultad en variadas posturas y tamaños a los personajes.

La Resurrección (180x150 cms).- Del sepulcro abierto está saliendo el cuerpo de Cristo. Su gesto de elevar su brazo derecho acreciente más su esbelta figura. Está representado de frente, tan solo una de sus piernas, la derecha, escapa de esta frontalidad debido a que se usa su movimiento hacia otras para imprimir un sentido de ascensionalidad al Cuerpo. Tan sólo tapa la desnudez de su persona parte de la sábana que, colgada en su brazo derecho, cae ocultándolo en una mínima parte. Su cabeza,bien concebida, con una suelta melena y una menuda barba, está coronada por un sencillo nimbo crucífero de buen dibujo.

A un lado del sepulcro se halla sentado, como adormecido, un soldado. Muy probablemente bajo las cales se encuentran al otro lado de Jesús, a su derecha, restos de algun otro de los guardias del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sepulcro, hoy destruido en gran parte por la ventana abierta posteriormente para acrecentar la iluminación del presbiterio.

La composición está concebida en un tamaño importante con una proximidad en la dimensión de la figura a la humana. La sensación de amplitud espacial está bien conseguida por la disposición del soldado ante la tumba y por el movimiento de la figura de Cristo abriendo el espacio hacia adelante y hacia atrás. La calidad de la obra es grande ya que trata con un importante sentido de volumen el cuerpo y perfila una serena y estudiada cara. Sobre la potencia del movimiento ascensional triunfa el gesto de bendición que dibuja la mano descubierta, la tapada por la cal debe portar la cruz rematada con la banderola del triunfo sobre la muerte del Señor compensando el movimiento ascensional de la diestra.

Bajo las escenas hasta el suelo corría dibujando un cortinaje que se ensarte a una barra que limita por la parte inferior con las escenas. Tal circunstancia se adivina en la zona baja del desencalado del muro norte. Es algo habitual la decoración con un motivo de esta índole desde antiguo. En Galicia el ejemplo más promitivo de tal costumbre decorativa se observa en Vilar de Donas.

El valor de la obra es importante. Sus pinturas de un sentido compositivo de primera categoría dentro del contexto gallego, hay una sensación de espacio que habla de un renacentismo plena-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente asumido, el dibujo logra formas a las que una acertada coloración sabe implantar volumen. No es muy amplia la cantidad de colores utilizada. A base de rojos y de grises, más o menos oscurecidos, logra los efectos plásticos que en esta obra se reconocen.

Estas pinturas han sido mencionadas por el Señor Castillo quien en su Inventario dice sencillamente: "Antiguas pinturas bajo las capas de cal que cubren las paredes del ábside" (5). Don Francisco Vázquez Saco al estudiar la iglesia dice así: "...la superficie descubierta es muy pequeña y por eso no nos es dado hoy juzgar de la calidad de las pinturas ni saber el motivo elegido por el decorador..." (6). Don José Trapero Pardo simplemente las menciona en su libro de "Pintura Mural" (7). Don José Guerra Mosquera las trata así: "En la pared sur del presbiterio hay un mural que representa a Cristo resucitado. Su brazo derecho se yergue majestuoso en actitud de bendecir a la manera griega; y su aureola se reduce simplemente a una cruz ancorada; sus dimensiones son las normales de un cuerpo humano y su estado de conservación es bastante regularcillo. En la pared opuesta existe otra pintura, parece figurar "El Prendimiento del Señor". Decimos "parece" porque efectivamente se ve un personaje que lleva ropas militares y otro con ropas talares que parece ser un apóstol y porque la cal cubre gran parte del mural aún. Su valor artístico no es grande y en cuanto a la época de su realización creo que puede

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fecharse en el siglo XV" (8).

Es muy fácil encontrar la restante pintura bajo las capas de cal del presbiterio. Detrás del altar es muy posible que se encuentre una gran escena, posible en un pintor de tan buena mano como el que aquí se muestra, con un conocimiento claro de como llenar un gran paño ya que su estilo busca la composición de grandes dimensiones. La escena del Juicio Final es la más lógica para el testero repitiendo una distribución otras veces utilizada por este tiempo y lugares (9). No sería extraña tampoco la escena de la Crucifixión en vez del Juicio, perfectamente hilada con el ciclo de la Pasión que aquí pueda estar representado.

Sería absurdo buscar pinturas de la misma época en la nave ya que ésta, como ha observado el Señor Ramón Fernández Oxea, pertenece a una época posterior y tan solo se salvó de su primitiva fábrica un trozo de su muro sur (10).

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Gallegas. San Cristobal de Fornas en B. R.A.G. 67, VI (1912) 172-173.

(2) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Jornadas Románicas por tierras de Lugo en A.E.A. 58, XVI (1943) 246.

(3) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Cristóbal de Fornas en B.C.M.L. 21-22, II (1947), 332-333.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(4) IZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago, 1976, 35.

(5) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 203.

(6) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit. 333.

(7) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

(8) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974) 99.

(9) Chouzán y Pescoso valen como ejemplos.

(10) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Art. cit., 246.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MASIDE. Santo Tomé.

Maside, Orense.

Lams:

247-248

Consta de una nave rectangular y capilla mayor cuadrada. Es un templo románico del siglo XII "de tipo compostelano con evidentes influencias de la catedral de Orense", según el señor Ramón Fernandez Oxea que dedica un artículo a esta construcción (1).

En el muro testero hay representaciones de la Anunciación y un fragmento de un Santo, quizás Tomé. La Anunciación ocupa las zonas que están a los lados de la ventana situada en el centro de la pared. A la derecha está la Virgen y a la izquierda está el ángel. El espacio que abarcan sus representaciones ocupa desde la línea de impostas de la ventana hasta unos cuarenta centímetros más abajo de las basas de las columnillas que soportan la arcada de dicho vano. La figura de Santo Tomé ocupaba el centro de la ventana tapiada hasta hace muy poco (2), de la figura tan sólo se conserva una mínima parte de su contorno.

La Anunciación (130 x 370 cms).- María está probablemente arrodillada y dispuesta en tres cuartos con su rostro dirigido hacia el frente y la mirada recogida. Su cabeza está cubierta por el man

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to y coronada por el nimbo. Bajo el manto apenas se deja ver pequeños retazos de su túnica. Su mano derecha dibuja un gesto de sobresalto alzándose de la mesa en que se encontraba quizás levantándose sobre el libro, motivo habitual en la escena. La otra mano se dirige al pecho. De lo alto llegan unos rayos que se dirigen hacia su cabeza. La figura perdida entre las cales y humedades deja de verse en la parte inferior totalmente y en gran parte de la zona superior. Hay que imaginar un dosel sobre la Virgen dando el ambiente de la habitación. A su izquierda aparece un columna con el fuste en parte estriado y a su derecha una franja de finísima decoración con motivos ornamentales sobre todo de carácter floral. Incluida en dicha banda se encuentra un ancho jarrón de estilizado cuello en el que reposan los esbeltos tallos de unas cuantas flores. Esta banda que debía correr, según se muestra en algún retazo, por la base de ambas figuras -María y el ángel- ensamblándolas; también se disponía alrededor de las ventanas y, quizás, corriese paralela a la linea de la base a la altura de la línea de impostas de la ventana. El ritmo de la decoración sería igual al de un candelieri con una superposición de motivos de una traza más o menos idéntica. El único trozo que se conserva en medianas condiciones es el que corre a lo largo de la ventana de la Virgen. El motivo del jarrón con las flores ha de entenderse en conexión con Maria como motivo alusivo a su pureza, asunto que de continuo se utiliza en este tema de la Anunciación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El ángel aparece de rodillas dirigiéndose la posición en su perfil del cuerpo hacia María. Su mano derecha señala algo que está hacia arriba, seguramente la cartela con las acostumbradas palabras del "Ave María Gratia Plena". Su izquierda se despliega en gesto muy natural, de oratoria, como dando a entender que de la boca del ángel salen las palabras que aparecen en la hipotética cartela. Su cuerpo resulta esbelto. Tras él, inmediato a la conexión de las paredes del presbiterio, como acontece en el lado de María, corre una columna que al igual que la otra se halla en parte estriada. Esta figura esta practicamente perdida del todo, tan sólo se ven parte de las manos, algo de la parte posterior del cuerpo y un fragmento de la zona media de la columna.

Resulta poco probable que en esta Anunciación aparezca el Padre sobre la ventana ya que pensamos que sobre la cual debe de haber otra escena cubriendo todo el ancho de la capilla hasta la cubrición. Las razones de esta idea están en lo bajas que han sido representadas estas dos figuras con respecto a la arcada de la ventana y en la dirección de los rayos que se proyectan hacia María éstos nacen dentro del marco en que se representa a la Virgen, no teniendo nada que ver con la parte superior. En esos rayos muy probablemente aparezca la paloma del Espíritu dirigiéndose hacia María.

Compositivamente lo más lógico es pensar en un tema desglosado en dos partes, una dedicada a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

María, la principal, en que aparece Ella pensativa y sumisa ante el mensaje, la otra zona, de igual tamaño, destinada al ángel, está subordinada a la anterior ya que su figura se fija en María y a Ella dedica su mensaje. Las columnas que hay a los lados de los protagonistas indican que la acción se desarrolla en un interior.

Con lo poco que se conserva poco se puede decir de la calidad de la obra. Parece de buen dibujo ya que la cara de la Virgen es un modelo de aceptación resignada, modulada a través de una expresión que resulta bellamente matizada; la misma elegancia se observa en la finísima decoración de las bandas que limitan a las figuras. En algún caso me hace ese gusto por las formas esbeltas demasiado radical, así sucede en los dedos de las figuras, desmesurados en su longitud.

En el color juega con el contraste entre unos muy claros y otros oscuros. Ante un fondo oscurecido están las figuras concebidas en grises, amarillos y marrones.

Santo Tomé (130 x 60).- Se encuentra en pie y frontal, cubierto con un amplio palio que hace su cuerpo bastante ancho. No se sabe lo que podía sostener en su mano derecha. Sería alguno de los atributos con que se suele representar: la lanza, la escuadra o el cinturón de la Virgen (3). En la izquierda lleva el libro, atributo usual de los apóstoles. Muy probablemente sus pies estarían

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

descalzos, y su cabeza coronada por un nimbo. La razón fundamental que se puede argumentar para defender esta iconografía, ya que lo salvado es tan sólo el libro y parte del palio, es que Santo Tomé es el patrono de esta iglesia y merece un lugar destacado por ello dentro de la decoración de la misma. El situarlo aquí en proximidad al tema de la Anunciación hace suponer que en este caso se ponga como atributo suyo el cinturón de la Virgen.

A la hora de valorar estas pinturas hay que apreciar la buena calidad del pintor, la finura que sabe imprimir a las formas dentro de unos moldes compositivos muy convencionales pero al mismo tiempo llenos de amor a lo que resulta natural. Con una composición de la Anunciación repartida en dos fragmentos se esta usando una fórmula infinitamente repetida aunque no es la más habitual en Galicia donde suele darse cabida casi siempre a la figura del Padre. La pretensión de una aproximación al natural se muestra sobre todo en el abandono de una serie de atributos que resultan algo, más que nada, simbólicos, en este sentido hay que apuntar que el Ángel no lleva el cetro y hasta la existencia de una cartela en su parte es algo hipotético, además el jarrón con flores no aparece en la estancia sino en la decoración, con todas estas circunstancias se puede hablar de una búsqueda de un sentido natural alejándose de formalismos que pueden re-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sultar molestos.

Sobre estas pinturas no hay nada publicado.

Están en unas condiciones de conservación realmente lamentables. Hay indicios de que la decoración de la Iglesia continuaba concretamente en la pared norte sobre la pared que tapia la antigua puerta lateral ya que allí aparecen restos de pintura probablemente del mismo momento. Sin duda había una representación en la parte alta del testero, el tema ideal para este sitio, ya que iría muy ligado a las dos escenas de la parte baja -Santo Tomé y la Anunciación- sería el de " la Virgen entrega a la Santa Cinta" o simplemente, "La Asunción" puesto que es en esa duda de la resurrección y subida a los cielos de María cuando Esta deja caer del cielo su cinturón para convencer a Tomás (4).

Esta iglesia hoy reducida a servir a un cementerio está en pésimas condiciones y merece por su valor arquitectónico y por el de sus pinturas ser conservada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONDOÑEDO, Museo diocesano

Mondoñedo.

Lams:

249-250

El Museo de Mondoñedo guarda una variadísima colección de arte perteneciente tanto a la Catedral como a otras iglesias de la Diócesis. El poco sitio que tiene, apesar de las ostensibles ampliaciones llevadas a cabo los últimos años, hace que buena parte de la obra artística y en muchos casos piezas que han de considerarse de la mejor calidad dentro del conjunto se encuentre dentro del Palacio Episcopal; sin duda la mejor parte de la pintura perteneciente al Museo se halla en las estancias episcopales.

Entre la obra del siglo XVI que el Museo tiene en pintura ha de mencionarse una tabla con el tema de la Virgen con el Niño. A nuestro parecer esta tabla pertenecía ya, desde un principio, a la decoración de la Sacristía, obra llevada a cabo por el Obispo Diego de Soto allá por los años medios del siglo XVI (1). Este cuadro formaba pareja con otro muy similar en que se representa al "Salvator mundi", de esta segunda obra tan sólo se considera el marco, del mismo estilo que el cuadro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de María y el Niño. El lienzo que ofrece hoy este encuadre reproduce indudablemente el tema que anteriormente estaba sobre tabla seguramente que en un estilo muy similar al que ofrece la Virgen con el Niño.

La Virgen con el Niño (110 x 72 cms).- Aparece María frontal, su cuerpo es tomado desde un poco más abajo de la cintura. La disposición en que se encuentra no deja apreciar si está en pie o sentada. Su mirada se dirige hacia el frente. Esta cubierta por una túnica que tiene un escote en pico que deja ver minimamente su cuello, sobre esta túnica lleva un manto que cae desde su cabeza. Los rasgos con que se representan la señalan como una mujer joven, de facciones muy largas y finas tomadas desde modelos de caracter bizantino: los ojos almendrados, la nariz un poco curva y afilada, la boca menuda. En el regazo porta al Niño que se dispone en tres cuartos, tuerce la cabeza para mirar a su Madre mientras eleva su derecha para dibujar una bendición, en la otra mano lleva un libro que apoya sobre la blanca y holgada túnica que lo cubre, se calza con sandalias. El Niño es concebido con unas perfecciones que se aproximan a las de María, su rostro presenta una severidad que se asemeja a la que mantiene su Madre. Tanto uno como otro tienen tras la cabeza un nimbo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

redondo, es más luminoso el de Cristo que, además, incluye dentro unos rayos que dibuja la forma crucífera.

El fondo de la tabla permanece oscuro, se aclara y llega a tener una cierta intensidad lumínica en torno a la cabeza de María con lo que resalta su faz.

La composición toma al grupo desde un punto ligeramente bajo. Resulta cerrada con respecto al espectador ya que aunque se dirige hacia el frente la mirada de María su ánimo permanece ausente.

Se ciñe bastante esta imagen a la descripción que Trens ofrece de la pintura que la tradición atribuye a San Lucas y que fué construida por los turcos: "La Virgen estaba representada en busto, llevaba sobre el brazo izquierdo al Niño y tenía la mano derecha colocada sobre su propio pecho: Cubría su cabeza con un manto. Jesús tenía nimbo crucífero, su diestra bendecía con el gesto acostumbrado entre los latinos y su izquierda sostenía un rollo. Iba vestida de túnica y palio"(2). De aquella imagen atribuida a Lucas quedaron numerosas copias; a ella sigue, por ejemplo, la que hay en Santa María la Mayor de Roma del siglo XIII (3) que es considerada como una réplica de la Hodegetría de Constantinopla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La calidad de la tabla es indudable, hay en ella indicios de la rigidez bizantina pero las líneas se dulcifican ahora, las formas se hacen más humanas, menos estereotipadas. La caída del manto de María como el juego de pliegues de la túnica del Niño está llena de elegancia. El fondo está enriquecido por esa forma lumínica que aparece tras la cabeza de María.

Esta pintada al óleo y la coloración más dominante combina verdes, blancos, grises y dorados.

El marco de la época lleva un epígrafe con caracteres del momento, que dice: MARIA MATER GRATIA/MARIA MISERICORDIA/ TU NOS AB HOSTE PROTEGE/ ET HORA MORTIS SUSCIPE. El epígrafe está realizado en capitales del XVI.

La única reseña que existe sobre esta tabla la hace el Señor Santos San Cristóbal: "LA VIRGEN BIZANTINA. Otra de las importantes del Museo la constituye este cuadro en tabla, ejecutado en el siglo XVI copiando los modelos bizantinos de muy remotas épocas. La unción religiosa de la Virgen sosteniendo al Niño es admirable y su colorido bellísimo. Pertenece a la Catedral y se sabe que estuvo colocado algún tiempo en la Sacristía (4).

Salvator Mundi (110 x 72 cms).- De esta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antigua representación queda tan sólo el marco en que se lee: SALVATOREM EXPECTAMUS/ DOMINUM NOSTRUM IESUM CRISTUM/ OVI REFORMABIT CORPUS HUMILITATIS NOSTRA/ CONFIGURATUM CORPORI CLARITATIS SUA. La leyenda está, al igual que la de la de la tabla anterior, realizada en caracteres capitales del XVI. Indudablemente este marco encuadraba una tabla del XVI, que se ha perdido. A nuestro parecer el lienzo que hoy presenta puede ser una buena réplica de la primitiva pintura. Se puede presumir que aquí estaría un tema que representaba al Salvador Mundi, Cristo estaría con su mano derecha elevada en una bendición y manteniendo en la otra la bola del mundo coronada por la cruz de su Redención. Una túnica majestuosa y un palio de noble porte vestirían a este ser de rostro agregio en el que se volverían a repetir rasgos que evocan lo bizantino siguiendo un curso paralelo al visto en la tabla anterior. El nimbo de Jesús lo configura aquí una leyenda que dice EGO SUM VIA VERITAS y que puede ser tomada del modelo anterior.

Esta tabla hoy perdido pero reconstruible desde el lienzo haría pareja con la de la Virgen en la decoración de la Sacristía y sería muy probablemente del mismo pintor y momento.

No hay ninguna referencia sobre esta pintura en publicaciones hechas hasta el momento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- Catedral y Museo de Mondoñedo. Lugo 1970, 30-31.

(2) TRENS, Manuel.- Iconografía de la Vírgen en el Arte Español. Madrid 1946, 15.

(3) Idem, 16.

(4) SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- O.c.: 63.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONDOÑEDO, Museo diocesano

Mondoñedo.

Lams:

251-254

En el Museo de Mondoñedo, hay tres tablas entre las que existe una relación inequívoca ya que es indudable que las tres han salido del mismo taller como índice del análisis estilístico.

Pertenecen a la Catedral y son cada una de ellas el único tema que debía presidir un retablo, dos tienen un marco igual lo cual debe querer decir que había cierta cercanía entre ellas dentro de su colocación en la Catedral y la otra tiene un marco diferente, lo que ha de señalar la permanencia alejada de las otras. Ya es bastante indicativa para marcar un momento dentro del XVI, época a la que pertenecen estas tablas, la enmarcación que tiene la tabla en la que se encuentra Santa Catalina y S. Miguel, consiste ésta en unas pilastras coronadas por capiteles de orden jónico muy propias de un retablo del segundo tercio del Siglo. Con este momento coinciden las características de las tablas.

El tiempo en que se encargaron lo señala la España Sagrada de Fr. Enrique Florez "como se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

quitaron los Altares viejos quedó feo el Trascoro, hizolo de nuevo y por estar enfrente de la puerta principal, quería poner allí pinturas hechas a toda costa en Flandes..." (1). Este encargo fué hecho por D. Diego de Soto, que rigió los destinos de la Diócesis entre 1546 y 1549. Es indudable que este plan se llevó a cabo y no caben las dudas de Don Jesús Carro quien dice que "quizá no pudo realizar tan buen deseo" (2) ya que en otro lugar de la España Sagrada del Padre Florez se señala: "es muy vistosa su primera entrada por los siete altares que se registran desde la puerta principal" (3).

Estas tres tablas que representan al Abrazo ante la Puerta Dorada, el Descendimiento y Santa Catalina y S. Miguel pertenecen indudablemente a ese encargo que se hizo a Flandes como señalan las maneras de su pintura. Quedan como única señal de ese conjunto de retablos renacientes que la iglesia catedralicia tuvo.

El Abrazo ante la puerta Dorada (210 x 144 cms).- En primer término los esposos -Joaquin y Ana- se abrazan. Un poco más atrás aparece un ángel, figura habitual en la escena, está dispuesto en pie y de perfil al igual que el matrimonio. A un lado se observa un fragmento de la Puerta Dorada. Al fondo se abre un paisaje en el que hay unas ruinas en la parte más próxima mientras se observa a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unos pastores que están con sus rebaños y reciben el anuncio angélico, alusión indudable al mensaje que había recibido Joaquín.

Ana viste túnica y palio, lleva sobre su cabeza un velo. Joaquín se cubre con el gabán, prenda habitual en los pastores Uno y otro tienen sus cabezas coronadas por nímbos, sus cuerpos se encuentran en movimiento, practicamente corriendo el uno hacia el otro. El rostro de Joaquín nos presenta a un hombre endurecido por su vida de pastor, con sus rasgos duros, el pelo encrespado, la barba casi salvaje, también el rostro de Ana parece tallado por el dolor.

El ángel que está tras ellos viste túnica y palio, su cuerpo es plenamente humano, del mismo canon que los personajes del primer término, su rostro presenta a un joven al que se pretende idealizar con una belleza de indudable corte clásico. Su largo pelo rubio está relativamente ordenado por una ancha diadema que realza la nobleza y la serenidad de su faz. Su presencia en la escena se justifica porque ha sido él quién les ha dado la feliz noticia de la Descendencia y el que los une ante la Puerta Dorada.

De la Puerta Dorada tan sólo se observa un extremo, concretamente el pilar con columnas adosadas, de orden jónico que sostiene una construcción de porte clásico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las columnas tienen un fuste claramente pictórico, con la parte inferior enriquecida por las labores de una graciosa decoración plateresca y la parte superior del muro detalladamente estriado.

También tienen un aspecto clásico las ruinas que se dejan ver entre los esposos, la vieja arquitectura pétrea aquí representada tiene vanos de medio punto y las vigas caídas por el demoledor paso del tiempo.

A lo lejos, cuidando a las ovejas de un rebaño, están dos pastores en pie mirando a lo alto pues en los cielos se encuentra un ángel en pleno vuelo sin duda el que anunció a Joaquín lo acontecido a su mujer.

El paisaje se recorta en formas en las que la imaginación tiene un papel importante, sus formas caprichosas en las que la vegetación juega con las maneras fantásticas de la naturaleza caprichosamente erosionada.

Compositivamente lo fundamental es el abrazo que se está realizando en primer término, la presencia de parte de la Puerta y el Angel en esta parte más próxima tiene carácter complementario. El afán narrativo del autor lo lleva a utilizar un recurso de carácter gótico: introducir en la misma escena otros momentos de la misma narra-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción; en este caso la presencia del anuncio a Joaquín en la tabla del Abrazo ante la Puerta Dorada priva a la narración del caracter naturalista propio de una pintura netamente renaciente.

El pintor utiliza un punto de vista alto que hace la mayor parte de la altura de la tabla se cubra con la representación de la tierra, detalladamente especificada en sus formas.

La escena tiene su rincón más destacado en esa faz del ángel primorosamente detallada con rasgos que hablan de una idealización pletóricamente renaciente.

El Descendimiento (210 x 114 cms).- En el centro aparece la Cruz, dos escaleras una de cada lado, se apoyan a la intersección de los dos brazos de la misma. Sobre cada escalera hay un hombre que abalanza parte de su cuerpo sobre el travesaño corto con ánimo de hacer descender el cuerpo muerto de Jesús. Si uno está todavía arrancando con unas tenazas el clavo, el otro se vale de un lienzo para bajar despacio al Señor. En el suelo Juan, de perfil, aparece en el mismo plano igualmente de perfil, mantiene en una mano la corona de espinas ya retirada de la cabeza del Señor quien todavia tiene sus pies ligados al madero por un clavo.

La cruz está rematada por el escrito con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

caracteres capitales, el cuerpo de Jesús dibuja una S muy poco pronunciada en el aire, se repre senta muy delgado y alto tendiendo a ocupar con su impresionante tamaño toda la longitud de la tabla. Su cabeza reposa serena sobre el hombro y se muestra en sus carnes por todas partes la rigidez propia de la muerte. Los hombres que lo descienden desde lo alto de las escaleras se encuentran cubiertos por curiosos turbantes con parte de su tela estirada por virtud del viento en los aires, dibujando una linea al mismo tiempo elegante y dinámica.

En primer plano aparece a un lado -el izquierdo con respecto al espectador- un grupo formado por tres mujeres, una es María quien está recostada sobre las piernas de una mujer que trata de consolarla por la muerte de su Hijo. La Madre viste luctuosa indumentaria, su rostro aparece enmarcado por la blancura de una toca, todo lo demás es la negrura del vestido que la oculta absolutamente dejando ver tan sólo un rostro tan angustiado que carece de expresión y unas manos encrispadas por el dolor fuertemente trabadas la una a la otra en una oración postrera. La tercera mujer de este grupo llora y recoge sus lágrimas con el borde del velo que cubre su cabeza.

Al otro lado aparece María Magdalena, apoya una mano en un frasco de perfumes con el que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

piensa honrar el cuerpo de Jesús, con la otra mano se agarra al madero, su mirada resulta perdida, está arrodillada, vestida con túnica y manto, cayendo éste desde su cabeza y dejando ver la parte delantera de su cabellera.

Al fondo se ve hacia un lado la ciudad de Jerusalen encumbrada en lo alto de una forma montañosa, se contemplan sus murallas y sus torres cubiertas por afilados tejados propios de una obra de cariz flamenco como es ésta.

La composición tiene como gran protagonista a la figura de Jesús ocupando el centro y siendo el punto de convergencia de las miradas de los cuatro hombres que trabajan en su Descendimiento. Las figuras del primer plano están enlazadas anímicamente en esa figura de Cristo pero su mirada no va hacia el Crucificado, tanto la de María como la de la Magdalena se pierden sin sentido debido a la hondura de su dolor, otra mujer concentra su atención en la figura de la Madre que es el segundo centro de interés en la tabla, por último la otra mujer se recoge en si misma y en su desconsuelo.

De nuevo vuelve a ser tratada con un punto de vista alto dando un amplio desarrollo al fondo paisajístico, sin embargo en este caso el cielo -un oscuro cielo- tiene su sitio para valer como luctuoso telón de fondo a esta escena de la Pasión.

En este caso los repintes que se observan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sobre la tabla dejan observar con poca profundidad la valía del artífice. Sin embargo la composición habla ya por si misma señalando la presencia de un pintor de gran valía, los rostros de los personajes son un repertorio muy valioso de diferentes maneras de entender la angustia, el dolor, de nuevo los paisajes vuelven a estar cargados de minucia y fantasía flamenca. El artista sabe disponer la figuración de tal forma que cada una de ellas tiene validez por sí misma y al mismo tiempo tienen, siguiendo las directrices de unos buenos principios compositivos, un interés indudable en el conjunto.

Santa Catalina y San Miguel Arcángel (210x 144 cms).- En la misma tabla se representan dos Santos hermanados por estar ocupando el mismo paisaje pero sin ninguna relación entre ellos. Hay una indudable independencia entre una figura y la otra, aparecen aquí reunidos por razones de culto. Era la única tabla de un altar donde sin duda se honraba a las dos advocaciones. Cada una de ellas ocupa media tabla y no hay ningún elemento de separación entre una y otra.

Santa Catalina abarca la parte izquierda de la tabla, aparece con la parte inferior del cuerpo cubierto por su saya, la parte superior aparece desnuda ya que va a ser sometida a martirio. Ella se encuentra entregada a la oración. Se dispone de pie en tres cuartos y con sus manos en actitud orante. Es una mujer joven de indudable hermosura y con una larga cabellera rubia que cae sobre su espalda y tam

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bién sobre el pecho. Ante ella está la rueda de cuchillas destinada a ser instrumento de su muerte. En lo alto, en tamaño diminuto y en pleno vuelo, aparece un angel que empuña en su derecha una espada, en la izquierda parece llevar una corona para disponer sobre la cabeza de la Santa. Sin duda la forma angélica hace mención a ese episodio de la vida de la Santa en que, cuando todo estaba dispuesto para ser sometido al tormento de la rueda con uñas aceradas, los ángeles destrozan dicha rueda (4).

San Miguel Arcángel se representa en una actitud muy dinámica ya que aparece en pie en tres cuartos con sus piernas abiertas y enarbolando con las dos manos la lanza contra el demonio que ha de tener bajo sus pies. Viste como un guerrero con fuertes botas, corta saya y coraza sobre el pecho, el manto que lo envolvía se mueve por los aires resaltando el dinamismo en que se encuentra el Santo. Sus alas aparecen desplegadas, ascienden por los lados de su cabeza acrecentando con ello la esbeltez del Santo. Mira, pletórico de confianza y dignidad, hacia el demonio al que está venciendo.

El paisaje está tomado con un punto de vista ligeramente alto dejando verlo desarrollar en una parte importante de la tabla, aparecen una vez más la forma cargada de fantasía y aquí también hay lugar para un extenso y oscuro cielo que casi vale como un telón de fondo para recortar las figuras de los personajes.

La composición utiliza un recurso propio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de épocas anteriores ya que en estos momentos en que se realiza la tabla resulta arcaizante la fórmula de pintar en una tabla temáticas de carácter diferente. Hay una independencia total de una figura con respecto a la otra reduciéndose la composición simplemente a la exposición de dos Santos en una actitud muy similar. En vez de buscar una disposición de uno con respecto al otro en que se viese una cierta hilazón, se quiere mostrar todo lo contrario, por ello la figura de Catalina aparece plenamente de espalda con respecto a Miguel y está totalmente ensimismado en la lucha.

Muy probablemente esta manera de tener que tratar la composición repugna a la sensibilidad del pintor quien seguramente tuvo que llevar a cabo la pintura con esta conjunción de personajes atendiendo a un encargo que se hizo desde la catedral mindoniense.

La tabla, que se encuentra en pésimo estado sobre todo en la parte inferior tuvo algunos repintes. Se puede admirar desde ella, no obstante, la valía del pintor que realiza pleno de majestuosidad sobre todo el cuerpo de Miguel en el que hay un ideal de sublimación de las figuras que es propia de un momento claramente renacentista. El flamenquismo de la tabla tiene como máximos exponentes la manera de concebir los paisajes y el amor por el detalle que es una de las notas más características de esta escuela pictórica.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al valorar en conjunto la obra de este artis

ta hay que hacer primeramente algunas apreciaciones sobre su manera de entender la composición. Es indudablemente magistral la formulación de su Descendimiento; hay en ella rasgos que provienen claramente de las tradiciones góticas pero se manifiesta un sentido de la figura dentro del conjunto que muestra a un pintor lleno de sensibilidad. Ese seccionar en dos mundos el tema, el dolor comedido de los hombres mirando con serenidad al Crucificado, aparece por una parte, por otra la angustia desbocada de las mujeres perdidas en sus penas intensas que dejan que tan solo una consuele a la angustiada madre. La utilización de las escaleras dándole un cariz ambiental a la escena, la largura y buena línea con que se extiende el cuerpo de Cristo, todo ello habla de un artista inspirado.

Ante esta afortunada composición hay que enfrentar dos en las que el gusto del artista se resquebraja, muy probablemente, como antes se apuntaba, debido a querer aglutinar dos temas una tabla siguiendo las órdenes, seguramente, de los clientes; eso es lo que hace que coexistan el anuncio del ángel (en caracteres menores) con el Abrazo ante la Puerta Dorada en una tabla, y a San Miguel y Santa Catalina en la otra tratando a los dos con el mismo rango. Esta tara de principio rompe o, por lo menos, altera, las posibilidades compositivas del maestro. De esta forma la escena del Abrazo resulta muy agobiada con la presencia en segundo plano de un momento anterior del episodio y la otra tabla se encuentra indudablemente rebajada en su interés por esa conjun

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción absurda de dos Santos que no tienen ningún vínculo mínimamente lógico.

La valía del pintor es indudable. Vale como primera muestra ese repertorio de maneras diferentes de expresar un mismo sentimiento, el dolor ante la muerte que es la gran carga emotiva de la escena del Descendimiento. En algún caso la calidad del pintor da muestras de un pincel de primera fila es lo que se observa en el ángel de la Puerta Dorada y en San Miguel, tanto en uno como en otro aparece una belleza que parece extraída de los mármoles de la Grecia Clásica.

Los paisajes en los que se auna la fantasía y el capricho presentan formas rebuscadas y de gran belleza inspiradas, sin duda, por los personalísimos paisajes de Patinir. Están tomados desde un punto de vista ligeramente alto, como es costumbre en la escuela flamenca. El paisaje se junta en algún caso con la arquitectura de tradición clásica buscando en ella la belleza de la forma, es el caso de la Puerta Dorada, o esa otra belleza de sentido diverso que ocasiona el paso del tiempo con el deterioro de la construcción, la aparición de la ruina como un bello motivo para rellenar un hueco aparece en el Abrazo ante la Puerta Dorada.

En este pintor caben también los cielos, unos cielos atormentados, oscuros, mortuorios... es la búsqueda de la tiniebla como adecuado telón de fondo para recortar expresiones.

Los colores que se utilizan fundamental-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente son los verdes, rojos, dorados y grises.

No existe ningún estudio publicado sobre estas tablas.

Se hace necesarísima una restauración que sea llevada a cabo por alguien que esté a la altura de la categoría de las tablas. Es muy fuerte la labor a hacer sobre ellas. Resulta injustificable que esta apreciable joya del Arte Flamenco se pierda para siempre por falta de un adecuado cuidado.

---

(1) FLOREZ, Fr Henrique.- España Sagrada XVII. Madrid 1764, 235.

(2) CARRO GARCIA, Jesús.- Las Catedrales gallegas. Buenos Aires 1950, 47.

(3) FLOREZ, Fr Henrique.- o.c. 287.

(4) FERRANDO ROIG, Juan.- Iconografie de los Santos. Barcelona 1950, 71.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONFORTE, San Vicente del Pino

Monforte, Lugo.

Lams:

255-256

En la iglesia del monasterio en el crucero hacia el lado sur se presenta un retablo de formas claramente renacentistas encuadrable en el segundo tercio del siglo XVI. Está presidido por una imagen del Crucificado en escultura que se recorta sobre una pintura en tabla que completa la imagen del Calvario.

El Calvario (1,80x200 cms).- La obra en pintura se reduce a la presentación sobre un espacio abierto de las figuras de María y Juan. A lo lejos, ante unas suaves montañas se contemplan la construcción de Jerusalén.

A la derecha de Cristo está María; se encuentra en pie y en tres cuartos con su cabeza baja y presentando sus manos en una actitud ligeramente declamatoria. Viste túnica y manto que cae desde su cabeza dejando ver parte de la blanca toca que se ciñe a su rostro. Los pies se presentan desnudos y tras su cabeza se contempla, trazado con sencilla línea, el diseño de un nimbo.

Juan está a la izquierda también en pie y en tres cuartos; se presenta con la cabeza ligeramente alzada; su mirada, no obstante, no busca la faz de Cristo sino que se muestra perdida. Se representa con túnica y palio, con un gesto tenuemente declamatorio muy similar al que realiza la Vírgen. Sus pies se encuentran desnudos como es habitual entre los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Apóstoles. Es un hombre joven e imberbe de largos cabellos que lleva tras su cabeza un nimbo de línea muy similar al que hemos visto adornando a María.

El espacio sobre el que se recortan las figuras aparece ocupado en su mitad inferior por los campos, montes y ciudad de Jerusalén. La parte superior se destina a presentar un cielo de color abrumado, sin duda, por el luctuoso hecho al que vale de fondo.

Las construcciones que señalan a la ciudad de Jerusalen presentan una entonación general de carácter renaciente ya que aparecen cubiertas por cúpulas de perfil semicircular rematadas por esbeltas linternas. Este motivo debe obligar a llevar a un segundo tercio del XVI bien entrado la realización de estas tablas realizadas al óleo con una gama muy corta desde un punto de vista del color.

El pintor se fija sobre todo en los rostros destacando en este sentido el de Juan, sin duda, más acertadamente concebido. Las dos figuras resultan muy anchas en su factura teniendo el artista una preocupación especial por dar un sentido acusado de volumen a los dos personajes. En ocasiones se nota la mediocridad del pintor ostensiblemente, es lo que sucede en las manos de las figuras realizadas con unos trazos indebidamente largos.

El profesor Pita Andrade dice que "la figura de Cristo destaca sobre un fondo pintado por un modesto artista seducido por Van der Weyden, que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dibujó las figuras de la Vírgen y San Juan al pie de la cruz... las figuras aparecen pintadas, al pie de la cruz, en un tablero al fondo..." (1).

Por su parte el Señor Hermida Balado señala que "la Vírgen y San José aparecen pintadas, al pie de la cruz, en un tablero al fondo" (2).

La tabla se conserva en perfectas condiciones.

---

(1) PITA ANDRADE, José Manuel.- Monforte de Lemos. Santiago 1952, 29.

(2) HERMIDA BALADO, Manuel.- Lemos. Pequeña Historia de un lugar de mucha historia. Madrid 1969, 430.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOYA. San Francisco

Postmarcos de Arriba, Santiago.

Lams:

257-260

Tan solo se conserva de la antigua iglesia la capilla mayor y las capillas del crucero así como el inicio de la nave. Las capillas del crucero con la capilla mayor configuran la parte superior de la cruz latina que dibuja hoy el templo. Todas las capillas están cubiertas por bóvedas nervadas.

Acerca de la época en que se eleva el templo se sabe que es posterior a 1522 según cita el Señor Villaamil (1) y más tarde los Señores Castillo (2) y Caamaño (3). En 1539 según apunta el último autor estaba terminada la cabecera de la iglesia pues se contrata con Gregorio Seoane las obras de construcción de "los lienzos y panel cuerpo de la iglesia de San Francisco de la Villa de Noya desde lo que agora esta fecho hasta la porteria del dicho monasterio..." (4). La fecha de 1575 se da ya como de terminación segura de las capillas mayor y del crucero ya que en este momento se hace allí la sepultura de Francisco Bermúdez (5).

Al lado oeste de la capilla lateral del lado sur se abrió un arco carpanel más tarde destruído en buena parte por un contrafuerte que atiende a las necesidades de ampliación de la nave. De tal arcada ha quedado libre de tal contrarresto más de la mitad izquierda aproximadamente del espacio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bajo las cales que la ocultaban se encontraba una representación que aludía a San Cristóbal.

San Cristóbal (237x125 cms).- El gigantismo del Santo abarca casi toda la altura de la arcada, se muestra caminando en tres cuartos. Viste un sayo que apenas llega a las rodillas, está ligeramente ceñido por una banda blanca a la cintura, sus piernas desnudas están introducidas en el agua sin llegar ésta a la rodilla. Sobre el sayo lleva un manto. Sus dos manos empuñan con fuerza un largo cayado que hunde en las aguas, su derecha lo agarra aproximadamente a la altura de la cintura, la otra lo coge por un nivel superior a la cabeza. Esta se vuelve hacia atrás mirando un poco para abajo. Es un hombre joven y fuerte que tiene una amplia y espesa barba oscura, también su cabellera es oscura y larga, se encuentra ceñido a la cabeza por un blanco turbante que se anuda en la parte trasera.

Sobre sus hombros lleva al Niño vestido con una blanca túnica de cuello redondo, parece recogerlo a la altura de la cintura con sus manos, mira hacia abajo sin dirigir a ningún lugar concreto su vista. Su cabeza lo muestra serio,muy joven y con el cabello corto y rubio, tras él se divisan los finos rayos de una aureola que diseñan la forma de un nimbo crucífero. Sus piernas desnudas cuelgan una sobre cada hombro del hercúleo Santo.

Las aguas sobre las que camina Cristóbal están habitadas por peces de diferentes formas,represen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tados en un tamaño considerable.

Probablemente en la parte que ha ocultado el contrafuerte se divisara una orilla de ese río que está atravesando el Santo, en ella, muy probablemente, surgirían notas de un pintoresquismo semejante al que se persigue en las aguas. Allí pueden aparecer árboles y otros motivos. Quizás también se encuentre un monje con un farol en la mano, elemento que en otras ocasiones aparece en esta narración incluso en Galicia (6). Esta posibilidad parece tener bastante peso si tenemos en cuenta que el artista descentra a la figura bajo el marco llegando incluso a recortarla en uno de sus brazos quizás por ese interés de incluir a una figura más en la representación.

Llama la atención desde un punto de vista iconográfico el que el Niño no bendiga, nota que suele ser la usual en esta representación.

Compositivamente el pintor da la sensación de marcha de una forma muy adecuada precisamente por el desplazamiento de la figura del Santo, caminante hacia una parte. Hay un interés claro por dar la idea de composición cerrada. Sobre el Santo destaca notablemente la figura del Señor.

La calidad de la obra es importante, hay que sumar al buen dibujo con que está llevado a cabo no sólo el conjunto sino cada una de las partes, un notable sentido del volumen logrando una idea de modelado a través del color, existe en el tratamiento de esta obra también en la forma del dibujo una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

suavidad fuera de lo común en la Galicia del momento. Ha de situarse esta obra en un tiempo posterior a ese 1539 que señala el contrato con Seoane. Parece oportuno dado el estilo de la pintura plenamente renaciente creer que ha de ser anterior a ese 1575 fecha que comunmente se señala como de terminación de las obras, como antes se ha dicho.

Nunca se ha escrito nada sobre esta pintura descubierta en el año 1973.

La posibilidad de existencia de más pintura de la época en la iglesia se hace imposible dado que no ha quedado ningún revoque sobre la pared.

---

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904, 133.

(2) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades. Barcelona, s.á. 991

(3) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago). Valladolid 1962, 285.

(4) Idem, 288.

(5) Idem, 287.

(6) En Sambreixo se representa así en este mismo segundo tercio de siglo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE, Catedral, Capilla del
Santísimo Cristo.

Lams:

261-262

Orense.

En la decoración hecha con pinturas que hay en el arco que da entrada al lugar donde se encuentra el Santísimo Cristo, aparecen dos tablas del XVI. Los temas que presentan son, uno, a la Vírgen y, el otro, a San Juan. Las dos pertenecen a la misma mano y momento y están incluídos en una estructura de carácter barroco.

La Vírgen (195x75 cms).- Está en pie y frontal; su cabeza, sin embargo, se encuentra en tres cuartos y baja en actitud dolorida y meditabunda. Viste túnica y manto ambos oscuros, también lleva un manto que oculta una toca que tan solo se ve en la base del cuello. Su vestimenta se muestra repleta de motivos decorativos de carácter floral. Las manos se juntan en gesto orante.

El rostro de María se trata con delicadeza, cuidando con detalle una expresión de dolor contenido.

Tras la Madre hay una decoración configurada con motivos romboidales que incluye un formato de carácter enormemente esquemático. El efecto que se intenta lograr es imitar un brocado que se rodea de una faja estrecha repleta de un tema vegetal que aparece en un diseño que resulta un tanto agobiado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El efecto de conjunto es de una gran riqueza. Las vestimentas, con sus bordes ornados por un color intensamente dorado y sus motivos florales, se auna al fondo que insinúa la labor del brocado y la opulencia de esa faja que entorna la tabla.

San Juan (195x75 cms).- Está en pie y de perfil. Alza su rostro hacia lo alto. Sus manos se juntan a la altura de su cuello. Viste túnica y manto, son ambas prendas oscuras y llevan una serie de adornos hechos en color dorado similares a los vistos en la indumentaria de la Vírgen.

Está tratado con especial cuidado. Al igual que en la Madre, su rostro se carga de dolor.

El motivo del fondo y de las bandas delimitadoras de la tabla es similar al que se encuentra en la anterior tabla. La riqueza con que se lleva a cabo es similar a la vista en la pintura que presenta a María.

Es indudable que las dos pinturas están dispuestas y estuvieron en su colocación primera, en función del Santísimo Cristo. Las tres imágenes forman el grupo del Calvario.

Estilísticamente hay, sobre todo, una gran cantidad de datos que se entienden dentro del gótico hispano flamenco pero el tratamiento de los rostros parece señalar un conocimiento de obras renacentistas. Podría comprenderse perfectamente entre 1530 y 1540 la factura de esta tabla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La obra no es estrictamente pictórica ya que se combina con una labor en relieve que acrecienta ese sentido de riqueza que el maestro quiere lograr.

Parece ser que el primer destino de estas tablas fue servir de puertas a un Camarín que encerraba la imagen del Santísimo Cristo.

Tanto el Señor Sánchez Arteaga, por una parte, como Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, por otra, hablan del tema. El Señor Sánchez Arteaga dice así "... con puertas de buena pintura del siglo XV al XVI muy elogiadas por Ambrosio de Morales. Estas dos hojas de puerta se conservan aún, colocadas a poco más de metro y medio del pavimento de la capilla, en el arco que da paso al templete donde se halla la imagen del Divino Cristo. La densa capa de polvo que las cubre permite apenas adivinar la obra de arte que allí se oculta. Hállanse ambas aplicadas a llenar parte del entrepaño que sube hasta cerca de los arranques del arco, en lo que pudiéramos llamar pilastras que arrancan delante del altar del Cristo. A cada uno de los lados está una de las que Morales llama puertas de buena pintura. En la de la derecha se representa la imagen de la Vírgen en actitud de mirar al cielo, y en la izquierda la de San Juan Bautista. No sabemos si limpiándolas con cuidado podrá revelarse en las dos tablas las figuras primitivas tan a lo vivo como estuvieron pero lo que es hoy por hoy las pinturas han desaparecido y únicamente la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

profusión de clavos de ennegrecido bronce que a manera de bajo relieve continúan marcando las líneas del dibujo, los contornos de la figura y los adornos..." (1).

Ferro Couselo y Lorenzo Fernández las tratan de esta manera "Seguramente son las puertas de buena pintura con que se cerraba el camarín de Cristo y que debían ser las mismas de que habla la Visita del Obispo Tricio y es de suponer estuviesen ya de mucho antes, pues en 1539, según la visita de Don Antonio Ramírez de Haro, el Cristo se hallaba en su "caxa" o camarín. Hasta cierto punto da pie a la duda el que D. Miguel Ares Canabal (1595-1611) por su testamento de 1604 diere a esta capilla cuadros, tapices e imágenes entre ellos dos tablas de San Juan e nuestra señora guarneçido con su marco con la cubierta de tafetán amarillo... Estos donativos tomaron otro destino...

Abonan en cambio la suposición de que son las puertas del antiguo camarín , el tamaño de esta tabla y el resalte en estuco imitando el brocado, de las cortinas. Por cierto que se llegó a decir que estos adornos eran clavos dorados y a darlos por obra de mal gusto. Seguramente antes de estas tablas, encubrían el Cristo unas cortinas pintadas al igual que las que tuvo el altar de San Benito o de la Quinta Angustia....

Son, como dice Ambrosio de Morales "de buena pintura" hechas a la romana, en las que se destacan perfectamente la cabeza y las manos y quedan diseñadas los vestidos por resaltes en estuco" (2).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense. Orense, 1916,137.

(2) FERRO COUSELO, Jesús, LORENZO FERNANDEZ, Joaquín. La Capilla y Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense en B.C.M.O. I (1943) 15. MORALES,Ambrosio de.- Viaje a los Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias (Edición facsimil) Oviedo, 1977, 150... dice "El Santo Crucifijo, que es muy famoso, y de mucha devoción está en el crucero sobre un Altar, mas ya lo quieren pasar à capilla rica que para esto se ha labrado. Es como el de Burgos, de Goznes, y muéstrase con toda la solemnidad que allá se usa. Está cerrado con puertas de buena pintura, y dentro tiene dos velos, y verdaderamente el rostro es devotísimo con semblante de gran severidad, y mesura".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OZA DE LOS RIOS. San Pedro

Juanrozo, Santiago

Lams:

263-264

La iglesia es de una nave y presbiterio rectangular, está cubierta la capilla mayor con bóveda de cañón con un cierto apuntamiento. Según Don Angel del Castillo esta edificación fué realizada en el siglo XII (1). Hoy es iglesia parroquial pero en otro tiempo fué de monasterio ya que como tal se cita en un documento del año 1155 en el cual figura un Abad Suario que es, según apunta el Señor Castillo, posiblemente el mismo que parece citado en la inscripción del año 1121 que tiene grabado el tímpano de la puerta norte. Este mismo autor cita sucintamente el destino de tal monasterio que se anexiona a San Salvador de Cines antes del XV y a principios del XVI se une, con Cines, a San Martín Pinario (2).

Tan sólo quedan hoy de las pinturas que adornaron esta iglesia una pequeña parte salvada por un retablo que estaba asentado en la nave en la pared norte en la zona más cercana al presbiterio. La pintura allí conservada representaba el Bautismo de Cristo.

Bautismo de Cristo (130 x 100 cms).- La escena presenta en tierra a Cristo, Juan y un ángel,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y en los cielos al Padre con el Espíritu Santo. El tema aparece incluido dentro de una arquitectura formada simplemente por un arco apuntado. Como base de la escena una faja decorativa bastante ancha con un motivo de sabor renaciente remata el límite en que se encuentra enmarcada la narración. La parte inferior se halla en gran parte cubierta por las cales, esto nos impide ver cual es la total disposición de las figuras y como se desarrolla la acción en tal parte. En la zona media se presentan tres figuras concebidas en un mismo canon. En el centro del espacio dedicado a la figuración se encuentra dispuesto Cristo, parece estar en pie, en tres cuartos y desnudo, muy probablemente un paño anudado a su cintura lo tapara mínimamente. Sus manos se juntan en una actitud que se hace orante, en el mismo sentido que hay que entender la inclinación de su cabeza en posición recogida acogiendo con sumisión el agua que se derrama sobre su cabeza. Una larga melena cae sobre su espalda, su rostro resulta de rasgos muy finos alargándose gracias a una barba bipartida que completa su fisonomía.

Tras El un ángel está en pie y en tres cuartos en posición similar a la del Señor pero en un lugar más elevado ya que debe hallarse en una orilla de ese riachuelo en que se desarrolla la acción mientras que Cristo estará introducido en las aguas. El ángel observa el Bautismo y sostiene en sus manos la túnica de Jesús, va vestido con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una larga túnica blanca, por los lados penden de su espalda largas y esbeltas alas. Su rostro lo manifiesta joven, barbilampiño y rubio, está lleno de una gran serenidad.

En frente de Jesús, también despuesto en tres cuartos y en la orilla contraria a la que ocupa el ángel, está Juan Bautista. Su cuerpo aparece cubierto por una larga túnica que deja desnudos los brazos. Su brazo derecho se adelanta manteniendo en la mano una panzuda vasija que vuelve sobre la cabeza del Señor derramando el líquido. El estado del mural no deja ver cual es la actitud marcada por el otro brazo, puede contribuir a soportar en lo alto, sobre la cabeza del Señor la vasija o bien intentar un movimiento natural en una posición más cercana al pecho. Su cabeza inclinada lo muestra atento a la acción que está realizando, tras ella se dibuja un amplio nimbo. Su rostro aparece definido por rasgos de tendencia alargada dando una expresión cargada de nobleza, una larga melena y una tupida y corta barba completa su fisonomía.

En lo alto en un tamaño considerablemente más reducido aparece el Padre entre las nubes, representado de medio cuerpo y en una posición frontal. Viste oscura túnica y blanca capa. Su rostro lo manifiesta anciano dando este efecto la barba y la larga cabellera blanca. Se representa bendiciendo a su Hijo. Bajo El, en una posición frontal también, se representa la paloma del Espíritu. Ambas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

figuras de la Trinidad aparecen rodeadas de un resplandor que las abarca juntas.

La franja ornamental de la base dispone una amplia orla decorativa en la parte central consistente en un motivo de carácter vegetal que se repite en carnosas formas dentro de un ritmo en que se reiteran las maneras curvas, tal ornato se presenta en una forma exhuberante sin dejar practicamente espacios libres y con un sentido de la simetría propio de un motivo ornamental renacentista anhelante de medida. A los lados de esta franja central se contemplan otras más estrechas en las que la más cercana a la descrita presenta como motivo que se reitera continuamente formas redondas en un color claro, las restantes bandas son de carácter liso y alternan las de colorido claro con otras más oscuras.

La composición tiene un claro punto de partida en la apuntada forma del arco que le da cobijo, La parte alta donde la superficie es menor es el lugar adecuado para dedicarlo a la representación de los cielos. A través del reducido tamaño que el corto espacio obliga a dar a los personajes se simula la lejanía en que las figuras aqui representadas se hallan en relación a las que aparecen abajo y en primer plano. Aquí, en la superficie de la tierra, que en este caso un río divide por la parte central, se encuentran las figuras principales de la escenificación. En el centro el personaje protagonista del relato, Cristo, que aparece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recibiendo el sacramento del Bautismo. Enfrentado con El, pero con una importancia tenuamente secundaria, se halla San Juan Bautista en el mismo canon que Jesús pero en una posición lateral, la relación entre ambas figuras se hace evidente por la actuación del Santo dedicada al Señor. Acentuando la posición primordial de Jesús aparece dispuesto el ángel que compensa la repartición de la figuración de la escena correspondiendo su presencia a ocupar un vacio existente en la zona simétrica a la que ocupa Juan Bautista. Con la figura del ángel se completa esa intención patente en el autor de hacen converger todas las atenciones en Jesús, en efecto todos los personajes se disponen vueltos hacia ese punto central y protagonista de la escenificación que es Jesús. Dentro de un esquema ordenador tan medido hay una colocación de las figuras que busca el alejarlas de una posición que las haga rígidas, así Cristo aún ocupando, como se dijo, la parte media no ocupa el centro geométrico del espacio y la disposición a diferentes alturas de los personajes muestra el cuidado del artista porque la cabeza de cada uno se encuentra a una altura levemente diferente a la de los demás personajes. Esta colocación intencionadamente alejada de posiciones que tornan a los cuerpos demasiado agobiados por el esquema repartidor de la acción no se puede utilizar en las figuras de la parte alta donde una situación que no fuese la exactamente central con respecto al apuntamiento del arco resultaria negativa desde un punto de vista estético.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aparte de la composición, tan bien estudiada, hay que resaltar la calidad técnica del artista. Es este un pintor en el que esta presente un cuidado dibujo y una fina utilización del color. Aparece lleno de calidad y buen trazo el dibujo con que se describe a los diferentes personajes. Los escorzos se llevan a cabo en la forma conveniente ocupándose también de que la línea general de cada figura resulta elegante. El mismo carácter noble se encuentra en el tratamiento de las expresiones especificando con acierto cada fisonomía con un conjunto de rasgos que logran un efecto muy natural. Tanto el rostro de Cristo como el de Juan Bautista y el ángel se llevan a cabo con largos trazos muy cuidados en los que se detalla minuciosamente a cada uno. A través del color se matiza acertadamente el volúmen modulando con él cada pliegue de las vestimentas, las carnaciones de los cuerpos y hasta esa vasija en la que por medio de su cuidado dibujo y un adecuado difuminado de color se concreta su volúmen. Una obra pues, de una calidad fuera de lo común a nivel de pintura realizada en iglesia rural, llevada a cabo con los mismos colores que son habituales en nuestros frescos pero, en este caso, usados con una delicadeza desacostumbrada matizando pausadamente los contrastes prefiriendo la veracidad a la vivèza en la obra. Los colores amarillos y rojos en tonos muy suaves, aclarados extremadamente son los que dan carácter a la escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tan sólo ha sido mencionada esta pintura por el señor Chamoso Lamas quien simplemente la enumera como obra llevada a cabo en el siglo XVI (3).

Es evidente que toda la nave, y quizás toda la iglesia debia presentar pinturas en otro tiempo. Hoy aparece picada con las piedras al desnudo. Se puede pensar basándose en el esquema en que se incluye este tema en la ocupación de las paredes de la nave por arcadas de carácter ojival bajo las cuales se contarian diversas narraciones, por la base de las mismas muy probablemente continuaría una franja de la misma tendencia en su decoración. No es único el caso de esta iglesia como lugar en que se reparte bajo arcadas la temática. A veces a través de la arquitectura pintada se ordena toda la decoración de la iglesia, es el caso de San Esteban de Pousada, obra con pintura más tardía; en otras ocasiones para ordenar sólo una determinada parte de la misma se vale el pintor de una arquitectura ilusionística, es lo que se puede percibir también en Cervela.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 411.

(2) Idem, 421.

(3) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona 1976. 304.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PADERNE. San Esteban.

Farnadeiros, Lugo.

Lams:

265-268

La iglesia tiene una planta constituida por dos rectángulos el mayor para la nave y el menor para el presbiterio menos desarrollado tanto en anchura como en altura.

La pared norte de la nave conserva, hoy en parte descubiertas, escenas de la Pasión. Estas que se distinguen son el Camino Calvario y las Lamentaciones sobre Cristo Muerto, esta ultima más próxima al presbiterio.

El Camino del Calvario (150 x 280 cms).- Cristo porta la cruz mientras camina. En su andar lleva delante un sayón. Tras El, tres hombres, dos, los más próximos son también esbirros y el último debe representar al Cirineo.

Cristo anda con sus pies descalzos, una larga túnica cubre su cuerpo. Sus manos agarran la cruz que con la fuerza de su hombro lleva hacia el Calvario. En el travesaño se recorta su rostro que se vuelve hacia atrás, está tan desmayado que ya no tiene fuerzas ni para mirar; el pelo y la barba menuda agudizan su cara, sus ojos semicerrados lo muestran exhautos. Tras su cabeza irra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dia un nimbo que se incluye en una redonda aureola.

El esbirro que va delante de Jesús se presenta de perfil y caminando. Tan sólo se ven con cierta claridad las medias cada una de un color, los muslos que son acuchillados y parece tener en la parte inferior formas de pestañas dentadas propias de moda posterior al año 1530. Su rostro parece barbado y sobre su cabeza hay un largo tocado de raigambre morisca. Probablemente vaya tirando con una cuerda de la cruz o del cuello del Señor, puede llevar también a sus labios una trompa abriendo la dolorosa comitiva. Este detalle no lo dejan observar las cales.

El esbirro que va tras el Señor llevaba en su mano derecha un plano con el que va a golpear a Jesús. Su posición casi es frontal. El jubón -sólo la parte superior del cuerpo es visible al espectador- esta confeccionado con una tela en parte brocada al igual que la de los muslos del primer esbirro. Está dispuesto al otro lado de la cruz, sobre su pelo corto lleva una gorra pequeña de vuelta estrecha. Su rostro resulta en cierto modo risueño como alegre del mal de Cristo.

En la parte más cercana al espectador se halla el último sayón que aparece elevado casi grotescamente una de sus piernas al andar; sus zapatos son los típicos picados posteriores en la moda española al año 1530; viste con calzas y muslos acuchillados, también están acuchilladas las mangas de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su sayo. Tanto el sayo como los muslos están brocados. Sobre su cabeza lleva una gorra pequeña de vuelta estrecha. Está dispuesta casi de perfil, con su rostro gritando lleno de salvajismo mientras con su mano izquierda ferozmente carga la cruz sobre la espalda de Cristo.

Al fondo tan sólo se ve un rostro más apetecible, el último del cortejo, el cuerpo al que pertenece es más pequeño que el de los demás del grupo. Su pelo es más largo y su cabeza aparece cubierta por una pequeña gorra. Debe ser este personaje, de un carácter visiblemente diferente a los demás, el único acorde con el dolor del Señor, el Cirineo.

Como fondo, un amplio cielo ya que el espacio dedicado al suelo es muy corto debido a que el punto de vista manejado por el pintor resulta un tanto bajo.

Compositivamente se centra la escena en el cuerpo y en el dolor de Cristo provocado por la corte de sayones que le rodean y que llenan el ambiente de risas y gritos feroces que acrecientan en el dolor humano del que ha de soportar el rigor del peso de la cruz. Este bloque central de composición tiene como nota complementaria la adición de la figura del Cirineo quien surge lejano y distinto a los demás acompañantes en el camino hacia el Calvario.

Con el sistema utilizado para agrupar a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los personajes logra de una forma bastante convincente la idea de una profundidad en el espacio ya que la cruz le vale como punto de referencia adecuado para distribuir a un lado y al otro al gentio.

Hay en la representación un despliegue de expresiones de diferente sentido. Nada tiene que ver la apacible resignación del Cirineo con la ferocidad del sayón que aprieta la cruz contra el cuerpo de Cristo o con la maligna sonrisa del que blande el palo para golpearlo, o ese gesto que se nos antoja decidido en la marcha del que abre el paso. El dolor de Cristo culmina el cielo de expresiones. En esta disparidad de actitudes vemos el trabajo de un pintor que se plantea una labor dificultosa, que carga de vida la ambientación del tema, llevando a la escena retazos de su tiempo en todas esas vestimentas que son las de los hombres de la España de su momento con ligerísimas modificaciones. Esto llena de vistosidad y al mismo tiempo de sentido aproximativo a su época lo que representa. La escena exige un alarde de manifestación de acciones intensamente vividas y así se presentan, sin embargo, habría que decir que el modo de describirlas manifiesta unas limitaciones bastante notables en el artista, los rasgos de las caras no son de una calidad a la altura de lo que el pintor se exige pareciendo estar contraidos sus propósitos por unas fórmulas que no son las adecuadas para decir cuanto aquí se quiere decir... y asi los ras-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gos faciales repiten modos una y otra vez, aparecen los ojos ampliamente subrayados por su entorno sombreado notablemente, las bocas largas y las narices resueltas con un trazo decididamente convencional. La mayor riqueza la dan los brocados de las vestimentas que llenan de colorido la escena, el dibujo está por todas partes cargado de rutina y de una categoría muy mediana. Sin embargo tiene una cierta notabilidad por el efecto de conjunto enriquecido por unos propósitos que están muy por encima de lo que el pintor que aquí trabaja es capaz de lograr.

Lamentación sobre Cristo muerto (150 x x 280 cms).- La cruz aparece clavada en el centro como fondo, con unas formas montañosas con alguna mínima vegetación, de la representación. Ante ella está María y en su regazo Jesús. A su derecha hay un grupo de tres figuras. A los pies de Cristo una mujer está arrodillada y aparece acompañada por lo menos por otra más.

Practicamente esta escena está tapada por las cales no pudiendo detallarse muy bien lo que hay allí. La Virgen está toda Ella oculta a excepción de una parte de su nimbo y de un fragmento de manto que cubre su cabeza. Por la posición en que parece ha de estar mirando hacia el cuerpo que reposa en su regazo es un cuerpo desnudo que se observa cubierto de sangre por varias partes observándose muy claramente la yaga del costado. La cabeza sin vida cae hacia atrás. Los brazos corren a lo largo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del cuerpo que se ciñe a la forma del regazo materno.

El grupo que está a la derecha del Señor está formado por tres hombres en pie. El más próximo a nosotros se halla en tres cuartos, su cuerpo se encuentra cubierto por una capa completamente brocada, tan sólo deja ver ésta la mano derecha que sale dibujando un gesto en el aire. Su cabeza aparece rodeada por un nimbo y su rostro por una cabellera rubia y larga que enmarca una cara barbilampiña. La segunda cabeza de este grupo apenas se deja ver, tan sólo vemos un gorro pequeño de vuelta estrecha que por su diseño ha de pertenecer a un hombre que se dispone también en tres cuartos. El último personaje del grupo aparece frontal, sus rasgos faciales lo demuestran mayor luciendo una abundante barba blanquecina, también se observa compungido, su tocado resulta demasiado severo ciñéndose rigurosamente al contorno de la cara dejando ver parte de una cabellera larga y también blanquecina. Los acompañantes de Juan serán Nicódemo y José de Arimatea.

La mujer que aparece arrodillada ante Cristo lleva su mano derecha hacia los pies del Salvador mientras la otra va hacia su cuello en gesto de pesadumbre. Su rostro se dirige hacia esos pies lacerados a los que atiende. La saya con que va ataviada presenta un lujoso brocado, sus mangas son acuchilladas y los puños son anchos y fruncidos propios de la moda que corre entre 1530 y 1540. En el escote observamos una gorguera que llega hasta el cuello y que parece transparente. El rostro de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la mujer parece joven y de su cabeza cae una abundante melena rubia, sin duda esta figura es la Magdalena. Hay otra mujer en pie, está un poco alejada observando al Señor, es también rubia y de larga melena, lleva una brocada capa abrochada al pecho, esta mujer debe ser María Cleofás.

La composición surge como un bloque central que es en este caso el gran protagonista de la escena. Se trata de ese dolor de Madre que observa el yacente cuerpo del Hijo en su regazo. Están ambos a los pies de la cruz del martirio. Acompañándolos en su dolor y remarcándolo con su presencia se encuentran los dos grupos que, uno a cada lado, observan ese cuerpo de Cristo sobre el que se centran todos los pesares.

El tamaño con que están llevados a cabo los personajes centrales desde mayor dimensión que el de los restantes ampliando así también el pintor la importancia de María y, sobre todo, de Jesús. Se hallan en diversos planos de profundidad dejando en un primer plano a Juan y la Magdalena, uno a cada lado, y a Cristo en el centro. Más atrás y en planos diferentes los demás protagonistas del acto, Esa medida de la profundidad se va aquilatando en el paisaje que como fondo se despliega atrás hasta enlazar con un cielo que resulta lejano. En este caso el artista utiliza un punto de vista alto.

Aquí se repiten las características analizadas en la escena anterior. De cada cara pretende

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacer un retrato que vuelve a caer en la repetición de unos rasgos que son los mismos apuntados anteriormente. Una vez más son los lujosos atavios de los personajes los que den una nota de riqueza al conjunto que, sin embargo, resulta desmañado en lo particular en unos esquemàtismos que parecen fuera de lugar en el desnudo cuerpo del Señor.

Estas escenas se encuentran enmarcadas por franjas decorativas que dibujan espacios rectangulares, dichas bandas están limitadas por tres líneas rectas a cada lado, oscura la del centro y las otras dos blancas, es espacio intermedio se ocupa con formas prismas que dirigen hacia el centro una arista, la cara más cercana al tema se pinta de color más oscuro y las otras dos que se acercan más hacia el espectador son las claras pero seccionadas por dos rectas paralelas a dos lados en tres secciones.

A la hora de valorar el conjunto hay que tener en cuenta el tamaño cercano al natural con que concibe a los personajes el pintor, su gusto por la riqueza en las vestimentas, por la disparidad en las expresiones pretendiendo llevar a cabo galerias de retratos limitadas por unos escuetos medios de dicción. Su trabajo lo realiza adaptándose a esquemas compositivos en los que hay una gran proximidad a las recetas más usuales, su nota distintiva no está -como ocurre así siempre- en lo general

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sino en lo particular: en la manera de valorar un traje o una faz. Su decir quiere ser variado como nos lo demuestra el hecho de emparejar una escena con punto de vista alto con otra bajo. Como característica constante ha de verse en este pintor unas pretensiones para su obra que se hallaba por encima de lo que es capaz de conseguir. Esta limitación clara que tienen el arte no ha de hacerlo minusvalorar ya que su altura artística destaca dentro de la Religión es notable. El colorido con que adorna sus escenas mezcla los dorados, los rojos, los azules y los negros con uno de los mejores sentidos cromáticos que se halla desplegado en todo el siglo en Galicia.

Nunca hasta ahora se ha dado a conocer esta obra extraida de las cales en una mínima parte por un grupo de la Operación Rescate.

Es muy probable que se extienda esta representación por toda esa pared de la nave y quizás también por el ábside, las cales aún permanecen en su lugar y quizás, si no se atiende pronto este conjunto, con el tiempo hay que lamentar un nuevo desastre en la conservación de la Pintura Gallega.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARGA. San Esteban (1).

Parga, Mondoñedo.

Lams:

269-271

La iglesia consta de una nave y un presbiterio ambos rectangulares; el presbiterio es menor en anchura y altura. Esta fábrica románica sufrió alteraciones posteriores en la cabecera fundamentalmente.

Al desmontar el retablo mayor aparecieron pinturas en el testero. Lo primero que se distingue es la superposición de dos capas de pintura. De la más antigua tan sólo se conserva una pequeña franja en torno a la ventana que centra el testero. El tema allí presentado era la Trinidad como trono de Gracia pero hoy tal escena esta considerablemente reducida ya que la mayor parte se hallaba representada sobre la superficie que tapiaba el derrame de la ventana haciendo del testero una pared uniforme. Al abrir tal ventana a las condiciones en que se encontraba originariamente solo quedó de la antigua pintura una mínima parte.

Trono de Gracia (210 x 210 cms , descubierto) Hoy se ve sobre la clàve del arco de la ventana la cabeza del Padre coronada, a los lados se contempla el contorno de la sede con una rica decoración que se reparte simétricamente. Alrededor del trono una mandorla de luz ayuda a resaltarlo. La forma rectangular en que se hallaba la representación tenía en las bandas que lo limitaban una rica decoración entre varias líneas presentes a uno y otro lado de dicha banda, en la parte central, ocupando una parte más ancha,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aparece una forma encadenada a base de argollas de buen tamaño.

El tema entero presentaría al Padre frontal y sedente soportando con sus manos enderezada, la cruz con el cuerpo de Cristo, entre la cabeza de Este y la del Padre se encontraría representada la Paloma del Espíritu.

Prácticamente nada se puede decir de este mínimo testamento que otorga la capa de pintura más primitiva de esta iglesia. La composición presentaba tan sólo, por lo que parece a las figuras de la Trinidad ya que no se ven otros personajes en torno al trono, la posición de este con respecto al encuadre da ña sensación de espacio ya que no aparece sobre el marco sino un poco retirado hacia atrás, también el resplandor de mandorla crea esa misma sensación de profundidad.

La calidad del pintor deja verse en ese rostro del Padre, enmarcado por la barba y una cabellera larga, una y otra absolutamente blancas. Su mirada se dirige hacia abajo contemplando a ese Cristo crucificado que sostiene a la altura de su regazo. La forma alargada configurada por el rostro y la esbelta corona real que lleva sobre la cabeza fuerzan al nimbo a adquirir un formato elíptico. Se maneja diestramente el dibujo y el color humanizando el rostro con ese cúmulo de arrugas que se desarrollan sobre sus cejas. El color resulta un tanto pálido pero de gran finura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No hay ninguna mención escrita a cerca de esta obra recientemente aparecida.

Poco se puede hacer por mejorar su situación aunque cabría fijar las cales que están un tanto movedizas siendo factible que no haciéndoselo se perdiese este mínimo retazo que queda en Parga de su capa más antigua de pintura. Muy probablemente las pinturas que pertenecen a un segundo momento ocul ten otras coetaneas de la aquí analizada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARGA. San Esteban (2)

Parga, Mondoñedo.

Lams:

269-286

Esta iglesia es de estilo románico. No conserva su trazado primitivo sin cambios, éstos han aparecido sobre todo en la cabecera con una considerable ampliación hacia el lado sur. La antigua planta constaba de nave y presbiterio, ambas rectangulares, teniendo el último menos dimensión en anchura y altura.

Sobre una capa de pinturas tan sólo visible en la parte central del testero existe otra también decorada con temas tanto en el presbiterio como en la nave la unidad del conjunto la da un motivo decorativo que aparece en ambas partes sobre todo en las paredes de la capilla mayor a excepción del testero y también en torno al arco toral.

El tema representado y, conservado en gran parte en el muro testero es el de la Anunciación. En la nave se representa en la pared norte la escena del Camino del Calvario, al lado de ésta cubriendo el espacio existente hasta el arco toral, se representa el Calvario, al otro lado del arco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hay una Lamentación sobre Cristo muerto, ya en la pared sur de la nave y, al lado de la anterior, se presenta la Resurrección.

La Anunciación (250 x 418 cms.).- La narración se reparte en tres zonas. Sobre la ventana hay una representación del Padre. A su derecha y en un nivel inferior aparece el ángel y al otro lado la Virgen. Los lugares elegidos para representar al Arcangel y a la Virgen dejan en medio de ellos un amplio espacio uniforme ya que el hueco de la saetera estaba tapiado desde hacia tiempo. Esa zona rectangular y de buen tamaño central habría de tener algún tema hoy completamente perdido ya que aquí el revoco perteneciente a ese nivel se ha perdido surgiendo abajo el otro nivel con pinturas, logicamente más antiguas.

El Padre desde lo alto se muestra de medio cuerpo y frontal; su cabeza, sin embargo, se inclina hacia el lugar donde está la Virgen. Sobre su cabeza lleva una curiosa mitra irradiando unas formas que parecen pequeñas llamas. Su rostro está cubierto por una barba blanca, también es blanca su larga cabellera. Su mano derecha se yergue dibujando una bendición; la izquierda, oculta por una mancha de cemento, debía de portar, como ocurren casi siempre, la bola del mundo rematada por la cruz. Se encuentra el Padre dentro de una forma nubosa de ondulante contorno.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Arcangel aparece de pie y de perfil, parece que va a doblar la rodilla derecha ante María. Sobre una túnica y un alba lleva un majestuoso manto. Eleva su mano derecha para mostrarle a María la leyenda que se envuelve en su cetro. De su larga cabellera, en la parte superior de la cabeza, parte una pequeña forma de línea sinuosa que debe representar una pequeña llama a modo de símbolo de su carácter sobrenatural.

María se halla arrodillada en tres cuartos, con sus manos juntas, en actitud orante, su rostro se muestra sereno ante la presencia del Arcangel. Ante Ella hay un mueble en el que reposa un libro abierto en la parte superior, en los estantes que este mueble tiene abajo aparecen otros cerrados. Un poco más alejado de la Virgen, sobre una zona que ha perdido el revoque, aparecen las partes superiores de unos lirios que indican que en ese lugar se encontraba el jarrón con flores alusivo a la pureza de María. En una posición intermedia entre Ella y Padre aparece irradiante la Paloma del Espíritu que se dirige a María. En la parte superior y trasera de la estancia surge un dosel del que caen abriéndose unos cortinajes; Un enlosado a base de formas romboidales de una cierta profundidad a la estancia.

Compositivamente, se reparte la escena

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en tres secciones. La Central dedicada al Padre y la que está a su derecha al Arcangel prestan su atención a lo que acontece en la otra parte donde el Espíritu Santo se dirige hacia María, la gran protagonista de la acción, hacia quien todo mira. La escena se desarrolla, pues en dos registros uno ocupado tan sólo por el Padre, en los cielos y el otro dado por esa estancia donde se lleva a cabo el acto.

En la realización del tema hay una preocupación por el logro de unos rostros de buena factura, todos ellos están llenos de serenidad, con rasgos muy largos sobre todo en los ojos. La calidad del dibujo se hace inferior en el resto de la representación. La misma falta de sapiencia en el arte de la pintura se demuestra en el suelo con un mínimo sentido de la perspectiva.

El Camino del Calvario (120 x 200 cms.).- Esta escena está practicamente perdida tan sólo algunos retazos de pintura dejan ver cual era el intento fundamental del tema. Cristo aparece tirando por la cruz hacia el Calvario, la lleva en su hombro y mira hacia alguien que lo ve en su doloroso paso. Parece una mujer, quizás sea su Madre quien en pie y casi de perfil contempla al Hijo. Otra mujer, también en primer plano, como María mira también hacia Cristo. Tras María, al otro lado de la cruz,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tirando también de Ella, ayudando a Cristo, aparece una pequeña figura de hombre, sin duda es Simón de Cirene. El tocado que lleva éste sobre su cabeza es de clara raigambre morisca. Al fondo observa una escueta representación paisajística dada por unos esencializados árboles.

La composición resalta el protagonismo de Cristo quien lleva practicamente todo el peso de la cruz es el a quien se dirigen las mujeres y seguramente algún sayón que hoy es imposible intuir. El papel de Simón de Cirene es meramente complementario.

Pero se puede decir de la calidad con que está llevada a cabo la obra. Tan sólo se aprecia, y con poca certidumbre, algo de la cruz, hecha con una madera en la que se representa todo el veteado, algo del nimbo de Cristo, un fragmento del contorno del manto que toca la cabeza de María, la parte superior de la cabeza de Simón de Cirene y unos retazos de las vestimentas femeninas en primer plano que hacen suponer, por lo menos, la presencia de dos mujeres entre el espectador y la figura de Cristo. En el trozo de rostro de Simón de Cirene se aprecian de nuevo el mismo tipo de ojo que hemos descrito para las figuras de la Anunciación. La calidad de este tema se puede suponer que ha de estar en la misma tesitura en que se halla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la Anunciación.

El Calvario (150 x 150 cms.).- Cristo se encuentra sólo en su cruz coronada por el letrero con el INRI, aparece clavado y muerto. Tres clavos la atenazan a ella, su cuerpo se muestra caido, los brazos bajan mucho con respecto a la horizontalidad del travesaño corto. Sus piernas están dobladas, un único clavo ensambla los torcidos pies a la cruz, un paño de pureza se ajusta perfectamente al cuerpo; la cabeza sin vida reposa sobre el hombro derecho, está destacada por un sencillo nimbo redondo y claro. En el torso se muestra claramente la yaga en el costado manando abundante sangre que corre practicamente hasta la rodilla pasando bajo el paño de pureza.

Hay un ansia en la realización de la escena por recalcar el dolor que sufrió en su cuerpo Jesús. Unos árboles esquematizados en su forma aparecen a un lado y al otro como únicos acompañantes del Señor en lo alto del Calvario.

Aquí la composición tiene como única ocupación el ensamblar las formas de la cruz y de Cristo dibujando su cuerpo una línea que se incurva sobre el fondo rectilíneo de la cruz.

El dibujo con que se confecciona el tema es de buena línea en ese cuerpo desnudo pero cae como casi siempre ocurre en los pintores de Galicia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en un cierto esquematismo en el tratamiento del torso.

Lamentación sobre Cristo muerto (150 x 150 cms.).- Al pié de la cruz está María sentada, en su regazo se extiende el cuerpo se su Hijo muerto. A su derecha aparece Juan y al otro lado, la Magdalena y un hombre, quizás José de Arimatea.

La Virgen mira apenada al Hijo. Su cabeza está destacada por un radiante nimbo y cubierto por un manto que oculta en gran parte la toca que cubre totalmente su cuello. El torso de Jesús se asienta sobre el regazo de la Madre, las piernas caen por un lado llegando casi al suelo quedando los pies sobre un trozo del manto de María. La cabeza está a la misma altura que el torso y bajo ella se encuentra el nimbo del Señor. La sangre aparece por todas partes sobre el cuerpo. Juan, en pie y frontal, mira al Yacente con tristeza, tanto él como María Magdalena, presente al otro lado de María aparecen distinguidos por nimbo. La Magdalena va lujosamente ataviada, el escote que luce su saya en la parte superior deja ver una camisa morisca que parece rematar en la base del cuello, es un tipo de prenda ésta usual en España por 1530 a 1535; la saya, elegantemente brocada, presenta unas mangas que son estranguladas hacia su parte media y se hacen amplias tanto en la parte superior como en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inferior. Su cabeza, mirando hacia el grupo formado por Madre e Hijo, está descubierta dejando ver una larga cabellera. Está en pie y frontal lo mismo que el hombre aparece tras élla y de quien tan sólo podemos ver un tocado de forma puntiaguda de raices moriscas.

La composición tiene una parte primordial perfectamente destacada: María y el Hijo, y dentro de ésta el cuerpo del Señor resalta por el primer plano que ocupa y por la atención que le prestan todos los personajes. Estos se disponen en diferentes planos de profundidad dando una buena sensación de espacio, intuido también por la presencia al fondo de árboles, tratados de nuevo de manera esquemática.

La calidad del dibujo resulta desigual; en partes el trabajo es rápido como ocurre en el severo ropaje que viste María y en otras ocasiones se detalla con minucia,es el caso de las ropas de la Magdalena. De nuevo el cuerpo de Cristo aparece cubierto por sangre que brota de todas partes.

Hay que lamentar la ausencia del revoque que soportaba la pintura en varias partes.

La Resurrección (120 x 200 cms.).- Esta escena también está fuertemente deteriorada, tan sólo se puede contemplar el rostro y la parte superior del torso de Cristo así como su mano derecha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bendiciendo. A su derecha, en el suelo hay retazos de armaduras de un soldado y fragmentos de dos alabardas mantenidas alzadas; al otro lado del Señor también se puede distinguir alguna porción de armadura y el fondo algún árbol dando una notación paisajística.

Hay que suponer el tema realizado con la figura de Jesús en el centro elevándose sobre su tumba abierta acompañando al gesto de su mano derecha bendiciendo, la retención en su mano de la vara que sostiene el estandarte con el simbolismo de su victoria sobre la muerte. Su pecho está tapado en parte como también el resto de su cuerpo por una capa que se abrocha en el cuello y que se arremolina por el sentido ascensional en que está inmerso el cuerpo que tapa. A los lados, en el suelo, dormidos en su labor de guardia, los soldados aparecen quizás algunos despiertos y se asombran ante tan sobrenatural hecho. El fondo está concebido con un sentido paisajístico haciendo aparecer algunos árboles.

Así pues el tema presenta dos registros, el de más altura tiene como único protagonista al Señor, el otro en el que aparece la tierra como la sepultura y los soldados está claramente supeditado a la parte superior valiendo como zócalo al triunfo de Cristo. Hay un equilibrio perfecto de masas. En la zona inferior los soldados deben estar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

repartidos de una forma equitativa a un lado y otro del sepulcro. En la parte superior Jesús centra perfectamente ese espacio en el que se manifiesta ascendente.

Para mostrar la calidad de este pintura lo único que se conserva en un estado aceptable es la cabeza de Jesús, en ella se entremezclan el carácter triunfante de este momento de la historia de Cristo con la presencia aún patente del dolor pasado a través de la permanencia de la sangre sobre la faz. Está hecho con el mismo sentido que los rostros que aparecen en los otros temas buscando una longitud en el trazo de las facciones que los caracterizan dando un sentido a la obra elegante.

Las bandas que delimitan las escenas de la nave repiten un mismo tipo decorativo. La ancha franja esta limitada por arriba y abajo por dos gruesas líneas, a continuación hay un espacio blanco hasta encontrar otras líneas, paralelas a las anteriores, más delgadas. El tema ornamental que corre por el centro de esa franja repite constantemente un mismo motivo, tiene éste tres partes, una central consistente en un punto rodeado, formando un redondel, por formas curvadas de caracter irregular, éstas miran hacia ese centro. En torno a este motivo unas líneas de desigual grosor en su trazo dibujan una forma redonda de mayor diámetro alrededor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del primer motivo redondo. El último elemento de este recurso ornamental consite en tres pequeñas formas que tienden a ser romboidales que están aproximadas dando la sensación de configurar juntas una forma triangular, dos triángulos de igual sentido se encuentran cercanos uno a la parte superior de esa zona media de la franja decorativa y otra a la inferior separando el espacio que ocupan dos formas redondas repartidas como arriba se explica.

Se dibujan en la intersección de dos bandas una configuración cuadrada en la que el espacio interior se ornamenta con una forma redonda de la que parten hacia los ángulos del cuadrado en que esta inscrito formas puntiagudas del mismo color claro que el redondel del que parten.

El otro motivo ornamental que se usa consiste en formas cuadradas en las que aparecen inscritas una dentro de otra ocupando de esta forma amplios espacios de pared.

En el momento de valorar la obra que se presenta en esta capa de pinturas se encuentran dos trabajos de diferente entidad. No se puede comparar el tipo de representación que lleva a cabo en el presbiterio y el que hay en la nave. El primero obedece a un tipo de escenificación en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que un sólo tema se distribuye en varios espacios unos separados de los otros con arreglo a un sistema muchas veces repetido en Galicia y naturalmente fuera de la Región. Esto da lugar a figuras de gran tamaño con un tipo de problemática completamente distinta a la que tienen las escenas de la nave en las que el espacio a cubrir con pintura es de menor dimensión y en cada uno de ellos se representa una escena completa. Tanto en un lado como en el otro hay una repartición de las figuras del tema que se amolda claramente a los esquemas más usuales para cada uno de ellos. Al buscar lo que es más peculiar de este pintor hay que destacar el tipo de rostro que utiliza continuamente con rasgos largos -sobre todo en los ojos- buscando una forma elegente. El dolor que intenta expresar en la Pasión lo manifiesta sobre todo a través de una gran cantidad de sangre sobre el cuerpo de Jesús. Contraste en la riqueza con que lleva algún traje como el de la Magdalena en la Lamentación sobre Cristo muerto y el esquematismo radical que imprime a la vegetación presenta en escuetos árboles en las cuatro escenas de la Pasión.

Los colores más utilizados son los rojos, dorados, negros, blancos, azules, parcticamente los mismos que se utilizan en la capa más primitiva pero allí resultan más pálidos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No se ha estudiado hasta ahora nunca este conjunto.

Recientemente aparecieron estas pinturas al levantar los retablos de la iglesia. Entonces se descubrió que al picar todas las cales de la nave se habían perdido; muy probablemente gran cantidad de escenas cubrirían todo el espacio o, por lo menos buena parte de él. Su estado actual ofrece un pobre aspecto comparado con lo que debió ser. Es necesario limpiar las pinturas y fijar los revoques si se quiere que se conserve adecuadamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PESCOSO. Santa Marina.

Camba, Lugo.

Lams:

287-296

La planta de esta iglesia parroquial está constituida por un presbiterio de una época románica y una nave de época muy posterior. La capilla mayor está constituida por un tramo recto cubierto por bóveda de cañón y una cabecera con cuarto de naranja. La nave aparece techada a dos vertientes con madera. Las obras de ampliación de la nave quizás hayan sido llevados a cabo en ese 1629 que señala Alvarez de Limeses como momento de construcción de la iglesia (1). También son adit—amentos posteriores la sacristía adosada al muro sur de la capilla mayor y la fachada.

Las pinturas que se conservan aparecen todas ellas en el presbiterio. No hay duda que todo el se halla pintado pero tan sólo se pueden observar pequeños fragmentos ya que en gran parte está tapado por la cal y otra buena cantidad de su superficie la oculta el retablo. Los retazos a la vista dan pie para decir cuales son los temas representados en la cabecera de la ventana a los lados, se deja ver por un lado del retablo mayor un fragmento que parece aludir al episodio de Cristo ante

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pilato, esta escena se halla hacia la parte sur de la cabecera, enfrente de ésta al otro lado del retablo se ve un esbirro que forma parte de una Flagelación. En el cuarto de naranja aparecerá una escena alusiva al Juicio Final lo mismo que en la bóveda de cañón del tramo recto. En las paredes que soporta el tramo recto aparecen representados santos, en el muro norte se distinguen Bárbara, Juan Bautista y Juan Evangelista y en la sur, Apolonia y Catalina, enumerados en ambos lados desde la nave hacia la cabecera.

Cristo ante Pilato (175 x 110 cms al descubierto).-Se debe referir esta escena al momento de la condenación según relata el Evangelio de San Juan (2). Es extremadamente dificultosa la interpretación ya que tal como esta hoy la pared lo que se ve es una mínima parte. Se debe ésto a que se perdió gran espacio al abrir una ventana hacia el sur para dar luz a la capilla ya que la del centro de la cabecera había quedado tapiada por el retablo. Además el resto de la representación se encuentra en gran medida oculto por las cales pudiendose tan sólo analizar lo que a continuación se describe. Hacia la parte superior y central de la escena se descubre una cabeza que parece coronada de espinas lacerada e inclinada hacia delante e inclinada hacia un lado, el cuerpo que hay bajo ésta parece cubierto por un manto. Su mirada parece perdida, este rostro, que ha de ser el de Cristo, está en una posición cla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ramente frontal. En frente de donde se encuentra esta figura se representa otra de la que solo vemos la cara, ésta se halla a la misma altura que la de Cristo pero no mira hacia El y se muestra pensativo. Vistas esas dos caras hay que imaginarse la composición con una figura de Cristo de pie con sus manos atadas cubierto por el manto de púrpura y quizás con señales de la flagelación a que había sido sometido. Está ante Pilato quien aparecerá sentado y quizás se encuentre como suele ocurrir, lavándose las manos (3). Estas dos figuras son las fundamentales de la escena probablemente se completase la composición con la representación de un esbirro en pie tras Cristo con lo que éste se encontrará en una posición central dentro de la escena lo que recalcaría aún más su posición de protagonista de la misma y equilibraría la composición ocupando el espacio que hay tras el Señor aunque hay que tener en cuenta que tal lugar tiene poca superficie ya que probablemente corre una faja de decoración por el lateral de la escena lo mismo que pasa por la base lo que reduciría notablemente tal espacio. La posibilidad de que se halle tal motivo ornamental es grande dado que en la otra parte de la cabecera donde se representa la Flagelación corre una franja decorativa en este sentido y hay que pensar en que, lógicamente, en tal motivo ha de haber una disposición simétrica.

Dicha franja decorativa, presenta prismas que dirigen hacia el frente una de sus aristas, tie-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nen dos caras blancas mientras que el triangulo que lo cubre y se halla más cerca de la representación es de color oscuro. El borde superior y el inferior está marcado con doble línea. Por la parte superior e inferior de esos prismas de los que se ve aproximadamente la mitad de su volúmen corren líneas blancas tras las cuales vuelven a repetirse unas estrechas y uniformes franjas oscuras. Dichas prismas asimismo están sobre una superficie oscura.

La Flagelación (175 x 30 cms al descubierto).- Un esbirro de espaldas y en una postura que se intuye dinámica blande con ambas manos un azote que ha de estar usando contra Cristo, de Este apenas se ve más que parte de su cabeza y de sus brazos cerca de la columna que en forma frágil cruza todo el espacio dedicado a la escena verticalmente.

El esbirro presenta sus piernas separadas en una posición que indica que su cuerpo toma impulso, mira hacia el lado contrario a donde esta la columna su torso con esa misma intención de mostrar empuje. El atuendo con que se viste este personaje está altamente inspirado en la moda que de una forma más o menos próxima responde al momento en que se lleva a cabo la realización de estas pinturas. Sus piernas se cubren con altos borceguíes, lleva también calzas bragas bandadas, asimismo el jubón es bandado dejando los brazos desnudos. La cabeza de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este hombre se ha perdido pero ha quedado la gorra sobre la que ondea una pluma, la posición en que se representa tal tocado indica que la cabeza del azotador mira hacia Cristo decididamente. Tal vestimenta coincide con la moda española de hacia 1520.

El fragmento de cabeza que se ve de Jesús lo presenta coronado con un nimbo. Su pelo y barba son intensamente oscuras, su mirada aparece baja mostrando la resignación del Señor. Los brazos se cruzan ante la columna quedando Jesús tras ella, seguramente que está atado a tal soporte. La posición de las piernas del esbirro y la falta de muestras del cuerpo de Jesús hacia la parte inferior en torno a la columna hace suponer que se representa con el cuerpo en general bastante separado de ella disponiéndose hacia el lado contrario a donde se encuentra el esbirro que se deja observar en esta representación.

El hecho se está llevando a cabo en un exterior en esta ocasión ya que los pies del esbirro se posan sobre un suelo que en el horizonte se dibuja ondulante, en lo más profundo se representan algunas líneas que quieren simular árboles. Es muy estrecha la banda dedicada al suelo mientras los cielos tienen un amplio desarrollo en contrapartida, en éstos las nubes aparecen en menudas formas de manera continua.

La composición hay que imaginarla con un sayón más por lo menos azotando a Cristo desde el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otro lado quedando así la figura de Jesús como parte central de la escena sobre la que descargan su acción los dos esbirros. Seguramente que la disposición del sayón que aquí se puede ver tiene una correspondencia en la del otro lado habiendo una cierta simetría entre ambos.

En este caso el trabajo del pintor se puede estudiar con más posibilidades dado el mejor estado y la mayor porción de espacio que aquí se contempla. El dibujo con que se hace es muy pormenorizado detallando parte a parte sin embargo este gusto por un trabajo minucioso no se acompaña de una habilidad en su desarrollo llegando incluso a inexactitudes graves en los escorzos en que mueve los cuerpos.

Los colores más utilizados son el negro y blanco, también ocre y amarillos.

El Juicio Final (260 x 460 cms).- En el cuarto de naranja aparecen por algunas partes trozos de una capa de pintura que dejan entrever la escena que se representa bajo las cales que cubren dichas pinturas. Además gran parte de la cubrición está tapada por el retablo mayor. Lo único que se distingue con cierta claridad es la parte inferior de un cuerpo que parece arrodíllase mirando desde la derecha hacia el centro de dicha bóveda de horno. Parece estar sostenida por nubes. Hacia un lado de esta figura se descubre una estrella perteneciente al mismo estrato de pintura en que se caliza el personaje en los cielos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En un lugar un poco más elevado y hacia un extremo se observa un fragmento de paño que se encuentra plegado. Bajo la persona arrodillada hasta la impos ta que remata por la base del espacio abovedado hay muy poco espacio para una posible representación en esta parte.

La composición que aquí se lleva a cabo se puede imaginar perfectamente. Ha de ser una repre sentación de Cristo en Majestad ante el cual han de estar María y Juan Bautista arrodillados. Cristo estará sentado con sus brazos alzados mostrando las yagas de los clavos en las manos dejando ver también la marca de la lanza en el costado. Su cuerpo estará cubierto en parte por un manto que caerá sobre su espalda y tapará sus piernas dejando quizás ver sus pies desnudos posarse sobre la bola del mundo. Posiblemente a los lados de su cabeza se encuentren a un lado una rama de lis y la otra una espada como signos de su justicia. A su derecha ha de aparecer María, su madre, máxima intercesora ante El, su acti tud será orante propia de la acción en que se encuen tra lo mismo que la de San Juan Bautista a quien per tenece el fragmento de cuerpo arrodillado que antes señalábamos. Hacia los lados y en posiciones que pue den, por tanto, mirar hacia el Señor como hacia el lado contrario, aunque esta última opción es más lógica, han de aparecer los ángeles que con largas trompas anuncian el Juicio. De la presencia de las figuras tenemos constancia por ese fragmento de ple-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gado que a un nivel más elevado que el ocupado por el hipotético san Juan Bautista señala, en tal lugar, la presencia de una figura que muy puede representar a uno de ellos.

Tambien hay que valorar esa falta de espacio bajo las figuras orantes que se encuentran ante el Señor ya que tal circunstancia indica que en este caso no se representa en una estrecha franja como zócalo de la gloria del Señor de la Resurrección de los de los Muertos, motivo que no es raro en tal lugar.

Así pues la narración ha de tener como foco principal a Jesús de quien dependerán los demás elementos de la misma. Quizás también ese protagonismo de Cristo está recalcado por un mayor tamaño de su cuerpo con relación a los demás que aprezcan alrededor.

Nada se puede comentar de la calidad con que ha sido realizado el tema pues nada se aprecia en este sentido.

En el tramo recto en esa bóveda de cañón que lo cubre se ven hacia la parte sur fragmentos de epígrafes, uno de ellos dice SUR.I.. y el otro MO... .I. Hace alusión al conocido texto de Surgite mortui. ...(4) que suele aparecer como uno de los más habituales entre esos mensajes que los ángeles lanzan con sus trompas a los hombres a la hora de la Resurección. Un fragmento de paño que se ve cerca de tales leyendas hace pensar en la presencia de un ángel que será

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el mensajero que cuenta tal misiva. Este estará en pie sobre un suelo que está en la imposta que corre uniendo los arcos que abren la capilla y la nave y el que une los dos tramos de dicho presbiterio. También se observan estrellas por varias partes lo que indica la ambientación del mensaje en el cielo. Seguramente que enfrente de este ángel, al otro lado de la bóveda habrá otro común mensaje que puede ser muy bien Venite...(5), esta leyenda es tan habitual como la otra que aquí se expresa.

Hay que señalar la proximidad que hay entre la manera de representar aqui el tema y en otros lugares de Galicia siendo muy cercana la composición en que se intuye aqui esta parte del tema y como se lleva a cabo en Santa María de Melide.

La relación de la decoración de la bóveda de este tramo con la de la del cuarto de naranja es clara. Todas hablan del Juicio Final que en este caso queda reducido a una parte del repertorio de temas con que se suele construir tal programa. El pensar en la posibilidad de que la proximidad temática con Santa María de Melide llegue también al + cuarto de naranja queda rota al ver como esa figura orante que se vislumbra aquí no coincide con la estructuración de tal espacio con las pinturas de la Trinidad rodeada de los signos de los Evangelistas que adornan la iglesia de Melide.

Santa Bárbara (120 x 90 cms).- En pie y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

frontal, porta la palma de su martirio en la derecha y la izquierda mantiene erguida a la altura de su pecho la torre que la significa. Su vestido presenta un escote en cuadro de los que se usan entre 1510 y 1520 dejando ver una gorguera fruncida y baja que culmina en un remate propio también del momento. Sobre su cabeza de la que pende una larga cabellera rubia en tres cuartos se muestra un nimbo que hace resaltar su rostro e indica su santidad. Su vista se pierde hacia un lado sin fijarse en nada en concreto.

San Juan Bautista (120 x 90 cms).- Las cales tan sólo dejan ver la cabeza y una mano, asimismo se aprecia la silueta del atributo bajo una capa de cal bastante fina. La altura a la que se encuentra la cabeza dentro del paño en que se representa hace suponer que el Santo aparece en pie y frontal, su cabeza en tres cuartos esta inclinada y dirigida hacia el lado en que se presenta mirando para el un pequeño cordero que vale como signo identificativo de Juan Bautista que con su mano izquierda lo señala. Parece que el Santo lleva en su mano derecha un libro abierto que, en este caso, no es la base en que se halla el cordero, de quien no se aprecia cual es el elemento en que se apoya a tanta altura. No se puede fijar con lo que se ve qué tipo de vestimentas lo cubre, quizás sea una piel de animal la que haga esta función o una áspera túnica.

San Juan Evangelista (120 x 90 cms).- Tan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

solo se aprecia actualmente parte de su cabeza está dispuesta en tres cuartos y mantiene la mirada hacia el frente, su rostro lo muestra joven y barbilampiño. De su cabeza pende una larga y rubia cabellera. Ha de estar representado en pie y en posición frontal ya que la altura a que se halla su cabeza es la misma que la que tenían los santos anteriormente citados habiendo que intuir asi una representación de tres figuras de pie repartiéndose el espacio de la pared de este tramo recto hacia el lado norte.

La razón fundamental que hace pensar que aquí se efigia este Santo y no otro es la presencia de su figura al lado de la de Juan Bautista, el representar a los dos santos Juanes juntos es muy habitual aunque en Galicia no se conocen en la pintura mural del momento más casos que éste.

De ser este Santo Juan Evangelista, ha de aparecer vestido con túnica y palio; quizás con los pies desnudos y llevando en una mano el cáliz con un pequeño dragón, atributo con que se suele significar por este tiempo.

Santa Apolonia (120 x 90 cms).- En pie y frontal; su cabeza, en cambio, se dispone en tres cuartos con su mirada baja dirigiéndose al atributo que lleva en la mano derecha que han de ser unas tenazas de las que el pintor deja ver tan sólo sus brazos quedando lo demás oculto por la palma de la mano en la izquierda, dispuesta a la altura del pe-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cho al igual la otra mano, lleva la palma del martirio, su rostro la muestra joven, su pelo cae largo tras la espalda y rodeando su cabeza en amplio redondel se desarrolla la forma de un nimbo. El vestido con que se adorna a la Santa es una saya larga con mangas de amplia boca y notable escote en cuadro que deja ver una fruncida gorguera que tapa nada más que una mínima parte de su pecho recortándose también en cuadro la parte que se ve de esta prenda que se remata con un fino encaje. Asimismo aparece un cuidado remate en la boca de las anchas mangas de la saya en donde, como motivo decorativo se lleva a cabo una estrecha banda en la que se desarrolla una serie con la forma S dispuesta apaisadamente. Es importante resaltar tal tema ornamental ya que es uno de los más típicos de la pintura gallega por este tiempo.

En lo alto se observan letras de una palabra que ha de ser el nombre de la Santa, tan sólo se leen con la debida precisión la OL.N. No es difícil suponer el resto configurando el nombre de Apolonia.

Santa Catalina (120 x 90 cms).- Aparece en pie y frontal menos su cabeza que se dispone en tres cuartos con su mirada dirigida hacia el frente. Un nimbo rodea su cabeza. En la mano derecha lleva la palma del martirio, el brazo izquierdo lo baja, no se ve la parte inferior que yace bajo las cales hay que suponer que ha de mantener erguida la rueda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con cuchillas de su martirio. Su vestido es semejante al de Apolonia, éste se observa con menos precisión pero se distingue que en este caso lleva bajo el amplio escote una gorguera de las mismas características pero de una superior dimensión en cuanto a anchura.

En la parte superior se distingue la terminación de un epígrafe que dice INA, es indudablemente que toda la leyenda dirá Catalina.

Cada una de estas Santas esta hacia un lado de ese paño sur del tramo recto del presbiterio. Dejan en el medio sitio para un óculo que por tal lugar daba luz a la iglesia antes de añadir la sacristía se tapió el óculo y se abrió la puerta que dió acceso a ella rompiendo así la parte central ese conjunto destinado a estas dos Santas.

Lo visto en este lado hace suponer que en el opuesto donde hemos visto otros tres santos se oculta bajo las cales un dibujo que simula las formas de un brocado y ocupa el espacio vacio entre figura y figura.

Tanto en una parte como en la otra por los lados laterales y por la base se desenvuelve una amplia franja limitada por gruesas líneas que dejan en la zona intermedia un motivo vegetal de ritmo muy sinuoso que tiende a ocupar todo el espacio con su variante trazo. Por la zona superior el límite a la escena lo señala la imposta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la decoración de esta parte del presbiterio la intención del artista responde a un criterio unitario: todo se puebla de santos igualmente dispuestos todos ellos en pie y significados por su atributo. Muy probablemente sobre cada uno de ellos aparece su nombre como actualmente se puede observar en Catalina y Apolonia. Cada uno de ellos está interpretado de una forma aislada sin engarzarlos el autor entre sí, tan sólo los unifica el marco en que se encuentran.

El artista se preocupa por detallar cada figura, sin embargo cae en abundantes reiteraciones no sólo en las vestimentas en las que es claro un santido repetitivo sino también en los rostros sujetos todos ellos a un mismo tipo de esquema consistente en un tipo de faz alargada con los ojos muy amplios y alargados marcando también con línea muy neta tanto las cejas como la nariz de acusado tamaño.

Pocos indicios hay para valorar adecuadamente la obra que encierra esta capilla mayor ocupando esta pintura absolutamente todo el espacio de sus paredes ya que hay que suponer que tras el retablo mayor todo se encuentra pintado. Sabemos por las pocas partes desencaladas de la temática que encierra ensamblando en el conjunto la Pasión de Jesús con la justicia del último día engarzando en este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mensaje la parte alta y baja de la cabecera e integrando en la misma idea la decoración de la cubrición del tramo recto, la ornamentación que en esta parte hay en la zona más baja ocupada por los santos completa la temática aqui expuesta.

Todo ello está llevado a cabo dentro de esquemas múltiples veces seguidos. En el Juicio se somete por lo que parece a la exposición del tema presentado a Cristo con los máximos intercesores y el aviso angélico que ocupara no sólo el cuarto de naranja sino también la parte superior del tramo recto. El basamento de este tema es como ocurre en otras iglesias la temática que cuenta la Pasión, un ejemplo similar de este, aunque posterior en el tiempo, es el de Castrelo de Miño en Orense. Tan sólo se ven aquí parcialmente dos escenas, posiblemente dos más completan la decoración que está a los lados de la ventana. Es difícil señalar cuales hechos de la Pasión pueden estar aqui interpretados ya que de haber como se puede suponer cuatro escenas no puede seguirse el relato de la Pasión, de una forma cronológica ya que las escenas extremas, que son las que aqui se aprecian, son seguidas en el relato evangélico. La Flagelación y Cristo ante Pilato pues como escenas de los extremos y dos incógnitas para el centro. Lógicamente aquí han de situarse aprovechando un lugar de más importancia en la arquitectura dos temas de más relevancia pueden ser éstos un Calvario y una Piedad, en la que aparecería así María, patrona de esta iglesia, también sería muy ló-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gica la presencia de una Santa Cena, tema muy adecuado para el centro de la capilla mayor.

Llama la atención el cuidado que el pintor presta en detallar vestimentas con notas propias de su época aunque hay que pensar que son un poco pasadas de moda en el momento que se hace la pintura ya que el tipo de letra que muestran la inscripción e incluso el tipo de bandas decorativas aconseja una fecha más tardía -posterior a 1530- para esta obra. No es nada raro el que el que uno se encuentre un pequeño retraso en los tipos de vestidos usados ya que estos solían tener generalmente un largo periodo de vigencia. El esmero del pintor no está presente en cambio, a la hora de individualizar los rostros en los que la rutina se presenta albergando en un mismo esquema todas las expresiones que aquí están a la vista.

El color junto al negro y el blanco surgen ocres, amarillos y rojo.

La única cita que hay hablando de la existencia de estas pinturas la hace don Manuel Chamoso Lamas quien simplemente las data en el sigloXVI (6).

En este conjunto que merece una adecuada retauración ya que las pinturas se conservan en inmejorables condiciones bajo la cal siendo muy oportuno así el traslado a otro lugar del templo del retablo mayor para dejar a la vista tras el conveniente de-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sencalado este importante grupo de temas que, si no son de una mano demasiado priveligiado, son pieza importante dentro del panorama de la pintura del XVI gallego.

---

(1) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia, s.a. 635.

(2) San Juan 19, 13-16.

(3) Asi aparece en Chouzán, Sixto y Castrelo de Miño en el XVI en Galicia.

(4) Este texto no es bíblico pero se utiliza de contínuo.

(5) Venite, benedicti Patris mei posidete Regnum. Mateo 25, 34.

(6) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona 1976, 304.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROENDOS, Santa Maria

Monforte, Lugo.

Lams:

297-308

Al estudiar Don Angel del Castillo esta iglesia apunta que "debe ser uno de los monumentos medievales más antiguos de Galicia levantado, seguramente, cuando menos, en la primera mitad del siglo XII, siendo su abside, al interior uno de los ejemplares más poéticos de nuestra tierra." (1)

Su construcción vuelve a repetir una vez más un modelo muy usual en el románico más humilde consiste en la conjunción de una nave rectangular y un presbiterio considerablemente más reducido en altura y anchura. Mientras la nave se cubre con doble vertiente de madera el presbiterio lo hace con una bóveda de cañón peraltado que abarca cada uno de sus dos tramos. Las restauraciones más fuertes que ha sufrido esta arquitectura afectan a la nave sobre todo en la fachada, fuertemente remodelada.

Al realizar el estudio de la construcción el Señor Vazquez Saco señala que "se mezclan elementos de acentuado arcaismo a otros característicos de la época románica, que nos obliga a encua-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

drarlo de este estilo" (2). Una fecha situable en la segunda mitad del XII como indica Don Angel del Castillo en su Inventario (3) parece más adecuada que la que señalaba el mismo en el artículo en que, por primera vez, da cuenta de ella.

La iglesia ha sido pintada en el siglo XVI, tanto en la capilla mayor como en la sacristia hay vestigios de pintura de esa época. En el presbiterio se representa, en el tramo más cercano a la nave en dos fajas rectangulares, que ocupan por cada lado la cuarta parte del abovedamiento del tramo, la Natividad en el lado sur y la Epifanía en el Norte. En el otro tramo, ocupando espacios similares, se representan la Huida a Egipto en el lado Norte y la Visitación y San Blas en el lado sur, ocupan cada una de estas dos narraciones un rectángulo dispuesto verticalmente dentro de una forma rectangular apaisada similar a las anteriores. Entre estos dos episodios se encuentra el hueco de una ventana sobre la que se pinta un arco y un marco cuadrado. El muro testero permanece hoy oculto por el retablo mayor; no es difícil, sin embargo, adivinar, mirando por los lados, que el tema oculto es el de la Anunciación. La parte media del abovedamiento se cubre con pinturas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de carácter decorativo. En la sacristia se observan unos mínimos retazos de un tema que se había dispuesto en la pared norte de la estancia, aquí se pintó el tema de la Epifanía en una forma muy cercana a la que se observa en la capilla mayor.

La Natividad (100 x 210 cms).- En el centro está arrodillada María en actitud orante. A su derecha se encuentra José y, entre ambos, encima del manto que se asienta en el suelo, está el Niño Jesús. Atrás aparece una arquitectura y dentro de ésta se observan, apareciendo tras una peredilla, las cabezas del buey y la mula. A la derecha de la composición hay un espacio abierto, a media distancia aparece reunido el rebaño, más atrás los pastores que están recibiendo con gran asombro la noticia del nacimiento del Niño por medio del alegre mensaje del ángel que, en el cielo, extiende una cartela.

María viste clara túnica de escote reducido en cuadro, la lleva ceñida a la cintura por un cordón propio de un hábito franciscano. Sobre la túnica lleva un amplio manto que se desparrama ostensiblemente sobre el suelo. Dirige su mirada al Niño que tiene ante sí; su largo pelo queda cubierto en su parte inferior por el manto que lo deja guardado sobre la túnica. Está dispuesto en tres cuartos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Niño está desnudo, despierto, intenta alzarse hacia su Madre según indican sus brazos que hacen el gesto de auparse.

José esta arrodillado y de perfil. Mantiene con su derecha una vela encendida, ampara su llama con la palma de la otra mano. Mira hacia la Virgen. Viste túnica y sobre ésta un manto que se cierra en torno a su cuello no dejando ningún tipo de escote dentro de un gusto posterior en España a 1530. Sobre su cabeza lleva una media gorra con la vuelta bajada propia del siglo XVI.

La construcción que les vale como fondo es una mezcolanza de arquitectura pétrea y un humilde techado de paja o madera. La arquitectura presenta moldes clásicos utilizando sillería regular y arcos que tienden al medio punto. En primer plano se presenta un baldosado de formas romboidales en las que no hay el menor asomo de utilización de las leyes de la perspectiva. El pintor enriquece la idea de profundidad rompiendo la pared más cercana de la construcción de una manera escalonada.

Los pastores están dispuestos en muy variadas posturas; uno está acostado en el suelo dirigiendo la vista hacia lo alto, otro en pie y de espaldas un tercero en pie y frontal y el último igualmente en pie y de perfil. Tras ellos dirigen su mira

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da al ángel que, vestido con blanca túnica y con sus alas muy abiertas significando su vuelo, extiende por los aires una larga cartela que en curso sinuoso deja leer el GLORIA IN EXCELSIS... (4) hecho en capitales del XVI. El otro pastor que se encuentra colocado frontalmente ya ha leido la noticia en los cielos y dirige su mirada hacia el portal. Visten rudas rojas estos pastores, llevan gruesos sayos, zurrones al hombro y toscas medias atadas fuertemente a las piernas, todos van cubiertos por gorra. Uno está tocando una cuerna en el momento en que recibe la noticia, otro una flauta y un tercero sostiene una gaita. Sus figuras se recortan sobre una oscura loma que deja intuir la hora nocturna en que se desenvuelve la acción la clariadad del cielo se debe a la sobrenatural de la aparición angélica y la luz del primer plano es precisa para la oportuna visión del episodio, sin embargo está señalada la oscuridad del ambiente por una vela que mantiene encendida José.

Compositivamente la acción está, en lo principal, descentrada hacia la izquierda del marco. El motivo más importante es el Niño y en Este se concentran tanto las miradas de los animales como de su Madre, también ayuda a resaltarlo su presencia, entre los dos cuerpos de mayor tamaño de la escena -José y María- que con la colocación en que se mantienen hacen que la vista del espectador se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dirija hacia Jesús.

María realzada por medio de la atención que le presta José y por su situación que ocupa fisicamente el centro del encuadre.

El Anuncio a los Pastores tiene un interés secundario dentro de la acción; ocupa un menor espacio y un plano más alejado con respecto al espectador.

Su aspiración a la profundidad no es conseguida más que a medias; es la construcción que vale como fondo a la Sagrada Familia la que se encarga de ser un plano intermedio entre los principales protagonistas de la acción en primer término y esos otros de importancia secundaria -los pastores- en último término, practicamente asimilados por la oscuridad de la noche.

El artista manifiesta una buena mano en su trabajo desenvolviendo con majestuosidad los ropajes, detallando con minucia los rostros y la expresividad de cada personaje, parando su pincel en componer el formato de cada sillar. Sin duda en los rostros de María y José están los mejores fragmentos del mural.

La Epifania (100 x 210 cms).- A la derecha está sentada María, en su regazo se encuentra, en pie, el Niño y detrás, también en pie, José.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ante ellos aparecen tres hombres lujosamente ataviados, el primero está arrodillado y de perfil; los otros dos se encuentran en pie, el que se halla en medio en posición frontal y el último de perfil. Tras los personajes aparece una arquitectura y también, al fondo, una estrella.

María está dispuesta en tres cuartos, sentada sobre una amplia silla pétrea de base rectangular. Se viste con túnica y manto, éste desciende desde su cabeza tras la que aparece un redondo nimbo de color claro. Mira hacia el Niño mientras lo mantiene cogido con sus dos manos. Este bendice con su derecha al Rey que tiene ante sí. La desnudez del Infante está minimamente disimulada por las manos de la Madre y un pañal.

José presenta la indumentaria vista en la escena de la Natividad: la túnica, el manto y la media gorra con vuelta bajada. Está colocada en posición frontal, con su cabeza de perfil dirigida hacia los Magos. Agarra con sus dos manos un largo cayado que apoya en el suelo.

El Mago arrodillado viste un sayo corto ricamente brocado que deja ver unos muslos acuchillados rematados por pestañas dentadas que señalan un momento posterior 1530 (5). Sobre el sayo lleva un rico ropón que deja ver como las mangas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del sayo se rematan en unas finas lechuguillas que señalan una fecha en torno a 1540. Este Mago se encuentra descubierto, su corona se encuentra en el suelo posada; mira al Niño y abre sus brazos en una manifestación de asombro y adoración.

Los otros dos Magos se cubren con sayos y ropones; sobre la cabeza llevan un tocado de raigambre morisca. La atención de los dos está puesta en el Niño, uno lo mira de reojo y lo señala con su mano; el otro, lejano, también dirige hacia El su mano y mira decididamente hacia Jesús.

La arquitectura ofrece algunas diferencias con lo observado en la escena anterior; aquí ya no se muestra ninguna nota que aluda a la construcción en madera que se mezclaba como fondo en la arquitectura pétrea. La edificación se reparte en su plano más cercano en dos arcos escarzados sostenidos en el lugar en que se juntan por un pilar de menuda base. De nuevo se vuelve a insistir en la definición minuciosa de la forma del aparejo y en el desarrollo escalonado de la pared más próxima surgiendo,una vez más, en la parte más baja la cabeza del buey que mira hacia los Magos. Al fondo se divisa un vano rematado por un arco de medio punto. En la parte alta se divisa, luminosa, la forma de una estrella, la guia de los Reyes hasta Belén.

La composición está repartida en dos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

grupos que aparecen enfrentados; cada uno de ellos ocupa la mitad del espacio y aparece enmarcado por la arcada que presenta la construcción que hay atrás. Las atenciones de todos los personajes, menos la de José, se concentran en Jesús resaltando así su importancia dentro del conjunto. La mirada de José hacia los Reyes, engarza en un contexto de sentido más unitario, toda la narración.

El pintor vuelve a mostrar una gran preocupación por los detalles desmenuzando con precisión las formas, de la arquitectura, de las vestimentas y, sobre todo, la expresividad de cada personaje.

La Huida a Egipto (100 x 210 cms).- Sobre un asno va María y el Niño. Lo dirige a pie José. Un fondo paisajístico completa la escena.

El asno se presenta de perfil y caminante. María está sentada frontal vestida con su túnica y manto que, en esta ocasión, deja descubierta la cabeza, tras ésta hay un redondo y amplio nimbo, baja su mirada como recogida en dolorosos pensamientos.

El Niño, en esta ocasión, aparece con nimbo, sus manos se encuentran en una actitud dinámica como señalando el camino que ha de seguirse.

En el fondo paisajístico se divisa en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

proporciones diminutas la ciudad y unos árboles que vuelven hacia un lado violentamente sus copas debido a la fuerza del viento.

La composición resalta una vez más la importancia del Niño asentado en esa sede humana que es su Madre. Su posición central y la mirada que hacia El dirige José lo distinguen.

El pintor utiliza un punto de vista ligeramente alto que reduce a menos de la mitad del espacio el lugar dedicado al cielo en el fondo de la representación.

La Visitación (100 x 80 cms).- Ante una arquitectura manifestada por un arco de medio punto. Las dos mujeres, María e Isabel, se abrazan Una, la más joven, es ligeramente más alta. Se presentan ambas de perfil vestidas con amplias túnicas y mantos que cubren sus cabezas. En sus rostros de las dos se muestra la alegría que ocasiona el encuentro.

El único detalle a resaltar de la indumentaria radica en la forma de la vestimenta que cubre a María rematadas con una forma lechuguilla que demuestra el conocimiento de una moda que se sitúa hacia 1540.

En la composición las dos figuras se tratan practicamente con el mismo interés; un poco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más destacada, quizaś la persona de María por su mayor tamaño y su situación más destacada dentro del marco que las abarca.

En este caso el artista no se para a detallar con la minucia vista en las escenas anteriores las facciones de los personajes; quizás sea debido, como señala el encuadre y la posición del mismo, al interés secundario que se la presta a esta escena dentro del conjunto.

San Blas (100 x 80 cms).- El Santo se presenta en pie, frontal y bajo un arco escarzado.

Viste la indumentaria propia del obispo: capa sobre el alba, mitra y báculo. Lleva su mano derecha hacia su garganta señalando este gesto inequívoco la personalidad de este obispo.

Su rostro, minuciosamente tratado, no señala ningún rasgo que muestre, por parte de artífices, un ansia de especificar una individualidad. Su mirada se pierde hacia un lado.

El suelo sobre el que se asienta presenta un enlosado que se inclina en la misma dirección manifestando, una vez más, un mediocre conocimiento de perspectiva.

Compositivamente la escena no ofrece problemas. Se sitúa al Santo perfectamente encuadrado por una arquitectura. Se trata desde un punto de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vista ligeramente bajo que contribuye a resaltar la figura.

La Anunciación (¿200 x 260? cms).-A la derecha de la ventana que tiene en su centro el testero ha de encontrarse la imagen de María, lo señala el jarrón con lirios que se vislumbra sobre el enlosado de la estancia, también el vuelo de la paloma del Espíritu hacia Ella que proviene de la parte que esta encima de la ventana. Finalmente ha de señalarse en ese lugar la presencia de una cartela en la que se puede intuir la palabra "ANCILLA" que indica, con todo transparencia, cual es el texto que tiene esa leyenda (6).

Al lado izquierdo de la ventana a duras penas deja ver el retablo la presencia del ángel del que se distingue, más que nada, el carácter de mensajero ya que se puede observar un fragmento de cartela que ha de presentar el texto del AVE MARIA... continuamente usado.

Un enlosado valdrá como base a estas dos zonas ocupadas por María y el Angel.

No es difícil adivinar cual es la idea que utiliza el artista en el tratamiento de este episodio. La manera de disponer a la Paloma señala la presencia de un registro superior situado sobre la ventana y ocupado por el Padre quien, al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

igual que el Angel, ha de mirar para María resaltando así su importancia dentro de la composición.

La decoración del techo presenta un entrelazado de carácter vegetal muy esquematizado tendente a encerrarse de continuo en formas redondas de una igual dimensión habiendo un sentido muy armónico en el reparto de esta cubierta decorativa, hoy muy desvaida.

El artista que concibe este conjunto debe llevar a cabo por el mismo momento, como el principio señalaba, la decoración de otras partes del edificio no sólo de la actual sacristía sino también, quizás, de la primitiva nave, ya destruida. Su manera de concebir las distintas composiciones nos lo muestra de continuo arraigado en unas concepciones múltiples veces reiteradas, no saliéndose, en absoluto, de lo más habitual.

El artista manifiesta un conocimiento muy rudimentario de la perspectiva como señalan, sobre todo, los enlosados que hay en la Natividad y en San Blas desconocedoras de las más elementales reglas. Utiliza, como es muy usual, un punto de vista ligeramente alto para que los paisajes se desparramen con más holgura; y en contra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

partida, un punto de vista tremendamente bajo, para resaltar las figuras.

Manifiesta reiteradamente interés por los detalles tratándolos con minuciosidad, las formas están muy cuidadas pretendiendo que cada rostro, cada vestimenta y hasta cada parte de los fondos se presenta con un cierto rigor que manifiesta sus preocupaciones naturalistas. En ese mismo sentido hay que hablar de las matizaciones a las que llega en su manera de narrar, es lo que se observa, por ejemplo, en esos árboles torcidos por la fuerza del viento en la Huida a Egipto.

La datación de las pinturas no resulta difícil. El ejemplo de capitales sin ninguna característica de índole gótico habla de un XVI muy entrado. Esa misma idea recalca el análisis de las indumentarias que por todas partes manifiesta una fecha próxima a 1540 .

El artista se distingue, sobre todo, por sus pretensiones espaciales que le llevan a utilizar con clarísima intención las arquitecturas, generadoras de profundidad. También tiene interés de sentido unitario en la manera de tratar los diferentes episodios. La manera de disponer a José en la escena de la Epifanía y en la Huida a Egipto señalan el carácter que el artífice pretende de uni-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dad dentro del conjunto. Las arquitecturas son utilizadas en este mismo sentido, mostrando, a través de ellas, el pintor interés por señalar de una forma más clara la coherencia de la acción.

En el color los más utilizados por el artista son sin duda los rojos, dorados, blancos y amarillos; son dados al fresco.

No existe nada publicado acerca de estas pinturas hasta la fecha.

Las pinturas han sido maltratadas en varias ocasiones. Las cales se han retirado de una forma inadecuada saltando los frescos en varios lugares. Por otra parte la instalación eléctrica fué ocasionadora de rozas que abrieron desafortunadisimamente los revestidos sobre los que se encuentran estas pinturas. En las paredes laterales de la capilla había labor pictórica que se ha picado, como señalan muy bien, todavia hoy, manchas de color que hay sobre la piedra.

Sería aconsejable la fijación de las pinturas y el arreglo del tejado de la capilla mayor para evitar humedades, siempre deteriorantes.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Antiguas de Galicia; Santa María de Proendos en B.R.A.G. 95, VIII (1915) 273.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias Románicas de la Provincia de Lugo. Santa María de Proendos en B.C.M.L. 36,IV (1951), 287.

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 458.

(4) San Lucas 2, 14.

(5) BERNIS, Carmen.- Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid 1962, 4o.

(6) San Lucas 1, 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REDONDA, S. Pedro
Duyo, Santiago.

Es una construcción constituída por una nave y una capilla mayor, ambas de forma rectangular, el paso de una a la otra se hace a través de un arco de medio punto algo peraltado. La nave se cubre con un tejado de madera a dos vertientes mientras que el presbiterio lo hace con una bóveda de cañón semicircular. El testero presenta una ventanita cubierta por medio punto en el centro. La capilla mayor mide 3,10 metros de ancho por 3,75 de largo.

Es en el abovedamiento de la capilla mayor donde aparecen muestras de pintura, es esta de carácter no figurativo realizada en color bermellón sobre fondo amarillento, labor que entra plenamente dentro de los cánones de los fresquistas gallegos de la época. Se realiza tal decoración en formas ondulantes que se llevan a cabo en una banda ancha, sin limitaciones por los lados y dispuesta apaisadamente, esta se cubre con un solo motivo consistente en un amplio roleo de acusado grosor que va alterándose a lo largo de su recorrido. Este motivo está sobre todo al descubierto en la parte sur de dicho abovedamiento.

El motivo decorativa aquí trazado se lleva a cabo con pretenciones de un ornato muy solemne dentro de las posibilidades de esta humilde iglesia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rural. Si el trazado resulta enormemente ennoblecedor en cambio el color parece pobre ya que su carácter monócromo lo hace bastante monótono.

Este tema tan frecuente en la pintura del Renacimiento, aparece con características similares a las que tiene aquí en Santa Marina de Cambados. Es lógico pensar en una misma fecha para la pintura que allí hay en el testero y la que aquí se encuentra. Una cronología en torno a 1540 es la adecuada para encuadrar este mural. Tal fecha se acerca al momento de la ejecución de las de Cambados (1). Dentro del mismo estilo de decoración se encuentran otras bandas ornamentales hechas en Galicia aún por el 1580, tal es el caso de las pinturas de San Esteban de Pousada en Lugo.

La única nota que habla del arte de esta iglesia ha sido hecha por Don Angel del Castillo, en ella no se menciona para nada esta pintura (2).

Es indudable que debe continuar la pintura bajo las cales por otras partes del presbiterio. Es posible, asimismo, que se combinase tal ornato con una temática de carácter figurativo que muy bien podría localizarse en el testero. Tal hipotético tema puede estar hoy en día todavía en buen estado de conservación ya que el retablo mayor se encuentra montado en su lugar correspondiente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Galicia en el último tercio del siglo XV, Vigo 1968, 256.

(2) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 491.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROCAS. San Pedro

Pereiro, Orense.

Lams:

309-316

La historia de San Pedro de Rocas ha sido ultimamente detallada por Don Emilio Duro Peña (1). Una inscripción datada en el 573 señala el momento en que es centro religioso (2). Se abandona en el 716 por causa de la invasión musulmana (3). El primer documento que hay escrito sobre Rocas es del 1007 y habla de la historia de su restauración por Gemondo en tiempo de Alfonso III (886-910) (4). A partir de Alfonso V, por lo menos, debe señalarse la dependencia de Celanova aunque haya que reconocer en buen parte del XII cierta vinculación en San Esteban de Rivás de Sil (5). El siglo XIII es la época de mayor explendor (6) sin embargo nunca fue abadía, siempre priorato dependiente de Celanova. El XIV y XV son siglos de decadencia y en los inicios del XVI hay una nueva variación en su rumbo que señala el señor Peña: "se desliza ahora en una doble vertiente: monástica, como priorato administrativo de Celanova y parroquial, en su calidad de feligresía regida por monjes (7). Se sabe que en 1568 tan sólo había tres frailes en Rocas y pocos más debía tener en los años anteriores en este siglo (8). La historia de Rocas la ha dejado hoy relegado a ser poco más que una arquitectura importante y un apisaje, su vida religiosa ha muerto ya hace unos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

años ya que hoy no es ni siquiera centro parroquial.

Sobre la arquitectura se han dado muchas opiniones de signo a veces muy diverso. Se recoge aqui la dada por Don Manuel Gomez Moreno: "La excavación artística de sus cuevas forma tres capillas con ábsides en semicirculo, más; como sus portadas de canteria no traspasan lógicamente los últimos años del siglo XII, es verosímil que ábsides, lucillos y arcos anteriores no sean tampoco más antiguos. Primitivamente debían ser simples cuevas, hechas capilla y vivienda según costumbre acreditada por documentos del siglo X conservándose del tiempo de la fundación, con toda probabilidad el altar de la capilla o gruta de la izquierda".(9)

En la capilla del lado norte de la iglesia en la pared norte hay una arcada de medio punto en la pared baja la cual en la pared se encuentran restos de un mural. Este se encuentra en un grado de deterioro tan grande que se hace imposible su mediano añalisis. El tema aquí interpretado, por lo que después se dirá, parece ser el Mapa Mundi y debía abarcar todo el espacio de muro que se encuentra bajo la arcada.

El Mapa Mundi (200 x 220 cms).- En la parte superior derecha se contempla todavía un fragmento perteneciente al marco que rodeaba al mapa. Esta constituido por rombos y formas curvas que quedan delimitadas hacia el interior del mapa por una ancha franja. A su lado se observan rasgos sueltos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que pueden pertenecer a una cara ante la que hay un epígrafe en capitales y góticas muy tardias ya del XVI que dice: " US/ OB/ RIGA/ A-PO-S/ C-IRI/ N-UP". Al lado corriendo paralelo al marco dice"-EL". Por las pocas letras que quedan de cada línea se hace imposible la reconstrucción del texto. A la misma altura y hacia la parte central parecen distinguirse rasgos sueltos de otra cabeza nimbada.

Un poco más abajo, igualmente en la parte central, se contempla un letrero que se escribe de abajo a arriba dentro del mural, dice así: BAR- CIME-S. A su lado hay una cabeza frontal y nimbada, es de un hombre joven e imberbe. Un poco más arriba y a la derecha se lee primero un letrero que corre de abajo a arriba. Dice "F̄-AN--". A su lado se encuentra la cabeza de un hombre barbado y abundante cabellera, su rostro está horadado por numerosas arrugas, un poco más arriba se lee "ivs" y a la derecha se contempla una esbelta torre junto a cuyas almenas se lee "S-D", bajo su base se ve un letrero que dice "FARO". Un poco hacia la derecha se contempla otro rostro frontal y posiblemente nimbado.

Bajo la cabeza del hombre barbado antes reseñado un poco distanciado se lee escato con capitales muy pequeñas "IS" y más abajo con letras más amplias "ROMA". En la parte inferior se ve una cabeza frontal con nimbo a su lado dispuestas en dirección que va de arriba hacia abajo dice "NIA/ SIG/FTA/ISPA/ F."

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es necesario, dada lo caótico de esta descripción que nace del estado en que se encuentra la pintura, intenta sistematizar los motivos que aquí se encuentran. Primero hay que destacar la presencia de cabezas nimbadas en disposición frontal generalmente sin barbas, pueden muy bien señalar a los Apóstoles. En segundo lugar debe mostrarse la presencia de nombres de lugares en distintos sitios pareciendo guardar una disposición en su ornamento que intenta señalar un deseo de acertar en la localización dentro de un contexto que forma la Tierra, que el pintor intenta abarcar. Los nombres de lugares se escriben con letras más o menos grandes según la importancia que se le da al sitio reseñado. Seguramente algunas de las letras que aún se encuentran encerraban el nombre del Apóstol representado sobre el epígrafe muy posiblemente.

Otras leyendas parecen tener carácter de textos explicativos ya que están formados por varias líneas. Se encontraban además objetos representados, el que aquí se conserva es precisamente la representación de FARO. Además, para terminar, hay que destacar la misión de límite a que se somete, más o menos, la redondez de la tierra, que se quiere señalar dentro de lo que se permite el marco en que se incluye la representación. Esa forma, aproximadamente redonda, como la representación de objetos y nombres aquí incluidos parece insinuar una mínima repartición de tierras y mares que el mural en su primitiva forma debía presentar. La colocación en distintas direcciones de los letreros parecen seña-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lar la adaptación de unas formas de la naturaleza y la ocupación de lugares vacíos.

El tipo de narración aquí presente parece ensamblar dos episodios, uno la representación del mundo y otro la repartición de los apóstoles por las diferentes tierras para evangelizarlas. Los dos temas han sido interpretados en los Beatos unas veces por separado -La Diáspora y el Mapamundi- y en otras ocasiones conjuntamente como aparece aquí. Y es precisamente en este tipo de libro, el viejo manuscrito con los comentarios del Apocalipsis, donde aparecen estos dos temas pintados de distintas formas. El lugar en que aparecen incluídas es el prólogo al capítulo dos, es decir entre 1, 20 y II,1. De este tipo de representación se conservan las suficientes como para poder darse idea de cual ha sido la evolución del tema desde el siglo X hasta el XIII como señala Don Carlos Cid (10). De los trece ejemplos que se conservan representados del tema se puede señalar que indudablemente el que resulta más parecido a lo que aquí debía haber es el Beato de la catedral de Burgo de Osma ya que este es el único que además de las iglesias y sus nombres incluye los retratos de los apóstoles. Don Carlos Cid al analizar el beato apunta que es una "extraña iconografía que sin duda significa un intermedio entre el mapa puramente geográfico y la Diáspora como apostolado (11) y que quizás la idea del que llevó a cabo el tema sea enriquecer la escena de la Diáspora con un mapa"(12). Este tema parece de un gran arcaísmo propio de un Beato perteneciente a la familia I siguiendo la cla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sificación de Neuss, que agrupa a aquellos códices que siguen a los prototipos más antiguos, en este caso el arcaísmo es claro ya que responde a una tradición muy vieja la representación abreviada de los apóstoles a través de cabezas cortadas.

En el Beato de Osma se representa al igual que aquí, el Faro de Alejandría. Aparecen los Apóstoles en este códice representados en el lugar que se enterraron no donde sufrieron martirio ni donde predicaron. En este Beato, seguimos a Don Carlos Cid, hay una exaltación jacobea "sin duda influída por el culto a las reliquias y las peregrinaciones" (13). No tenemos pruebas para ver un paralelismo en este sentido en Rocas sin embargo se puede suponer una cierta similitud teniendo en cuenta sobre todo que hay que pensar que existe una vinculación entre la imagen que inspira al Beato de Osma y a la pintura de Rocas, las dos responden, nos parece indudable, a un mismo prototipo conocido por el pintor de Rocas a través de una imagen muy parecida a la que se ofrece en el Beato de Osma.

Resulta rara la fuente tomada para la pintura si se piensa que estamos en el siglo XVI a cientos de años de distancia de los Beatos. Hay que tener en cuenta que el influjo de esos códices en otras manifestaciones artísticas fue muy frecuente (14), sin embargo habrá que reconocer que es muy difícil encontrar un ejemplo que salte tantos siglos en el tiempo para inspirarse, segun parece, directamente en las páginas de un beato. ¿Podría el libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pertenecer a Rocas?. Este pequeño y humilde priorato es uno de los que con más fuerza se hunden en el pasado dentro de nuestra historia monacal y la posibilidad adquiere una consistencia que contraría los pocos recursos de este centro religioso.

Esta obra además encierra otro posible valor histórico, el señalar quizás una de las fuentes que inspiraron al clero para imprimir en la religiosidad de la época en Galicia el sentimiento apocalíptico que indudablemente tuvo por aquel tiempo la evangelización. Posiblemente no quedase en la imagen la permanencia de los beatos y llegase a influir con sus comentarios al Apocalipsis en estos hombres que por estos tiempos están haciendo del Juicio Final la manifestación bíblica más predicada y representada. No ha de olvidarse que las pinturas de Rocas pueden encuadrarse en el tiempo entre las de Chouzán y Castrelo de Miño que muestran los momentos cúlmenes en que un pintor llevó a la pared de una iglesia gallega este tema.

El análisis formal de esta pintura ha de ser muy pobre por lo poco que aquí se deja ver. Parece obra de un aficionado más que de un profesional de la pintura; el tema está lleno de ingenuidad y resulta cargado de letreros, de explicaciones más propias de un monje que conoce los rudimentos del arte que de un pintor que se manifestaría con un mayor interés por rostros y otros objetos. Parece que en la obra impera sobre todo el interés por hacer un canto a la evangelización de los apóstoles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-y quizás en concreto a Santiago- que lleva a cabo una decoración pintada.

La representación se muestra ingénua en el tratamiento de los rostros y de los objetos según se puede deducir de la confección del Faro. El único dato que se puede usar para dar una cronología es el tipo de letras utilizadas: una mezcla de capitales con otras góticas muy tardías que deben señalar que ya nos movemos en el segundo tercio del XVI. El aspecto de labor miniada que manifiesta la pintura quizás se deba en parte a la fuente utilizada.

De esta obra tan solo se ha preocupado en una cita muy escueta el Señor Chamoso Lamas. Dice así: "En una de las capillas del templo rupestre del que fué monasterio de San Pedro de Rocas (Orense) se han descubierto recientemente fragmentos de una escena religiosa tratada al fresco y a escala menuda, que constituye prueba de la existencia de un arte preciosista poseedor de una intensa y varia ambición colorista... (15); está incluído es el capítulo de La Pintura Románica y las Artes Aplicadas.

El estado en que se encuentra el fresco es lamentable el revoque está en unas partes fuertemente vinculado a su soporte y en otras se encuentra totalmente caído mostrándose ya desnuda la pared. Sería importantísimo hacer el conveniente levantamiento de todas las capas que ocultan esta curiosísima página de la pintura del XVI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) DURO PEÑA, Emilio.- El Monasterio de San Pedro de Rocas y su Colección Documental. Orense 1972.

(2) Idem, 24.

(3) Idem, 34.

(4) Idem, 35.

(5) Idem, 42.

(6) Idem, 55.

(7) Idem, 84

(8) Idem, 86.

(9) GOMEZ-MORENO, Manuel.- Iglesias Mozárabes. Arte Español de los siglos IX al XI. Madrid 1919, 95.

(10) CID, Carlos.- Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato". en COMPOSTELLANUM 4, X (1965), 262.

(11) Idem, 263.

(12) Idem, 264.

(13) Idem, 265.

(14) Idem, 232, cita 2.

(15) CHAMOSO LAMAS ,Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona 1976, 230-232.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SAMBREIXO. El Salvador

Monterroso, Lugo.

Lams:

317-322

La iglesia consta de nave y capilla mayor. Las modificaciones en el presbiterio han sido muy grandes ya que ha sido considerablemente ampliada. La nave, en cambio, conserva su traza primitiva.

Las pinturas a analizar están en las paredes sur y norte de la nave. En la sur los temas son El Anuncio a los Pastores, los Magos caminan hacia Belén y Los Magos ante Herodes; los dos últimos temas más cercanos a la capilla mayor. En la pared norte hay restos de una pintura alusiva a San Cristóbal.

El Anuncio a los Pastores (150x240 cms).- No se puede especificar muy bien cual es el marco en que se encuentra el tema ya que las cales apenas dejan intuir de qué escena se trata y hasta donde llega. Lo más lógico es pensar en un espacio que abarque una faja rectangular dispuesta horizontalmente sobre la puerta que continúa hacia el oeste en una superficie de mayor extensión en alto y ancho más o menos cuadrada que llega hasta la techumbre, es aquí en el cuadrado en donde se desarrolla lo principal del tema. Aparece cortada por el oeste bruscamente ya que las cales han sido picadas haciéndose así desaparecer una parte del tema por esta zona y todo lo que continuaba hacia la fachada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

oeste.

En primer plano y en el centro se ve una fogata que alza sus llamas a considerable altura, a su calor duermen un par de pastores, un ángel volando se acerca hacia ella. En lo alto parecen adivinarse los restos de una estrella con una amplia cola, sin duda el astro que guía a los Magos hacia Belén. Hay que suponer en los espacios cubiertos por cales otros fragmentos aludiendo al tema, quizás sobre la puerta se encuentran las ovejas del rebaño y sobre los pastores quizás se desenvuelva una cartela con las palabras de gloria de los cantos angélicos. También parece intuirse por algún lado, por ejemplo, a la izquierda junto a la franja que separa al tema del alusivo a los Reyes Magos, algún árbol que hace mención a los campos en que se encontraban los pastores.

Lo mejor conservado son las cabezas de los dos pastores que se encuentran adormecidas. Una cabeza se muestra de perfil y alzada, la otra en tres cuartos y un poco caída, en actitudes de un vivo naturalismo medianamente alcanzado, los ojos de uno están totalmente cerrados al otro en cambio parece estar despertando por la llegada del ángel lo que se subraya por la gesticulación de su brazo izquierdo.

El ángel en un plano un poco más elevado se halla de perfil dirigiéndose claramente hacia ellos.

Compositivamente el primer problema a so-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lucionar es la irregularidad del marco; en ese añadido rectangular que tiene hacia la capilla mayor es un lugar adecuado para algo secundario y así lo debe utilizar el pintor quizás, como antes se apuntaba, con una representación del rebaño. El fuego y el árbol que se encuentran a continuación de este rectángulo oriental son motivos que valen para hacer la hilazón entre lo fundamental y lo accesorio y que marcan el ambiente del frío, la nocturnidad y el lugar campestre. A continuación ya con una total coherencia se desarrolló el meollo de la escena. Las actitudes del pastor que se despierta y del ángel anunciante guardan una correspondencia, el otro pastor dormido, en un plano posterior, le vale al pintor para indicarnos el estado en que encontró a los pastores el anuncio del Nacimiento. La parte alta ocupada por el cielo y presidida por la gigantesca estrella completa el tema.

Compositivamente es importante esta escena tanto por la facilidad con que se resuelve la complejidad del encuadre como por lo bien que sabe concatenar lo accesorio y lo principal superando aquello que es básico -el tema reducido a los pastores y el ángel- para ambientarlo con un gusto muy naturalista y narrativo con la hoguera, el árbol, la estrella y lo demás que ocupa una importantísima del espacio a pintar.

El dibujo también lleva implícitas pretensiones bastante altas dadas al nivel de la pintura de su tiempo en Galicia. La colocación de los personajes ofrece dificultades que a duras penas sabe re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

solver este pintor en que las pretensiones están por encima de sus conocimientos técnicos, la manera en que concibe las cabezas es claro ejemplo de ello.

Los colores están prácticamente perdidos, el amarillo del fuego y algo del blanco y rosa en las vestimentas es lo que hoy se puede observar.

Los Magos hacia Belén (150x300 cms).- Las escenas correspondientes a los Reyes ocupan dos superficies rectangulares superpuestas, es mayor la superior. Están divididas por una amplia banda, a su vez repartida en tres tramos, el del centro, mucho más ancho. Esta separación, decorada en su parte central seguramente -hoy es difícil apreciarlo- también corre por los lados menores de los dos rectángulos pintados. En el rectángulo superior los tres Reyes, en sus cabalgaduras marchan en sentido contrario a donde se halla la capilla mayor. Está colocado uno tras otro sobre caballos ricamente engalanados. Están dispuestos de perfil aunque sus rostros se observan prácticamente de frente cubiertos por sus tocados y corona de realeza. Llevan en una mano un presente. Sus miradas van hacia lo alto en busca de la estrella guía. Tan solo el central se encuentra medianamente conservando mientras el más cercano a la capilla mayor no se descubre ya.

La base sobre la que andaban los caballos hoy se ha perdido prácticamente y tan solo se observan unas manchas más oscuras que quieren insinuarnos ese suelo. Parecen flotar los caballos en los aires.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente no hay ningún tipo de complicación. Se señala el caminar de la comitiva real con una simple sucesión de sus caballos y sus personas de perfil; ninguno de ellos está más destacado que los otros.

El dibujo es bastante pobre, no sabe representar el movimiento del caballo en marcha y cae en desproporciones notórias y en cargar con abundante ropaje los cuerpos reales simplificando asi los problemas de representar seres humanos.

Los Reyes ante Herodes (150x300 cms).- Los personajes están dispuestos en sentido contrario al que presentaban en la escena superior. Ahora su caminar va hacia la capilla mayor. Se desarrolla la acción ante una arquitectura porticada: arcos de medio punto y otros carpaneles valen como fondo al tema. El suelo es un enlosado con formas cuadradas que se disponen en hileras todas ellas con la misma forma sin responder su disposición a una estructuración en que se haga caso de unas líneas de fuga que insinuen una perspectiva. Sobre ese enlosado deben de estar reyes y cabalgaduras. En el momento del diálogo con Herodes. Hay grandes fragmentos con cales sobre la pared y otras perdidas que dejan ver tan solo parte de las arcadas, parte del enlosado y a un rey que parece ser el último del cortejo. Está de perfil y sobre el caballo que ya se encuentra parado. Lo demás no se puede distinguir. Es lógico que sea la escena que se desarrolla ante Herodes pues es así como se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

justifica toda esta arquitectura que vale como entorno al tema.

Poco se puede decir de la composición que aquí hay. Cabe pensar en una disposición en que abundan las posiciones de perfil; sin duda habrá dos grupos enfrentados uno al otro, de un lado los Reyes de Oriente, del otro Herodes, quizás acompañado por alguien, que los recibe y les habla.

Sobre el dibujo vale lo dicho para el tema anterior. Ambos temas presentan un color bastante rico, aunque muy perdido. Azules, amarillos y rosas son los dominantes.

San Cristóbal (100x100 cms al descubierto). El muro norte ha perdido prácticamente el enlucido y con él sus temas. El retazo de pintura que queda es un fragmento de una representación alusiva a San Cristóbal. Del Santo queda tan solo parte de una mano tomando el enorme cayado que le ayuda a cruzar el río. Si algo más hay de este Santo en la iglesia queda detrás de un pobre y poco valiosos retablo contemporáneo tras el cual continuan las cales y el tema. Enfrente de esta gigantesca mano se halla un monje portando en su mano izquierda una gran lámpara mientras se apoya con la derecha en un bastón. Está de pié y viste un hábito franciscano. Está dispuesto de perfil y con su mirada un tanto alzada ya que debe estarse fijando en los rostros de Cristobal y el Niño, que iría sobre sus hombros, que quedarían considerablemente elevados dada la estatura gigantesca del Santo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras el monje se observan los troncos de unos menudos árboles que señalan esa orilla boscosa desde donde el fraile guía el caminar difícil de Cristóbal a través de las aguas.

La composición se ha perdido prácticamente toda quedando solo lo accesorio. Nada se ve, apenas, de ese gigantesco Santo con el Niño al hombro que estaría en una posición de tres cuartos. Completando el tema en un tamaño mucho menor, y en una disposición que lo enfrenta a Cristóbal está el fraile. Para rellenar el hueco que quedaría sobre el monje dentro de ese rectángulo en que se dispone la escena hay una serie de árboles que llenan un poco ese vacío de figuración que produce los distintos tamaños de las figuras.

En el dibujo se observan las mismas inexactitudes de proporción que se han señalado en las otras escenas. La gran diferencia de tamaño entre el pie desnudo del monje y la mano que se conserva es altamente indicativo. Los colores son también los apuntados para los otros temas.

No hay duda que todo pertenece a la misma mano. Las analogías son evidentes en todas las partes aunque se pueden apuntar desigualdades notables de calidad entre unas escenas y las otras. Hay una contínua utilización de la escenificación en grandes dimensiones. La originalidad a la hora de distribuir la composición se hace notar. Sin duda la más conven

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cional de las composiciones, por lo que se puede apreciar es la de San Cristóbal aunque dentro del contexto gallego no hay ningun otro caso en que aparezca el monje ayudando el paso del Santo. Aparece siempre en la Región -es lo habitual en todos los casos de la iconografía de Cristóbal- en murales de grandes dimensiones. Los otros temas, en cambio, son tratados con más originalidad. El de los Reyes Magos resulta más ingénuo y de corte más arcaico. Las soluciones con figuras colocadas con un ritmo que se podría calificar de procesional resultan excesivamente sencillas y contrastan con lo bien pensado que está el tema del Anuncio a los Pastores con más complejidad y con un pensamiento directriz altamente jerarquizador a la hora de repartir los protagonistas en el mural.

Aunque a veces el pintor quiere hacer labores de cierta dificultad en el dibujo -tal es el caso de la disposición de los pastores del Anuncio- no logra estar a la altura de los problemas planteados y su dibujo está falto de la exactitud que desean.

El color es bastante rico aunque el número de ellos es mínimo. La técnica con que se lleva a cabo es el fresco.

Acerca de estas pinturas no hay ninguna mención hasta el momento.

La nave ha perdido prácticamente todas las pinturas que en otro tiempo la adornaron por completo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Actualmente han picado la piedra y dejado de las pinturas los trozos que se conservaban mejores.

Hay varios fragmentos de pinturas cubiertos todavía por la cal que serían muy fáciles de recuperar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral

Santiago.

Tres tablas.

Lams:

323-328

En una de las dependencias que existen en el ala oriental del claustro de la Catedral se guardan, junto a una colección de cobres, tres tablas que pertenecen, según se deduce al analizarlas estilisticamente, a un mismo momento y mano. Estas tres obras representan el Lavatorio, La Santa Cena, y la Oración en el Huerto.

Aparecen encuadradas en marcos que pertenecen al momento de la restauración que tuvieron recientemente. Están completamente desligadas hoy estas tablas pero su indudable carácter de serie aparece claro en fotograbados y descripciones antiguas que las muestra juntas como predela de un retablo de alabastros ingleses (1).

El Lavatorio (26 x 57 cms).- En primer plano, ocupando la mayor parte de la escena se encuentra Jesucristo y Pedro. Están solos en una estancia que presenta dos vanos, en la pared del fondo y una puerta en un lateral, por esta se asoman dos apóstoles y contemplan la acción del Señor.

Jesús está arrodillado y de perfil. Se representa con una oscura barba, larga melena y una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

túnica amplia de dimensiones. Sobre su cabeza aparece un nimbo muy ornado. Lleva sus manos a los pies de Pedro que, desnudos, están introducidos en una holgada jofaina. Cristo también se representa con sus pies desnudos.

Pedro está sentado sobre un banco bajo y en tres cuartos. Se presenta con blanquecina barba recortada y practicamente calvo del todo. Viste una túnica que tiene recogida a la altura de las rodillas y un palio que se encuentra terciado sobre su cuerpo. Su mano derecha reposa sobre sus rodillas y la izquierda se eleva a la altura de la la casa en actitud de queja. Tras su cabeza se observa el brillo de la redondeada forma del nimbo.

La estancia en que se desarrolla la acción se dibuja con todo su aparejo minuciosamente detallado señalándose así la sillería con un caracter muy regular. Todos los vanos se dibujan cubiertos con medio punto. El artista pretende someter a los rigores de la perspectiva toda la construcción, tanto la solería como la disposición de las paredes tienen una ansia espacial clara. En un plano que se reconoce bastante alejado, se encuentran en pie, mirando el Lavatorio, dos apóstoles vestidos con túnica y palio y coronados por un nimbo similar al de Pedro. También ellos tienen sus pies descalzos.

Su composición deja bien clara la principal importancia de Cristo distinguido por su posi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción central y por la convergencia de miradas de los apóstoles en su figura. La ocupación de una parte de la tabla con la figura de Pedro dejaría descompensado el otro extremo de la tabla de no aparecer en el la puerta y en ella los dos Apóstoles.

Sin duda lo mejor de la tabla es la detallada faz con que se presenta a Pedro perfectamente individualizado, rigurosamente estudiado con la minucia de un flamenco. Hay que reconocer como principal defecto de la tabla lo poco afortunado que resulta el reducir la escena practicamente a dos figuras, sobre todo el dejarlos en la soledad de una estancia que se quiere construir señalando amplias proporciones. El rigor con que se quiere indicar la arquitectura resulta ingenuo haciendo de una estancia que en la intención del artista seguramente era rectangular una sala trapezoidal y muy desproporcionada en sus dimensiones. La diferencia de tamaños entre los dos protagonistas de la escena y esos dos apóstoles, que con caracter accesorio aparecen a un lado, es tan ostensible que resulta el efecto del conjunto un tanto irregular apartándose indudablemente de la intención del artista quien, seguramente, buscaría un efecto de cariz naturalista.

La Santa Cena (26 x 130).- La escena se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reparte a lo largo de una estrecha y extensa mesa. Once apóstoles y el Señor están al otro lado de ella, en el más cercano al espectador se encuentra tan sólo uno, reconocible por la bolsa que lleva en las manos, es Judas.

Jesús preside la mesa; está en ese momento bendiciendo el pan y el vino en torno a su cabeza resplandece una aureola, está consagrado a su menester sin hacer caso del ruido que parece haber en torno.

A su izquierda está Juan con su cabeza apoyada en la mesa mantenida entre sus brazos. A su derecha Pedro mira al frente, parece con su gesto querer reclamar silencio a los demás. Al lado de Juan un apóstol, probablemente Santiago, se muestra en una actitud similar a la de Pedro. A la derecha de Pedro hay cuatro discípulos entablando conversación de dos en dos, uno del grupo más cercano a Pedro quiere que éste lo atienda y lo convoca con su gesto.

Judas mira atentamente hacia el Señor, atiende a lo que El hace.

Sobre la mesa se encuentran extendidas una variada serie de lozas y comidas en ella el artista llega incluso a mostrar un estudio de calidades. El banco que hay en primer plano se reparte en dos secciones, al estar practicamente desocupado, ya que sólo lo ocupa un Apóstol, se sitúa también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en él alguna jarra ya vacia.

La única referencia al espacio, con que se lleva a cabo el acto la marcan esas dos columnas que aparecen una cada lado de la escena.

La composición se secciona en una serie de conjuntos que convergen en su atención hacia el centro donde Cristo se muestra alejado de todo; su soledad y la pasividad que ocasiona el sueño de Juan se aisla, en parte, de la demás algarabía por el gesto de Pedro y Santiago que llaman a la identificación con la acción que protagoniza Jesús. Desde el plano del espectador hasta el que ocupa Cristo y el apostolado queda un espacio intermedio en que tan sólo está presente Judas, llevándonos con su mirada, también él, hacia el Salvador, y facilitando su aislamiento la identificación del Traidor dentro del grupo.

La preocupación espacial está bien patente. Si la acción queda en su mayoria catalizada en un sólo plano, que es el más lejano de los creados en esta pintura, desde éste hasta el espectador se distribuye, con un indudable rigor la mesa con una serie de enseres y un banco, seccionado en dos partes y corrido, en primer término. El pintor lleva sus conocimientos de la perspectiva hasta el formato de la masa y el mantel que somete su rayado a la dirección que tienen la lineas de fuga en una perspectiva lineal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo más brillante en esta tabla es el cuidado detalle con que el artista realiza los rostros y todos los objetos que aparecen en la pintura; en cada cara hay un deseo individualizante claro, en cada objeto el artista intenta darle a éste una particularidad que consigue a través del estudio, en cada jarrón, copa o plato hay una atención que muestra a un pintor dedicado intensamente a crear veracidad con su trabajo.

La Oración en el Huerto (26 x 57 cms).- Jesús aparece de perfil y de rodillas en el centro está orante; dirige su mirada hacia lo alto donde, en la esquina superior derecha de la tabla, se le aparece un ángel. Cristo viste una larga túnica oscura que deja ver sus pies descalzos, se representa de nuevo con melena y barba, rasgos afilados y un nimbo de forma muy cuidada sobre su cabeza. El ángel aparece en una postura dinámica con sus alas abiertas, llevando en su derecha el cáliz y en su izquierda una cruz que alude a la Pasión que ha de sufrir. En torno al ángel las nubes se revuelven queriendo indicar con ello la venida del ángel desde las alturas.

Tras Cristo, a corta distancia, aparecen acostados tres discípulos, el más cercano es Santiago, sentado y frontal, apoyando su barbado rostro en la palma de su diestra y dejando caido el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otro brazo a lo largo del cuerpo; si el cuerpo de Santiago cae en su sueño hacia delante el de Pedro, identificable por su barba recortada y cana y su escaso pelo, se cae hacia atras apoyado en su mano izquierda; Juan se sitúa un poco más alejado hacia adelante, apoyando su cuerpo en tierra. Los tres apóstoles visten la túnica y palio con que suelen ser distinguidos y también llevan, sobre su cabeza, un nimbo similar al contemplado para ellos en las otras tablas.

Tras los discípulos, al fondo de la representación, en la esquina superior izquierda de la tabla, se observa la entrada del Huerto, por ella están entrando una gran cantidad de hombres que se dirigen al primer plano. Es el grupo que, dirigido por Judas, va a prender al Señor.

El paisaje abierto en que se realiza el hecho está tratado con afán de huir de una uniformidad en su conjunto. Bajo el ángel el terreno se muestra más alto, desde allí baja un terramplén de corte practicamente vertical hasta el sitio donde está Jesús, detrás de Este el nivel del suelo baja para dejar en una hondonada el cuerpo de los tres discípulos. También, en profundidad, el paisaje se complica; a lo lejos se encuentran montañas y árboles que tienden a ocupar sobre todo en altura la parte media de la tabla ya que la derecha la abarca el ángel y la izquierda, la puerta del huerto y una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

representación de la ciudad de Jerusalén que queda en la lejanía, ésta se presenta como un conjunto de torres esbeltas y puntiagudas ensambladas en un apretado grupo.

La composición tiene en la figura de Cristo al gran protagonista abarcando una posición central, representado en un tamaño superior y unido en un diálogo con la figura angélica, éste también destaca en el conjunto en virtud de su relación con Cristo y de su actitud dinámica. Todo lo demás tiene un caracter accesorio la permanencia completamente pasiva de los discípulos , la llegada de Judas con otros hombres, la misma presencia en la lejania de Jerusalén y el paisaje... Hay un deseo de que las masas se repartan en el conjunto lo más equitativamente posible. Si a un lado de Cristo permanecen los Apóstoles preferidos y la entrada al Huerto, al otro se encuentran el vuelo del ángel y el montículo que parece bajo éste. Se observa una tendencia constante a no dejar ningún espacio vacio, todo se rellena con figuras o simplemente con las matizaciones del paisaje; el lugar dejado a un cielo apaciguado y monótono es muy pequeño.

Lo más destacable en esta tabla es, sin duda, la variedad de matices con que se presenta la naturaleza y, también, el gusto con que se representa en la lejanía la entrada de los hombres en el Huerto y las verticales torres de Jerusalén.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El artista manifiesta en estas tres compo

siciones una serie de características que ayudan a configurar el repertorio de posibilidades con que ésta contaba. Sin duda es la Santa Cena -la tabla principal del conjunto- la que aparece como la más convencional conservando un elevado número de rasgos de estilo gótico, la manera de agrupar a los personajes, poniendo a todos menos a uno a un lado de la mesa, responde perfectamente a lo gótico, esas columnas que aparecen a los lados pretanden darle un carácter renaciente al conjunto que no consiguen. Sin embargo hay que hacer notar que ya en esta tabla se observa una utilización de la perspectiva lineal como acredita, sobre todo, el diseño del mantel. Va a ser, precisamente, la perspectiva la gran protagonista de la escena del Lavatorio, tanto es así que esos dos únicos personajes que aparecen protagonizando el hecho parecen asimilados por la amplitud del espacio arquitectónico en el que, como nota imperante, hay que reseñar la utilización rigurosa de las leyes de la perspectiva lineal dando cono resultado una idea de espacio absurda donde la forma arquitectónica se desliga de la intención del artista quien pretendería sin duda, lograr una construcción de planta rectangular que aquí aparece presentada con un formato trapezoidal muy acusado. Si en el Lavatorio el artista se muestra intérprete de una iconografía reduciendo el papel de los apóstoles a la sola presencia de Pedro practicamente, también hay que re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conocer la creatividad compositiva de la Oración en el Huerto donde, manejando los elementos habituales en la escena, compone un conjunto donde el paisaje ensambla perfectamente a los personajes de una forma jerarquizada, a los personajes en la escena.

El artista se manifiesta preocupado por los detalles dando a cada uno de los rostros y de los objetos un carácter particular que surge como resultado de un concienzudo estudio de la forma.

Los colores más utilizados por el artista son; los verdes, rojos amarillos y grises. Están dados al óleo.

López Ferreiro habla de estos pintores por primera vez en 1883, dice así:...." de estos tiempos sólo se conserva un cuadro de la Cena, en el altar lateral de la capilla de San Fernando. Este altar debe ser el regalado a la Iglesia compostelana en el año 1456, por un cura de Inglaterra, llamado Juan Judgar. La pintura está en madera, ocupa la parte inferior del retablo y es, sin duda, independientemente de las esculturas sobrepuestas, que fueron las regaladas por el cura inglés. Está dividido en tres cuadros; en el de la izquierda está representado la Oración del Huerto; en el centro, es el mayor y el mejor conservado, la institu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de la Eucaristía; y en el de la derecha el acto de lavar el Salvador los pies a Pedro. La armonía y la dulzura de los tonos, la perfección relativa del dibujo, el gesto y expresión que se refleja en los semblantes, los manifiestos esfuerzos por observar las reglas de perspectiva demuestran que estos cuadros pertenecen ya a tiempos del Renacimiento, y, a nuestro juicio, debieron pintarse hacia el año 1527, cuando se armó y colocó este en otro sitio más a propósito para su conservación y para que los estudiosos pudiesen más facilmente gozar de su vista". (2)

D. Manuel Murguía repite lo dicho por López Ferreiro sintetizándolo (3). El Señor López Ferreiro en la Historia de la Catedral escribe por dos veces a cerca de estas obras. En el tomo VII dice: "El cuadro de la Cena que estaba en el altar lateral de la capilla de San Fernando (hoy en la capilla de las Reliquias) y servía de predela o zócalo al retablo que en el año 1456 trajo de Inglaterra Juan Judgar, debió ser pintado, a nuestro juicio, en Santiago a fines del siglo XV por artista imbuido de los procedimientos de la escuela flamenca. Los otros dos cuadros laterales del Lavatorio y Oración del Huerto, debieron ser pintados hacia el año 1530 cuando se colocó allí aquel altar" (4). En el tomo VIII lanza una hipó-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tesis sobre estas pinturas: "Probablemente estas pinturas son de Maestre Fadrique (5). El Señor Villamil y Castro dice: "En el altar lateral... predela, en que está representada la Cena (ahora en la capilla de las Reliquias) y dos tablas laterales, pintadas al óleo como la otra del Lavatorio y la Oración del Huerto, que debieron ser pintadas hacia el año 1530, cuando se colocó allí el altar, por el Maestre Fadrique que interviniera en 1520, en estas obras probablemente (6). El Señor Pérez Constanti recoge la hipòtesis de López Ferreiro de atribución de esta obra el Maestre Fadrique (7).

Estas tablas han sido recientemente restauradas por el escultor Santiagués Sande. Parece ser que el estado en que se encontraban era lamentable. La restauración puede considerarse buena.

---

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. VIII. Santiago, 1906, 169.

(2) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Galicia en el último tercio del siglo XV, Vigo, 1963, 261.

(3) MARTINEZ MURGUIA, Manuel.- "Galicia" en España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Barcelona 1888, 527.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(4) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.I M. Iglesia de Santiago de Compostela. VII. Santiago, 1905, 387.

(5) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela VIII, Santiago, 1906, 168.

(6) VILLAAMIL y CASTRO, José.- La Catedral de Santiago. Madrid 1909, 109.

(7) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 163.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral, Capilla de San Fernando

Santiago.

Lams:

329-340

Se encuentra entre el Claustro y la Catedral. Es una de las dependencias levantadas por Juan de Alava en el lado norte del claustro. La entrada a esta capilla se hace desde el interior del templo. La planta es rectangular, más larga que ancha. Está cubierta con dos bóvedas de crucería sobre mensulas. Es más pequeña la de la cabecera donde está el altar. El profesor Caamaño Martinez señala que "esta solución de cubrir la capilla con dos bóvedas revela el acierto del tracista y ya que al mismo tiempo que reparte más racionalmente el espacio, destaca el lugar del altar" (1). Tanto esta capilla -antiguo testero- como el recinto que hay entre ésta y la capilla de las Reliquias, la penitenciaria -primitivo antecabildo- son de menor altura que las dependencias adyacentes -Sacristía y Capilla de las Reliquias- ya que sobre ellas se levanta otro piso para colocar allí encima quizás la libreria (2). Tal obra de construcción de un abovedamiento para repartir la altura en dos plantas como el levantamiento que hay entre las actuales capillas de San Fernando y la Penitenciaria fueron realizadas con un plan pos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

terior al que en un principio había y que consistía en llevar a cabo la construcción de tres espacios cuadrados para disponer el tesoro, la sacristía o una capilla y la sala capitular (3). El que el 10 de Noviembre de 1536 se acordase trasladar las Santas Reliquias al trastesoro -hoy capilla de San Fernando- (4), significa la certidumbre de que en ese momento la obra arquitectónica ya estaba, en lo que a ésta dependencia se refiere, rematada.

Señala el Doctor Camaño en su tésis cual es la significación que tiene esta obra en el arte de Galicia: "En el primer cuarto del XVI penetran en Santiago las formas renacentistas. Llegan con ocasión de las obras del claustro de la Catedral Compostelana. Se sigue usando el sistema constructivo gótico determinado por el abovedamiento, y se hace gala del estilo renaciente en la decoración, unida todavía a motivos góticos. Tales características ofrecen las obras de la Catedral Compostelana -claustro, capillas y dependencias- y otras obras, fuera y dentro de Sangiago. La pervivencia del gótico como sistema constructivo se revela con especial intensidad en Galicia" (5). La atribución de la obra a Juan de Alava es la más lógica dado que él fué el máximo director de las obras en el claustro hasta su muerte en 1537 y en ese momento esta capilla que nos ocupa estaba funcionando ya como lugar ocupado por las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santas Reliquias.

Bajo el abovedamiento del tramo más alejado del altar se representan dos escenas, una en la pared norte y otra en la sur, ocupan la superficie existente entre las nervaturas extremas del abovedamiento y la linea recta que une las ménsulas sobre las que se montan las nervaturas sobre las que se asienta la cubrición.

El momento en que se realiza la obra ha de situarse necesariamente depués de 1536, momento en que parece ser, deben de darse por acabado las obras de partición de esta parte del recinto religioso y la puesta en funcionamiento del mismo. La fecha que puede tenerse como válida como de terminación del adorno necesario de la pieza, dado su función de aposento de las Santas Reliquias, es la de 1542. Este año lo señala el Señor Lopez Ferreiro como "pintado" sobre la ventana que da luz a la capilla (6). Tal circunstancia lleva a hacer pensar en que debió ser por entonces -1542- cuando se hizo la decoración pictórica de la sala que no sólo consistía en la representación de los dos temas -la Ascensión en la pared sur y la Asunción en la norte- sino que también abarcaba la decoración de las nervaturas de la bóveda y otras labores dentro del recinto, según señala el mismo Don

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Antonio Lopez Ferreiro (7).

La Ascensión (100 x 500 cms).- En la zona central Cristo se eleva, a su derecha hay un grupo de seis apóstoles encabezado por Maria, a su izquierda están los otros seis siendo el primero de ellos Pedro.

En la parte central, a ras de suelo, se contempla un pequeño montículo sobre el cual aún se observan las huellas de los pies de Jesús siguiendo un rasgo muy utilizado desde los tiempos románicos. Sobre tal sitio, rodeado por una aureola de nubes, se incurva el cuerpo dibujando una S que insinua perfectamente el movimiento ascendente en que está inmerso, sus manos se juntan en actitud orante y la cabèza se inclina levemente en el sentido contrario al que lo hacen las manos en gesto que resulta muy compensado. La cabeza del Señor, barbada y de larga melena, tiene detrás la cruz que alude al nimbo crucífero que lo significa. Una luz intensa embarga la aureola destacándola grandemente.

Maria se encuentra de perfil y arrodillada, está en primer plano, eleva la mirada para contemplar al Hijo que asciende; sus manos, antes orantes, ahora, en virtud del asombro, se separan. Tras Ella continua el revuelo. Los apóstoles están en variadas posturas, unos de perfil, otros en tres

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuartos y otros, en posición abiertamente frontal, dentro de estas disposiciones el dinamismo invade sus cuerpos haciendo que se incurven intensamente, todos visten túnica y palio y presentan facciones individualizantes. Sobre sus cabezas se contemplan nimbos situados en la posición que exige cada cuerpo.

En el otro grupo de apóstoles se repiten las características que se contemplan en el que hay tras María.

El paisaje que vale como fondo a la escena se desarrolla en una faja muy estrecha, la lisura es en esta banda de espacio la nota dominante aunque hay que señalar que el artista la rompe suavemente con alguna blanda ondulación al fondo y sobre todo con ese pequeño montículo que es como un pedestal desde el que ha ascendido el Señor. No hay notas de vegetación en este lugar, solamente la tierra, pausadamente matizada en distintos planos por color y dibujo, aparece aquí ambientando la narración.

Compositivamente hay que hablar de un núcleo central sumamente destacado, tanto por su posición media dentro del marco como por la concentración de miradas que desde los lados se cierran sobre ese Cristo ensimismado que se eleva. Tanto en un grupo como en otro de los laterales hay un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personaje que no dirige su mirada a lo alto sin embargo no rompen la concentración de fuerzas que existen sobre la parte central, al contrario tienden a reforzarla y a hacerla más natural ya que hablan con los que tienen al lado sin duda sobre lo que acontece e incluso su gesticulación, sumamente dinámica, apoya tal idea. En este caso un uso muy adecuado de la luz fortalece el espíritu de la composición derramándose generosamente en la parte central y resultando más pobre en las laterales, esa progresión ascendente de luz desde los extremos al centro tiene un sentido claramente expresivo en esta ocasión.

Hay una perfecta adaptación del tema al marco en que se incluye. El lugar de un caracter fundamentalmente apaisado se presta muy poco para un tema de aspiraciones verticales, el autor aprovecha el tenue ángulo que en la parte media y superior ofrece el encuadre para potenciar el sentido ascendente que la narración requiere, también dispone adecuadamente los grupos laterales adaptando las posiciones de los cuerpos al decrecimiento hacia los extremos del borde superior del marco. La estrechez que éste tiene en sus esquinas no permiten una utilización total de las mismas quedando embargada simplemente por la representación de cielos y tierra.

En la obra hay una adecuada síntesis en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la forma entre un análisis riguroso de la expresión de cada personaje, bien individualizada y un tratamiento del cuerpo -de las masas de paños- que resulta convincente dando todo ello un resultado que se puede considerar como importante dado el sentido ennoblecedor y grandioso que tiene de la forma.

La Asunción (100 x 500cms.).- En la parte central Maria se eleva, a cada lado un grupo de seis apóstoles la contemplan.

En esa zona media en el suelo se observa abierto un sepulcro; sobre el, encima de un trono formado por una robusta cabeza de ángel y la luna se encuentra Maria, se presenta Esta con sus ropajes y, sobre todo, su pelo fuertemente ondulado por el ímpetu que otorga a su cuerpo el sobrenatural ascenso, sus manos se juntan a la altura del pecho en gesto orante e inclina la cabeza un poco hacia adelante en una actitud que indica aceptación. Su rostro presenta a una mujer joven, aparece con nimbo. Dos ángeles a cada lado de su cuerpo la acompañan en su ascensión, miran los cuatro a Ella y se disponen sus cuerpos casi de perfil y en una posición que se acerca a la horizontal, visten blancas túnicas llenas de arremolinados paños que hacen resaltar la corporeidad de las figuras angélicas en una acción plenamente di-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

námica, con sus cuerpos, de una longitud acusada, adquiriendo un aspecto monumental en parte por el majestuoso porte que la dan sus alas airosamente abiertas en vuelo. Los cuatro ángeles se valen de sus manos para alzar a la Virgen hacia lo alto.

Los grupos de apóstoles que se encuentran a los lados están formados cada uno de ellos por seis figuras. Miran practicamente todas hacia Maria, aquellos que no dirigen hacia Ella la mirada la distinguen todos, así su postura la hay que entender como una ruptura de la monotonía que causaría una igual posición por parte de todos los apóstoles, los grupos resultan muy compactos y dejan distinguir diferentes disposiciones en cada cuerpo, no todos estan de rodillas algunos aparecen en pie; mientras que el grupo tiene un caracter general de disposición de perfil algunos de los que se encuentran en el se presentan en una posición que casi llega a contradecir el sentido del conjunto hay que entender tales movimientos de figuras siempre situadas a mitad del grupo como buscadoras de un aspecto más unitario para dicha agrupación ya que se coordinan las figuras más adelantadas con las relegadas por medio de dicha disposición.

El movimiento es nota común a todo el apostolado y vale como definidor del asombro que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

les incumbe por lo milagroso del hecho.

De nuevo el artista se vale de una estrecha faja de tierra para significarla en ella domina la horizontalidad, algún que otro montículo y árbol rompen ese monótono caracter horizontal que tal espacio muestra. La planitud de la tierra se rompe levemente en primer plano también por la presencia del sepulcro.

Una luz matinal se contempla por la zona central surgiendo intensa pro la linea delhorizonte. Su efecto distingue a Maria en su milagrosa asunción, la luz decrece en fuerza hacia los extremos pero, en ellos, también aparece surgiendo en la lejania anunciando así el sol su próxima llegada.

En lo compositivo hay que hablar aquí como en la Ascensión del Señor de un clarísimo sentido unitario y de una concentración de fuerzas por un movimiento general que desde los extremos se dirige por medio de un mirar asombrado hacia ese centro dinamizado también con un claro sentido ascéndente. El caracter cerrado de la composición no ofrece ningún tipo de dudas. María es la parte básica del fresco y todo se dedica a potenciar una mayor atención a su figura. De nuevo el artista se encuentra con el problema de presentar un tema que aspira a un espacio de sentido vertical en uno que más bien ofrece un caracter horizontalizante, en éste no obstante

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hay una nota a utilizar por el pintor y esto lo va a hacer oportunamente, se trata de aprovechar el leve apuntamiento que tiene el marco debido a su adaptación por la parte superior al abovedamiento, tal pequeña muestra de verticalidad es el elemento más oportuno a mano que tiene el artista para tratar debidamente la temática.

La utilización adecuada de la luz, de un buen dibujo, de una expresividad individualizadora estan aquí presentes con las mismas cotas de notabilidad que se han observado en la escena anterior.

Al valorar en conjunto al pintor no cabe duda de que estamos ante un artista de singular valía dentro del contexto gallego. Su caracter claramente renaciente no deja lugar a dudas. Es un hombre que tiene un sentido compositivo lleno de majestuosidad gustando de los espacios amplios y cubriéndolos de un modo muy adecuado; hay una proporcionalidad entre el gesto amplio y solemne y el lugar en que se encuadra lleno de intensidad, de vida arrebatada. Si el marco pudiera parecer angosto por su ceñimiento a la bóveda tal idea se olvida al ver como con que claridad el artista separa al tema en tres unidades perfectamente coordinadas hacia la que se halla en el centro. Así

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la composición rellena adecuadamente la pared sabiendo usar de otros medios del arte para privilegiar todavía más la indudable hegemonía de lo que se encuentra en el centro. Además de esa convergencia compositiva hacia lo central hay que destacar de las recetas del pintor como utiliza en ambos casos la luz con una significación claramente expresiva, es la luminosidad la que amplia el caracter de hecho religioso que la escena por esencia tiene.

No queda en lo compositivo y en el tratamiento de lo lumínico la notabilidad del pintor, sabe como pocos, de los que epor este tiempo trabajan en esta tierra, dibujan con profesionalidad con un estilo que magnifica a la figura y llena los contornos logrados de pliegues cargados de un aspecto verosimil que engrandece a los personajes, trabaja con tino en el conveniente tratamiento de cada rostro logrando expresiones llenas de calidad.

Las citas sobre estas pinturas son mínimas. En "Santiago, Jerusalen, Roma" se habla de " unos frescos murales que representan al Salvador y a su Madre Santisima recibiendo en el cielo la adoración de los bienaventurados espiritus" que corresponden a la decoración de esta capilla de la catedral (8). Don Antonio López Ferreiro dice simplemente: "En los dos timpanos mayores que quedaban entre las nervaduras de la bóveda se pintó, en el uno la Ascensión del Señor y el otro la Asunción

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Nuestra Señora" (9). Da otros datos validos pero que no se refieren directamente a las pinturas, tales motivos ya han sido anteriormente enumerados. El señor Villamil toma su nota claramente del autor anterior, simplemente cita:"En los dos timpanos mayores, entre los nervaduras de la bóveda, la Ascensión y la Asunción fueron pintados al fresco de 1536 a 1542 (10).

Las pinturas ofrecen un aspecto excelente. La posibilidad de otros restos de pinturas dentro de este recinto se reducen a su pared oriental, donde se encuentra el altar, allí posiblemente se pueda hallar alguna decoración tras el retablo de San Fernando y los revestimentos que acompañan a éste por los lados. El resto de la estancia se presenta con la piedra cubierta.

---

(1) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago) Valladolid, 1962, 295.

(2) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela,VIII. Santiago 1906, 166.

(3) Idem, 64.

(4) Idem, 167.

(5) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.C. 291.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(6) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Idem, 167.

(7) Idem 167 y 168.

(8) FERNANDEZ SANCHEZ, José Maria; FREIRE BARREIRO, Francisco.- Santiago, Jerusalen, Roma. I. Santiago 1880, 62.

(9) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- O.c. 168. GUERRA CAMPOS, José.- Santiago. Catedral. Jerez 1961... toma el dato de López Ferreiro.

(10) VILLAAMIL y CASTRO, José.- La Catedral de Santiago. Madrid 1909, 109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santiago
SAR. Santa María la Real
Giro de la Ciudad, Santiago.

Lams:

341-346

En muchas ocasiones se han hecho estudios sobre este centro religioso. Los de los señores Fernández Sánchez y Freire Barreiro en el siglo pasado y de Sánchez Rivera, Pedret Casado e Izquierdo Perrín en el presente son, sin duda, los más interesantes.

La fundación se debe a Don Munio Alfonso, obispo de Mondoñedo, que lo creó como lugar de retiro para vivir en el, ya retirado, según la Regla de San Agustín. Las obras serían confiadas a Gelmírez y a su cabildo ya que la muerte llegó muy pronto al obispo mindoniense. Ahí empieza, pues, la vinculación de Sar a la Catedral compostelana, entonces se iniciaría una época de gran brillo para Sar que acabaría, según el Señor Pedret, a finales del XIV (1). En el siglo XV empiezan los administradores del monasterio nombrados por los Arzobispos. La situación se deterioró todavía más a partir de 1484, desde el momento en que se hace prior Gómez González de Canabal comienzan las designaciones en parientes que llegarían hasta Juan Alvarez (2). Este sería quien desataría los vínculos de la vida claustral y otorga poder a Don Juan de Mondragón para que, "en su nombre, pusiese en el Antiguo monasterio los sacerdotes que fuesen de su agrado, con el caracter de capellanes..." (3). Corre por entonces el año 1548.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Poco después se convierte en Priorato secular de Real Patronato; el rey aparece por primera vez nombrando prior en 1559 en que es elevado a esta dignidad Juan de Pimentel (4). En 1570 queda definido ya por sentencia de la Real Cámara que el derecho de elegir prior pertenece al rey, con ello se eliminan las antiguas disputas que surgen al tener que proveer el cargo de prior de Sar (5).

La iglesia de Sar tiene una planta basilical, carece de crucero y se cierra en su cabecera con tres ábsides, los tres son heptagonales en su interior; solo conserva en el exterior esta forma el central, los otros dos presentan al exterior cuarto de círculo. Tiene la iglesia forma de rectángulo que se divide en tres naves, más anchas la central que las laterales.

La capilla mayor sobresale con respecto a las laterales en planta y alzado. Izquierdo Perrin señala que "este ábside que pudiera parecer extraño dentro del románico es, sin embargo, perfectamente comprensible, y nos señala un nuevo punto de influencia de la Catedral en Sar..." (6). Se refiere, naturalmente, a la vinculación de esta capilla a la capilla del Salvador en la girola de la Catedral de Compostela.

Mucho se ha escrito sobre este templo sobre todo en función de la inclinación de sus elementos constructivos, algo que no resulta raro a los conocedores del Arte Gallego (7). Pocos, en cambio, han sabido valorar los aciertos que logran sus artí

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fices de su espacio interior: "Nas naves do tempro de Sar acadase, tamén, a impresión de solemnidade por meio da horizontalidade alongada, que sinala a repetición de tramos e piares no seu avance cara a cabeceira. Mais esta mesma horizontalidade domeante do románica, por primeira vez na arquiteitura compostelá, óllase contida por unha mais xubilosa estima espresiva que se afinca na maor outura das boutas e na lixeireza i espigamento dos piares, impondo un descoñecido ritmo de verticalidade, namentras no adorno de capiteles e fenestras xur de o espertar naturalista de estilo gótico" (8).

Las únicas pinturas que se conservan en la iglesia están en la capilla mayor ocupan las dos arcadas que hay a los lados de la ventana que da luz al presbiterio y también el derrame de éste. Asimismo hay un fragmento pintado en el cascarón en la parte central sobre la ventana. Entre el cuarto de naranja y las arcadas inferiores también hay labor pictórica.

Los temas que hay en las arcadas a los lados de la ventana son a la derecha de éste, una figura de San Agustín y, a la izquierda, San Blas; tanto uno como otro ofrecen dificultades para una interpretación totalmente segura ya que están muy desvaídas sus figuras. Contamos para el mejor estudio de los temas que hay aquí con una fotografía hecha en el momento de la restauración de Ferrant que permite distinguir las figuras con una nitidez de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la que hoy están privadas. A pesar de la superioridad de esta fotografía la interpretación sigue siendo dificultosa. En el derrame de la ventana y sobre las tres arcadas los motivos que se encuentran son simplemente decorativos. El fragmento del cascarón ofrece un retazo de un tema que presenta a la Vírgen de Misericordia.

San Agustín (160x145 cms).- Ocupa más de la mitad superior del espacio que se halla bajo la arcada que lo alberga. Se presenta en pie vestido con alba, capa sobre ésta y báculo en su mano derecha. En la izquierda parece llevar un libro abierto que habla de su categoría de doctor de la iglesia. En este caso se representa sin mitra, aparece tonsurado hablando del detalle de su carácter de fundador de la orden agustiniana. Su mirada se pierde hacia un lado, respondiendo tal hecho a una colocación en tres cuartos; sobre su cabeza se desarrolla la redonda forma de un nimbo.

La composición responde a un punto de vista bajo, dejando una gran cantidad de espacio dedicado a un cielo claro y homogéneo. La zona dedicada a la tierra parece tener muy poco lugar sobre todo debido a que en esa parte baja la vestimenta del Santo se desparrama ampliamente. No ofrece ninguna dificultad la colocación del Santo, se sitúa en primer plano perfectamente encuadrada por el arco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La pintura parece de buena mano. En el rostro hay una individualidad muy clara, el contorno parece responder a una línea trazada con buena mano. En la parte inferior los plegados se tuercen en unas quebraduras que recuerdan los paños acartonados flamencos, en la capa hay un análisis de calidades que parece bastante logrado.

Hay que mencionar que en la parte inferior hay un trozo que abarca menos de un tercio de la altura de la arcada que se muestra, desde la restauración del Señor Ferrant, picada. Es indudable que este lugar estaba ocupado por un motivo decorativo que lamentablemente se perdió. La explicación de este motivo decorativo en la base resulta fácil; con ello el artista reducía la altura del marco a rellenar y así hacía, con una proporción más adecuada, la figura que iba a ir incluida bajo la arcada.

San Blas (160x145 cms).- Ocupa más de la mitad superior del espacio que se halla bajo la arcada que le vale de marco. Está de pie y en tres cuartos; su posición, como la de Agustín da la espalda a la ventana. Está de pié y tres cuartos. Lleva un báculo que señala su categoría de obispo, respondiendo a esto debía vestir alba y capa muy posiblemente; hoy estos detalles no se reconocen como tampoco si va cubierto con mitra o no. Ha de llevar muy probablemente una de sus manos hacia la garganta respondiendo tal gesto a las invocaciones que se le hacen contra los males de garganta. No se puede de-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cir si llevaría otros atributos dado el pésimo estado en que se encuentra este mural.

Cabe suponer que desde un punto compositivo debe responder a unas directrices similares a las de Agustín con quien guarda ya una correspondencia dentro del conjunto pues están dispuestos en lugares simétricos. También aquí se repite la franja picada abajo que tendría una decoración similar a la que hay al otro lado.

Los motivos decorativos.- Debe dividirse este análisis en dos partes por lo menos, la que ocupa el derrame de la ventana por una parte y lo demás por otra.

Se decora el hueco de la ventana en tres fajas algo más ancha la central que las laterales, corren las tres siguiendo el desarrollo vertical del hueco. Las laterales ofrecen un tipo de decoración muy conocido, responde a la que ofrecen unas características similares a lo largo de su recorrido repitiendo una misma unidad. Este tipo de ornato es muy usual en la primera mitad del XVI en Galicia y obedece a la utilización de una misma plancha reiterativamente usada. En este caso el motivo son cuatro formas curvadas de formas más o menos lanceoladas que conjuntamente dan impresión de un cuadrado, son albergados tales cuadrados por otras formas igualmente lanceoladas que los inscriben en un contexto redondeado. La cercanía de la faja con otras gallegas del XVI es evidente, la decoración de Pontellas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por ejemplo, respondía a estos mismos criterioes.Se usa otro motivo muy frecuente por el mismo tiempo, la ornamentación con formas más trabajadas de las intersecciones de unas franjas con otras incluyendo el ornato en una figura cuadrada, un ejemplo similar es Vale.

La decoración de la faja central ofrece más dificultades para su análisis. El fragmento que se contempla de éste es mínimo. Da la impresión que se trata de una forma vegetal que con una gran riqueza de línea abarca, en su pujante diseño, todo el ancho de la banda pareciendo responde sus trazos a un gusto por las simetrías propias de las decoraciones renacientes; esta banda debe incluirse ya, por sus maneras, en el segundo tercio del XVI.

Todos los demás motivos decorativos de la capilla necesitan de un análisis por partes. Las tres arcadas centrales de la capilla están decoradas en su intradós con un diseño similar al visto para las bandas extremas de la ventana. Son muy conocidas los dibujos que se contemplan en los ábacos de las columnas que las soportan, presentan el tal usado motivo de las estrellas de cuatro puntas entre triángulos ya vistos en el círculo del Claustro Nova y de Mondoñedo en el primer tercio del siglo. No es raro tampoco el ornato de las columnas a base de fajas colocadas en disposición oblícua y alternando una clara y otra oscura, este tipo de ornato se utiliza desde el Claustro Nova hasta momentos ya incluibles dentro del Manierismo, es el caso de la decora-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de Pesqueiras.

La ornamentación que hay entre las arcadas y el cascarón coincide con los gustos de la arquitectura purista ya que el pintor tiene como misión, a través de su labor, el enriquecer las líneas estructurales del edificio y dejar lo decorativo simplemente a unos lugares concretos ya descritos. Las líneas de la arquitectura se refuerzan a través de gruesos trazos que corren siguiendo el curso del edificio.

Vírgen de la Misericordia (100x100 cms al descubierto).- Tan solo contemplamos la parte inferior de la túnica y sobretúnica de María, la túnica es blanca y presenta una decoración floral llevada a cabo con motivos oscuros, la sobretúnica es oscura con amplios motivos brocados y una fina banda también decorada que le vale como remate por la parte inferior confeccionada a base de rosas y un fino reticulado. Este fragmento de su vestimenta nos permite primeramente destacar el tamaño gigante que María, patrona del monasterio adquiría en este mural; muy probablemente su cabeza debía estar aproximadamente en la parte media del abovedamento. Podría ser una figura en pie y frontal con su manto abierto sobre los orantes que tiene a sus lados, configurando una Vírgen de la Misericordia, o ser una figura sentada con el Hijo en el regazo y los orantes ante ellos. Discernir cual de estas dos opciones es la válida resulta hoy imposible.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A su derecha hay un grupo de hombres todos ellos tonsurados, hace mención a su carácter de religiosos. Es muy posible que se pretenda de esta manera amparar a los canónigos regulares que había en esta iglesia bajo la protección de su Patrona. Es indudable que la figura situada en primer plano de rodillas en actitud orante es un retrato, lo distingue también su vestimenta, lleva un manto carmesí. Parece oportuno pensar que este hombre bien podría ser Don Juan Alvarez, pior de Sar, quien se encontraría aquí en compañía de los que estaban bajo su mandato. Quizás el representado sea Jácome Alvarez quien por dejar el puesto a su sobrino Juan delega en éste, todavía estudiante de Salamanca, años antes de morir. Bien pudo el sobrino en señal de agradecimiento hacer situar a su tio en tan distinguido puesto. La personalidad del aquí representado es muy hipotética, en cambio el que la representación tiene carácter de retrato resulta evidente; la cara delgada, la nariz aguileña, la vista un tanto caída son rasgos que obedecen a una individualidad.

Los demás personajes que aparecen tras éste probable prior pierden ese carácter de personaje particular y adquiere rasgos más generalizadores. Al igual que el primer personaje están arrodillados y en actitud orante, si aquel estaba de perfil estos se encuentran unos en tres cuartos y otros frontales. Hay que señalar que no existe una unidad de criterios en las miradas de los personajes, unos miran hacia la Vírgen y otros a lugares diferentes, ninguno lleva su mirada hacia el espectador.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es muy probable, casi seguro, que al otro lado de María había otro grupo de personajes. Seguramente que estas serían hombres y posiblemente encabezados por un personaje distinguido, no sería extraño que se representase a un lado el tio y al otro el sobrino, los últimos priores de Sar hasta aquel momento ya que hay que tener en cuenta el carácter que había adquirido este monasterio desde que en 1484 había sido nombrado prior Gómez González de Canabal, a partir de aquel momento el cargo de prior cayó en manos de su familia hasta que en 1546 Juan Alvarez va a cambiar el signo del Monasterio perdiéndose en este su vinculación a la Orden de San Agustín (9). El 1546 nos da, pues, una fecha certera para encuadrar las pinturas ya que no se entiende el amparar de la Vírgen, en una época posterior a ésta, realizada tan solo a monjes. Es en torno a 1540 cuando se comprende mejor esta pintura.

Resulta prácticamente imposible hacer un juicio de valor sobre la composición. Tan sólo se puede hacer notar la utilización de un canon móvil que explica el gigantismo de María con respecto a las figuras. Hay que suponer un reparto equitativo y hasta cierto punto simétrico de los grupos que tienen a su lado. No rompe la idea de concentración renacentista el que algunas figuras miran hacia lugares muy distintos al que ocupa María, basta el gigantismo de Esta para hacerla presidir de una forma absoluta la composición.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La categoría del pintor queda perfectamente reseñada en esa minuciosidad con que trata el ropaje de María y la calidad con que se hace el retrato del prior. Su maestro es destacable en el panorama pictórico de Galicia.

En la valoración general del pintor desde un punto compositivo hay que suponer que la decoración se seguirá por las demás partes de la capilla. Este núcleo central configurado por Agustín y Blas a los lados y María en el centro no es extraño en Sar. Se menciona en la decoración de la portada Norte en una publicación del siglo pasado: "La portada es tan sencilla como hermosa. Sus abocinados arcos descansan en líndas columnas y tocan en una cornisa no menos bella adornada con relieves y canecillos que sirven de peana y altar a la Vírgen Santísima con su divino Hijo en los brazos. A los lados se ven otras dos estátuas que representan a San Agustín y San Blas. Son de mármol, cuya rica materia y la belleza que el artista supo comunicarles está escondida tras la abominable capa de pintura de que pronto, sin embargo, esperamos verlas libres" (10). A esas estatuas de San Blas y San Agustin es sin duda a las que alude el Sr. Bouza Brey y que el considera como del XVI hechos en piedra blanda (11). La relación entre un programa iconográfico -la portada norte- y el otro, la capilla mayor, no ofrece lugar a dudas. Quizás las otras decoraciones presentes en los demás arcos ciegos que tiene la capilla se relacionasen con los cultos que presentaron en fecha poste-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rior los retablos. San Joaquín y Santa Ana, por ejemplo, ocuparon un lugar en los retablos de este templo (12). Y posiblemente ellos apareciesen en la primitiva decoración de la capilla mayor. En los retablos también tenían cabida San Agustín y San Blas según cita la misma fuente (13).

La disposición de las figuras se somete a la arquitectura que vale como estructuradora de la decoración. La arquitectura resulta potenciada por la pintura que resalta sus líneas fundamentales. Hay un replanteamiento del marco arquitectónico y una adaptación al programa a desarrollar en él, buena prueba de ello es el acortamiento en la altura de las arcadas por medio de un amplia banda de decoración en la base con ánimo de que el canon de las figuras resulta más verosimil.

Hay un pensamiento de conjunto en la obra, los tres cuartos de San Agustín y Blas obedecen a un pensamiento que atiende a ver a los dos repartiéndose espacios simétricos. La misma actitud se verá en los demás personajes hoy desaparecidos.

En el tratamiento de las formas el artista sabe dar el adecuado contorno a cada figura como demuestra la imagen de San Agustín, también analiza la calidad de los materiales y hasta su textura como señala la capa de Agustín y el manto del hipotético prior. La aproximación con talento al retrato tanto en uno como en otro personaje señala la categoría del artista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El repertorio de decoraciones ayuda a significar al pintor ligándolo a un pasado por medios de unos motivos -estrellas de cuatro puntas por ejemplo- y poniéndolo en contacto con las nuevas formas -decoración floral-. La variabilidad de fórmulas podría señalar su contacto con la pintura de varios lugares diferentes de la Región.

Acerca de estas pinturas escribe el Sr. Bouza Brey por su importancia se incluye aquí completa. Dice así: "No tenemos noticia de que en los repertorios artísticos ni en las guías, aun las más modernas, de Santiago se haga referencia a las pinturas que adornan el ábside de la iglesia románica, hoy parroquial y antigua colegiata de Santa María la Real de Sar. Por ello se nos ocurre consignar lo que hemos visto con ocasión de una consulta efectuada desde afuera de Compostela sobre tales pinturas, ya que son tan escasas y han llegado hasta nosotros en tan lastimoso estado las que se conocen murales en Galicia.

Tampoco se trata de pinturas relevantes ni mucho menos; pero sí contribuye su conocimiento a formar juicio sobre el estado del arte pictórico en el ambiente compostelano de su tiempo, siendo, por tanto, ellas mismas unas líneas de la historia de la pintura en Santiago, tan necesitada de identificar la obra de la nómina de pintores que acusan los archivos.

Su hallazgo también tiene su crónica, que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

poco tardará en olvidarse si los contemporáneos no la dejamos consignada. Y como no están tampoco libres de pérdida, quede archivada su descripción, al menos.

Al iniciarse en el año 1934 la restauración de la iglesia de Santa María la Real de Sar por el arquitecto Ferrant, despojóse al cascarón del ábside de la espesa capa de cal que lo cubría; mas al ser retirado posteriormente el altar barroco, que fué trasladado a la capilla de San Lázaro y allí presta servicio, hallóse que detrás del mismo estaban al descubierto en dicho cascarón restos de las pinturas que debieron decorar todo él y aun también los arcos románicos ciegos que se muestran entre las ventanas absidales.

Tales pinturas, conservadas actualmente "in situ", consisten:

En el centro del cascarón: parte inferior de un gran manto de color gris azulado con una ancha franja blanca inferior decorada con florones rojos. A la izquierda del espectador se situa un personaje masculino de rodillas, orante, con manto carmesí, y detrás de él tres o cuatro personas más, de pie. La parte derecha del espectador debía tener escena semejante, pero no se conserva. Todo se halla en mal estado y difícil de percibir en sus detalles. La impresión es de que el conjunto representaba a la Vírgen María con el manto extendido, cobijando devotos masculinos del lado izquierdo y feme-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ninos del derecho.

A los lados de la ventana central del ábside, los arcos ciegos están decorados también. El de la izquierda del espectador presenta la figura de un obispo, con ancho ropaje, que quiere ser San Agustín, puesto que los de Sar eran canónigos regulares de esta advocación, y aun hoy se conserva en el claustro una escultura de piedra blanda del siglo XVI, sin cabeza, representado este Doctor de la Iglesia. En el arco ciego de la derecha del espectador, otra figura muy desvanecida representa a San Blas, devoción antigua también en la iglesia de Sar, de la cual se conserva otra imagen de piedra blanda, entera, haciendo pareja con la antedicha de San Agustín, y del mismo siglo, en la inmediata capilla dedicada al mismo santo. Todo ello anónimo.

Creemos que las pinturas expresadas pueden pertenecer a los años finales del siglo XV o primeros del XVI." (14). El Sr. Trapero recoge y cita lo dicho por el Sr. Brey (15).

La nota del Sr. Bouza hará casi imprescindible un comentario a cual debe ser el futuro de esta obra. Resultaría absurdo intentar buscar bajo el revoco del cascarón la continuación del tema mariano porque este se picó con todo lo demás en la desafortunada restauración del Sr. Ferrant en lo que respecta a las pinturas prácticamente aniquiladas en su tiempo, una vez más fue el retablo el que salvó a la pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) PEDRET CASADO, Paulino.- Santa María la Mayor y Real de Sar en C.E.G. 14, IV (1949) 343.

(2) Idem, 344.

(3) FERNANDEZ SANCHEZ, José María; FREIRE BARREIRO; Francisco.- Santiago, Jerusalén, Roma. I. Santiago 1880, 215-216.

(4) PEDRET CASADO, Paulino.- Art. cit., 344.

(5) SANCHEZ RIVERA.- Compostela Monumental. Iglesia de Santa María la Real de Sar. Santiago 1920,30.

(6) YZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Compostela románica bajo Gelmírez. Iglesias y Capillas excepto la Catedral. Tesis de Licenciatura. Santiago 1970. Inédito. 100-101.

(7) MARTIN GONZALEZ, Juan-José.- Iglesias inclinadas de Galicia en A.E.A. 145, XXXVII (1964).... Trata este interesante tema.

(8) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "A Colexiata de Santa María a Real de Sar" en Homaxe a Florentino L.A. Cuevillas. Obra Colectiva. Vigo 1957, 69.

(9) PEDRET CASADO, Paulino.- Art. cit.: 344.

(10) FERNANDEZ SANCHEZ.- O.c. 207.

(11) BOUZA BREY, Fermín.- Las Pinturas Murales de la Colegiata de Sar en COMPOSTELLANUM 2, X (1965), 188.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(12) FERNANDEZ SANCHEZ.- O.c. 209.

(13) Idem, 209.

(14) BOUZA BREY, Fermín.- Art. cit. 187-188. El Señor Bouza desconoce una noticia dada por MURGUIA, Manuel.- El Arte en Santiago. Madrid 1884, 35: "Ares de Canabal, prior de Sar, costeó en su iglesia y existían en 1640, en que las vió el curioso que las menciona, y de cuya importancia puede formarse idea, sabiendo que databan de los primeros años del siglo XVI.

(15) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIXTO, San Juan

Deza, Lugo.

Lams:

347-378

Esta iglesia es de una sola nave y presbiterio. La nave es quizás del XVI mientras que el presbiterio es de tiempo muy posterior.

Las paredes de la nave conservan en buena parte las cales; en muchos lugares de ésta se han retirado para dejar aparecer las hermosas pinturas que ocultan. Tales temas pintados se conservan en buenas condiciones en la mayoría de la nave; han sido fuertemente mutilados en la parte delantera de ésta; en las paredes norte y sur, donde, en época barroca se han llevado a cabo obras en la arquitectura ya que se horadaron dichas paredes para hacer una arcada a cada lado con el fin de introducir parte de los retablos que allí se pensaban colocar.

La temática representada cuenta la Pasión. Se inicia en la pared norte en el lado oeste. Se reparte en dos cuerpos. El relato comienza en el superior. Arriba se presenta la Santa Cena, el Lavatorio, La Oración en el Huerto y el Prendimiento. Abajo aparecen Cristo ante el Sanedrín, Pilato se lava las manos, La Flagelación y el Camino del Calvario. Continua el relato en el muro sur, en este caso la narración se inicia en el lado este y se reparte igualmente en dos cuerpos, aquí también hay que leer primero la zona superior. Los episodios efigia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos y en parte descubiertos son: Lamentación sobre Cristo muerto, Santo Entierro, Resurrección y, debajo de éste, Cristo desciende al limbo. En esta pared sur en la zona más occidental se representa, ocupando la altura de los dos cuerpos, a San Cristobal. Franjas de decoración separan unas escenas de otras rodeándolas por las cuatro partes, desde la que se encuentra a un nivel más inferior hasta el suelo queda un amplio zócalo de unos ochenta centímetros aproximadamente en el que, actualmente, no se observan restos de decoración que muy bien pueden estar ocultas por las cales. La parte que peor se conserva es la que se encuentra más hacia el Oeste, estando los temas allí expuestos tan maltratados que su lectura se hace difícil. Por otras partes ha saltado también la capa de pintura pero con efectos menos demoledores. A pesar de estas circunstancias adversas hay que afirmar que estamos ante la más completa representación que se conserva en la pintura mural gallega de la Pasión habiendo que esperar que de tal ciclo se conserve más todavía. Cuando se extraigan las cales que permanecen en la nave muy probablemente surgirán otros episodios del Camino del Calvario y también la Crucifixión. El lugar donde se pueden conservar los mejores fragmentos a extraer de debajo de las cales es la zona que rodea el arco toral. Además de la amplia extensión del repertorio temático hay que resaltar también la buena mano que lo ha llevado a cabo dando una de las mejores páginas de nuestra pintura mural.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Cena (157x157 cms).- Se lleva a cabo en torno a una mesa redonda cubierta por un blanco mantel. Varias figuras de apóstoles se dejan ver hacia la zona derecha de la composición, es un fragmento con personajes el que surge con mayor o menor nitidez entre las cales; el resto de la narración yace absolutamente bajo las cales o bien se ha perdido por el deterioro que ha sufrido el enlucido. Los apóstoles se representan con su cabeza coronada por el nimbo y vestidos con túnica y palio. En cada rostro hay unas características específicas que lo acreditan como alguien particular a distinguir de los demás, casi todos ellos se hallan en pleno movimiento, alterados por un diálogo que pone en conexión a unos con otros haciéndolos participar en una acción llena de vida. El único que no toma parte en el ardor de la discusión es Juan quien placidamente aparece en la parte superior del cuerpo sobre la mesa.

La mesa ante la que se encuentran está surtida de variadas lozas y viandas que da a esta la adecuada ambientación. Una doble arcada llevada a cabo con arcos escarzanos montada sobre pilares dan al marco de la estancia en que se lleva a cabo tal acontecimiento. Tal arquitectura se encuentra decorada con motivos de claro sentido renacentista: medallones, candelieri y otros temas ornan este espacio. De este marco tan solo se ve parte de una arcada quedando lo demás bajo la cal o ya perdido. Es indudable la presencia en la parte que hoy no se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede observar en los cinco restantes apóstoles y de Cristo quien se ha de encontrar al lado de Juan quien, en esta ocasión, está a su izquierda.

Compositivamente ha de pensarse en una figura de Cristo en una posición central y con una fuerte tendencia a la frontalidad. El apostolado está dispuesto enfrentando en diálogo a los comensales de dos en dos, todos se refieren en su conversación a un mismo tema que sin duda ha de ser las palabras dichas por Cristo sobre la presencia del Traidor. Los ánimos se levantan y la gesticulación de alguno de ellos se dirige hacia ese lugar que ocupa Cristo afirmando así idea de que la palabra de Jesús es quien mueve a sus discípulos en ese apasionado coloquio. La presencia de Judas está también claramente señalada por la ausencia del nimbo en uno de los hombres que se encuentran en primer plano dando la espalda al espectador en una posición aproximadamente enfrentada a la de Jesús. La única nota de serenidad en este conjunto la da el cuerpo de Juan plácidamente acostado, quizás con la misma pausa se encontrase la figura de Jesús.

La composición, sometiéndose al redondel de la mesa, se hace perfectamente cerrada y con una tendencia totalmente unitaria dada por esa convergencia de interés hacia la figura de Cristo, protagonista principal de la acción. Tal unidad se reparte en fragmentos más pequeños formados por esas parejas de apóstoles fácilmente engarzables en el conjunto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El dibujo con que se confecciona el relato se muestra lleno de incorrecciones fallando ostensiblemente en los escorzos en que continuamente se mueve a las figuras y también en los objetos que se disponen sobre la mesa mostrando casi todos ellos aspecto desmañado. En los rostros es donde más destaca el trabajo del pintor logrando expresiones plenas de vida perfectamente individualizadas.

El Lavatorio (157x157 cms).- Dos grupos de apóstoles se encuentran enfrentados, entre ellos, arrodillado, está Jesús ante el agrupamiento encabezado por San Pedro a quien Cristo lava los pies. Tal hecho se está realizando en una estancia significada por dos arcos escarzanos que se sostienen sobre unos pilares en los que aparece una abundante decoración de candelieri y también medallones toda ella de claro sentido renaciente perfectamente hilada a la vista de la escena anterior como si fuese la continuación natural está de la otra. Tras ella se ve a lo lejos un muro que deja ver, tras de él, un paisaje alomado y con poca vegetación.

Los apóstoles de nuevo vuelven a aparecer dialogando entre sí, todos llevan nimbo, túnica y palio y presentan rostros perfectamente diferenciables. Hay apasionamiento en sus cuerpos en fuerte movimiento, se situan unos en posición frontal, otros de espalda casi, o de perfil, gesticulan con fuerza casi todos ellos asombrados por la acción que realiza Cristo. Este, serenamente, apartado espiritualmente de todo el ruído que provocan los apóstoles, lava

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los pies de Pedro, introducidos éstos en una jofaina. La cabeza de Jesús, en vez de estar coronada por un nimbo, lo está por una aureola.

La composición destaca claramente a Jesús rodeado por sus apóstoles pero perfectamente distinguible entre ellos ya que está en primer plano y en una disposición claramente distinta a la de los demás. El siguiente personaje en importancia es Pedro quien destaca por su posición iniciando un grupo, adelantado con respecto a sus compañeros también en profundidad ya que comparte con Jesús el primer plano de la representación, su relación con El, siendo el que, en ese momento, es purificado por las aguas, también resalta su presencia. El valor de los grupos que está tras estas dos figuras primordiales es secundario, refuerzan con su amplia gesticulación la importancia de lo que acontece en la parte central y equilibran con su situación en el conjunto la composición haciéndola plenamente cerrada siguiendo un ordenamiento muy similar al visto en la escena anterior ya que se busca un ensamblaje de los personajes haciendo dialogar a unos con otros generalmente mostrando la composición desglosada de dos en dos figuras enfrentándolas entre sí.

En el dibujo sigue presenta la inseguridad en los trazos que hace anormales sobre todo las manos y la proporcionalidad debida dentro de la figura. Es, en cambio, mejor pintor a la hora de incluir en cada rostro la debida expresividad y, sobre todo, en el engarce de todas las figuras dentro de un con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

junto haciendo unas referencias al espacio, en la unión arquitectura-figuración, de importancia.

La Oración en el Huerto (157x157 cms).- En el centro, arrodillado, está Cristo, mira a un ángel que se encuentra en el ángulo superior derecho del espacio representado. Pedro yace acostado y dormido en primer plano, en el ángulo inferior del mismo lado. En un lugar más atrasado que el que ocupa Jesús se presentan los otros dos apóstoles que se encontraban con el Señor en tal momento, también estos dos están durmiendo. Más al fondo se ven retazos de paisaje, del cierre del Huerto y de varas y horquillas que surgen por encima de la empalizada hablando de la muchedumbre que llega al Huerto.

Cristo está representado en un tamaño muy superior al de los demás personajes aquí representados. Se cubre con una túnica que solo deja ver sus manos juntas en signo orante y la cabeza con larga cabellera y barba, tras ella surge una aureola.

El angel, diminuto y en pleno vuelo, soporta en su derecha una pequeña cruz que habla del martirio próximo, en la izquierda lleva un cáliz y sobre éste la redonda forma de la Hostia, de tal manera se alude al cuerpo y la sangre redentora.

En el apostolado Pedro está perfectamente significado por su barba blanca y por su calva. Santiago debe ser necesariamente el otro discípulo que se encuentra con barba en la escena. Juan ha de ser el imberbe que está tras Cristo en un plano más ale-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jado. Los tres visten túnica y palio y no llevan en este caso el nimbo que habla de su santidad.

Del recinto en que se hallan se contempla un suelo pedregoso y un arbol en una posición alejada, seguramente un olivo que menciona el carácter del Huerto.

Compositivamente la prioridad de la figura de Jesús es evidente, todo resulta accesorio con respecto a Este en esta representación. Resalta notablemente el Señor por su tamaño y por su posición central en el conjunto. El tan solo se relaciona dentro del marco con ese angel que se le acerca. Los apóstoles, con la inactividad en que yacen sus cuerpos, repartidos por la composición con un sentido marcadamente espacial, tienen poca importancia dentro del conjunto a nivel compositivo. En este caso se rompe la iconografía más usual del tema que gusta de representarlos junto a los tres vencidos por el sueño.

La mala factura del dibujo, escorzando cuerpos de una manera indebida y definiendo manos con inseguridad, vuelve a aparecer al lado de paños trazados con buen carácter, rostros decentemente logrados y sobre todo una composición en que el pintor se muestra lleno de personalidad dando una interpretación al tema muy particular.

El Prendimiento (157x157 cms).- De esta escena tan solo se puede contemplar una mínima parte, concretamente un fragmento situado a la izquier

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da de la composición que no llega a abarcar dentro del conjunto ni siquiera la tercera parte de la mísma. Se ven aquí con bastante nitidez dos figuras que representan a Pedro y a Malco y otros dos en una posición más atrasada.

La actitud de Pedro es abiertamente dinámica, se manifiesta en pleno ataque a Malco a quien tira al suelo hundiendo su rodilla derecha en la espalda de Malco mientras alza la espada, las manos del muchacho parecen proteger su cara ante la fortaleza y ardor combativo del Apóstol. Pedro viste túnica y palio, mientras que Malco aparece con un sayo corto acuchillado y calzas.

De las otras dos figuras el conocimiento que de ellas tenemos es mucho menor, una debe ser un soldado en la zona más alta; a la altura de Pedro se encuentran otras dos cabezas hechas en un tamaño más pequeño, lo que prueba que el pintor intenta darnos a través de tal disposición idea de que están representados en un plano más distante al que ocupan Pedro y Malco. Una de las cabezas parece ir cubierta por un turbante de gusto morisco mientras la otra está descubierta. Estos dos hombres parecen estar uno en relación con el otro ya que sus caras se vuelven una hacia otra. El terreno en que se lleva a cabo la acción es, lógicamente, el pedregoso espacio que hemos visto en la escena anterior. Hay que pensar que la parte central de la composición estaría ocupada por Cristo y Judas en el momento en que éste besa a su Maestro. Al otro lado se encontraría la co

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mitiva que acompaña al Traidor.

Compositivamente hay que pensar en un bloque principal en la narración formado por Cristo y Judas quizás destacados por un primer plano, la posición central y la atención que les prestarian los personajes que acompañaban a Judas hasta el Huerto. Como es habitual la actuación de Pedro toma un lugar secundario dentro de la escena, si es verdad que su colocación en un extremo podrá indicar que el autor relega la importancia de este hecho, tal idea desaparece al contemplar como el pintor dedica a este asunto un primer plano al igual que al núcleo central de la composición. Una vez más usa el artista, por lo que aquí se deja ver, de las asociaciones de personajes ensamblándolos de dos en dos pero, lógicamente, dentro de un claro sentido de conjunto.

Está presente el deseo de veracidad en la interpretación del movimiento, del adecuado plegamiento de paños y, muy probablemente también, en la conjunción de los diversos grupos aqui conjuntados. Lo más negativo en la pintura vuelve a ser el sentido de la proporción y la exactitud en la forma, cayendo en errores ya vistos en los anteriores temas.

¿Jesús ante el Sanedrin? (157 x 157 cms).- Esta escena es una de las peor conservadas, tan sólo se vislumbra con una mínima nitidez la zona izquierda donde están de pie tres soldados vestidos con su armadura. La existencia de alguno más parece vislum

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

brarse atras por la presencia de algún arma que aparece alzada. Las posiciones en que se encuentran los tres soldados que se contemplan en primer plano son diferentes, el que se halla en el centro se mantiene en posición frontal mientras que los otros dos se encuentran en tres cuartos mirando al frente donde ha de encontrarse Cristo en pie ante la autoridad que, normalmente, ha de estar sentada. El soldado que se encuentra en posición frontal mira hacia atras pareciendo entablar diálogo con el soldado que se encuentra cerrando por esa parte el grupo.

Indiscutiblemente la figura de Cristo ha de ser la principal protagonista de la acción. Se encontrará en una posición central distinguido además por el hallarse entre el grupo de soldados y la autoridad, todos ellos observándolo y hablando de El. La composición resulta cerrada actuando como foco de atenciones único la figura de Cristo. Tal unidad puede verse repartida en pequeños nucleos configurados por dos personajes o tres, perfectamente integrables en el conjunto ya que el autor deja ver bien clara la dependencia de las partes en un todo.

Una vez más las inexactitudes en la forma están presentes tanto en lo que se refiere a proporción como a partes concretas de las figuras.

Cristo ante Pilato (157 x 157 cms).- En dos zonas puede dividirse esta escena en la derecha se halla Cristo rodeado de una corte de sayones que lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

increpan y golpean, a la izquierda Pilato aparece acompañado por un muchacho que va a derramar sobre sus manos agua.

Cristo está con sus manos atadas ante el pecho una soga se anuda a su cuello y es sostenida por un esbirro, sobre su espalda cae el manto de púrpura que, por su longitud, llega a desparramarse sobre el suelo, un paño de pureza lo cubre en parte, queda así una buena cantidad de su cuerpo desnudo, esta macerado por abundantes golpes, el rostro esta lleno de dolor físico que se expresa por un gesto de lamento fuertemente matizado. Por los lados y por atrás de la cabeza de Cristo se reparten ocho rostros al cual más horrendo, todos ellos vociferantes, en alguno la expresión ha dejado de ser humana para convertirse en algo que debe ser considerado como animal, están concebidos con facciones grotescas. Sus cuerpos están ataviados con variedad en sus vestimentas. Alguno lleva una larga barba mientras otros son barbilampiños. Las piernas de todos los de este grupo se encuentran en un movimiento fuerte, hay que incluir tal dinamismo a las de Cristo. Igual actividad se presenta en la zona alta donde los brazos de los esbirros se muestran en gestos conmovidos.

Como alejados del acontecimiento, no viviendo el fragor que hay en torno a Cristo se encuentra Pilato sentado en su sede cubierta por un dosel. Está lujosamente ataviado con un rico sayo cuyo cuello se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

remata en una primorosa lechuguilla. Sobre tal vestido lleva una capa de piel, tambien las mangas se rematan en un encaje muy cuidado. Las medias que usa están acuchilladas y los zapatos son de fina punta que posa sobre la baja tribuna en que se asienta, sobre la cabeza se presenta un sombrero de media copa y corto vuelo. Tal vestimenta como la del pie que le sirve está muy de acuerdo con ese 1552 que señalan las cartelas que encuadran cronologicamente estas pinturas. El paje usa sayo y ropa, ambas muy ricas en decoración, las mangas se muestran acuchilladas al igual que los muslos además lleva medias completando su indumentaria, tanto la jofaina como la pequeña jarra que porta el paje son de un ornato preciosista detallando minuciosamente la decoración. Tanto el rostro de Pilato como el de su sirviente estan perfectamente individualizados, el Pretor es hombre maduro de rasgos afilados y larga barba blanca puntiaguda. El paje es un joven de rostro más redondeado con unas facciones y corte de pelo que recuerda las de Felipe II cuando era un joven príncipe. También se podria ver un cierto parecido entre el rostro de Pilato y el del emperador Carlos cuando tenia una edad madura, tal semejanza sin embargo no debe ser intencionada ya que personas con rasgos similares se repiten más veces por las otras escenas, señalando, así un tipo que el artista gusta reproducir. Compositivamente hay que señalar dos acciones en esta escena una principal, centrada por Cristo y una secundaria protagonizada por Pilato. El conjunto, sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

embargo gira en torno a la persona de Jesús ya que la acción de Pilato está relacionada con la suerte del Señor. En la zona centrada por Cristo es su cuerpo objeto de todas las atenciones de los que lo rodean resultando plenamente cerrada tal parte, la misma característica de composición cerrada la hallamos entre Pilato y el sirviente, la atención se centra en las manos del Pretor lugar a donde miran los dos personajes, Pilato aparece más dignificado por la posición privilegiada que ocupa sentado en su trono . A pesar de este desglose de la composición en dos partes esta escena se halla mucho más concentrada que las anteriores ya que la mayoría de los personajes se vuelven violentamente sobre esa figura serena y pasiva de Jesús.

El dibujo es aquí tan desmañado como en lo anterior pero tal circunstancia se atenua al servir a un tema en el que es lo grotesco, la gesticulación fuerte, la que manda. En una representación de este estilo la factura torpe se hace incluso expresiva. El pintor sabe combinar adecuadamente dos acciones logrando que ambas resalten con luz propia. La riqueza esta aquí presente por todas partes sobre todo se hace mayor en la zona izquierda ocupada por Pilato y su siervo.

La Flagelación (157 x 157 cms).- Dos partes hay que resaltar en esta escena, una en el primer plano, abarcando la mayoría del espacio, en que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se presenta la Flagelación. En la parte superior ocupando una estrecha franja se presenta una galeria que simula estar muy alejada dada la pequeñez de los cuerpos que allí se contemplan.

Son tres las personas que se encuentran en primer plano en el centro Cristo, atado a la columna a cada lado se representa a un esbirro manejado con fuerza los azotes. La columna nace en la base del paño donde su base se coloca con claro sentido de profundidad, su capitel sostiene la banda decorativa que limita por la parte superior llegando a ésta justo en la mitad de su recorrido. Los brazos de Jesús están enlazados al fuste de esta columna dejando al cuerpo en parte tras éste, otra parte puede verse por un lado, está macerado por los azotes que sufre, del rostro mana abundante sangre, tras su cabeza se observa una aureola, las piernas se hallan en una posición muy movida, sin duda quiere con ello el artista dar la idea de perdida del equilibrio merced al castigo recibido. Su cuerpo tan sólo aparece cubierto en una mínima parte por un paño de pureza.

Los esbirros se presentan uno de perfil y el otro de espaldas. Ambos tienen los brazos alzados ocupados en golpear con los azotes el cuerpo del Señor. Las piernas también se encuentran en movimiento adquiriendo así sus cuerpos un total dinamismo. Sus rostros adquieren un carácter grotesco. Visten de forma bastante dispar. Llevan cuera, uno de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ellos acuchillada y el otro lisa, muslos, uno de ellos los lleva bandados y el otro más complicados con estrangulamientos y acuhillados, similares a los alemanes. Ademas llevan ambos medias y zapatos de punta fina. El tocado es otro elemento en que son diferentes sus vestimentas, uno lleva una especia de casco chato, el otro una gorra pequeña y baja sobre el pelo muy corto. Todas las prendas reseñadas se encuadran perfectamente entre 1535 y 1555 señalándonos así a un autor que utiliza, como tantos otros, los recursos de la moda para adornar un trabajo.

En la galeria hay varios personajes en actitudes distintas destacando por su posición y tamaño dos figuras colocadas hacia la parte central. Son un hombre y una mujer de aspecto distinguido. Su personalidad no es dificil de descubrir, en el borde de la balconada a que se arriman se lee bajo ellos: "ATU ILAMUGER". La identificación de tales personas con el Pretor y su esposa es indudable. Se encuentran en actitud de diálogo. Es ella quien habla mientras el hombre escucha. El carácter del parlamento se conoce a través del evangelio de San Mateo: "Mientras estaba sentado en el tribunal, envio su mujer a decirle: No te metas con ese justo, pues he padecido mucho en sueños por cusa de El" (1). El pintor parece preferir aquí hacer el dialogo entre los esposos omitiendo ese envio del mensaje a través de un tercero al que alude el Evangelio, el carácter de la cartela que hay abajo así parece indi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

carlo. Pilato viste sayo y ropa asi como un sombrero de copa mediana, la mujer lleva una lujosa saya con mangas acuchilladas, usa gorguera rematada por una primorosa lechuguilla y un tocado de papes. De nuevo la indumentaria vuelve a hablar de una moda encuadrable entre 1535 y 1555 al igual que aconte ce con los sayones, la actitud en que se encuentra la mujer puede calificarse de intercesión ya que el movimiento en que se encuentran sus brazos hace pensar en una sentida súplica.

Tras estos personajes aparece la arquitectura simulando una importante construcción configura da por regulares sillares entre los que se aprecian vanos cubiertos por medio punto. Tras Pilato y su esposa se contempla un amplio arco escarza no ante es que se extiende un claro cortinajo.

No cabe duda que ese Cristo sometido a la columna es el eje de la composición, su posición central y, la dedicación que le prestan sus esbirros fuertemente enfrentados a El así como la presencia de gentes en la galeria contemplándole o hablando de El recalcan su importancia cerrado en su figura la composición. El sentido del espacio es plenamente conseguido por la colocación de la tribuna en un lugar que aparenta estar tan alejado; en el primer plano la columna vale como referencia segura para el conveniente reparto dentro de un espacio arquitectónico que tal soporte hace preveer.

El dinamismo de los esbirros contrastando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con la pasividad de Cristo es un hecho que aparece de nuevo aqui con una diferencia como acontecia en la escena anterior, allí era una masa practicamente informe la que increpaba a Jesús, aquí son dos personajes los que con un tamaño similar al de Cristo y una toma del espacio importante a través del movimiento aparecen completando un primer plano de equilibrio de masas y con un sentido de concentración de fuerzas autenticamente renacentista.

Aquí esta presente la torpeza ya señalada anteriormente la factura de los cuerpos. No se opone ésta a un continuo deseo por parte del autor de detallar aspectos muy concretos sobre todo en lo que a indumentaria se refiere. Sin embargo a pesar de este sentido minucioso las faltas de proporción se repiten aunque en este caso adquieren carácter expresivo por la indole dinámica que tienen la mayor parte de los aspectos de la obra.

El Camino del Calvario (157 x 157 cms).- De esta escena tan sólo se observa la zona izquierda de la composición, no debe ser ni la cuarta parte de la superficie del mural la que está al descubierto. Se contemplan en la parte superior tres cabezas de una comitiva que se dirige hacia la parte oculta del mural, dos de ellas llevan su cabeza con gorra muy chata con vuelta estrecha, se deja ver la cabellera de poco tamaño dando un tipo propio de la moda española después de 1530 y todavía vigente en 1552 cuando se hicieron estas pinturas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El otro se cubre con un ornado casco. Dos enormes escudos ocultan estos cuerpos que hay que suponer andantes, uno de tales escudos está lujosamente adornado con varios tipos de motivos: un fantástico emblema tras el cual se dejan ver por arriba y por abajo fragmentos de una espada, en torno al escudo hay, finalmente, un epígrafe dice: "ARMS- DESTE - GRAN - AR AVMORN / NBRADO VITAN...

En primer plano ante la soldadesca se ve parte de un cuerpo encorvado, es solo un fragmento de espalda lo que está aqui fuera de las cales. Por su actitud y por esa proximidad mayor al espectador ha de pensarse en que tal personaje es el Cirineo que ayuda a Cristo en el transporte de la cruz, tal acción de ir sometido al peso del madero justifica el encorvamiento del cuerpo y el primer plano en que se presenta.

En la zona más alejada se adivina la presencia de otras figuras por la aparición de armas que se mantienen erguidas dando una cierta impresión de masa.

Adivinar como ha de ser la continuación del tema no es difícil. El centro lo ha de presidir Cristo, muy probablemente con la cabeza vuelta hacia el espectador pero sin mirarle, llevará sobre su hombro el ingente peso de una larga cruz. Quizás alguna figura se encuentra al otro lado de la cruz, formando parte de la comitiva a la misma altura del mural en que está Jesús. Seguramente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que otros se encontrarian abriendo tal cortejo.

En la composición hay que intuir ese núcleo central de Jesús con la cruz como el primordial, lo demas gira en torno a tal personaje ya que miran hacia El o, de alguna forma, dedican su atención a su persona. La subdivisión de la composición en núcleos muy pequeños vuelve a ser posible. En el intento de hacer más natural la relación entre unas figuras y otras el pintor las sitúa a unas en relación con las otras en vez de forzarlas hacia una disposición conjunta en que todo está absolutamente determinado por el motivo central que, en este caso, habria de ser Cristo.

Las incorrecciones en la forma continua como también el amor del pintor por lo pintoresco, buena prueba de ello es ese gigantesco escudo que aquí se deja ver. El gran sentido de las composiciones lleno de ambición, sigue siendo la máxima nota que distingue a estas pinturas.

Las bandas decorativas de la pared norte. Son tres las bandas que corren en sentido horizontal, una entre los dos cuerpos en que se reparten las escenas y las otras por la parte superior e inferior a la figuración. En todas ellas priva un sentido paganizante que presenta animales monstruosos de carácter irreal; que están comiendo en amplias vasijas, se representan enfrentados, uno a cada lado del recipiente. En algunos casos el animal se sustituye por un niño desnudo -un putti- que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

apacienta al otro lado de la vasija al monstruo echando grano en el recipiente. También hay cabezas incluidas en semicirculos, cintas, motivos florales que se entrelazan con sentido sinuoso y algún medallón situado en el punto de contacto de estas bandas con las que corren verticalmente. De tales medallones incluidos en estas franjas horizontales sólo se distingue uno con nitidez, presente a Carlos V dice: "REX. AR. CHALAV" corre tal epígrafe por el borde exterior del redondel, la cabeza está efigiada en perfil cubierta por un gorro con borlas. Lleva pelo corto y larga barba, aún oscura tal como aparece en los retratos posteriores a 1530. El fondo sobre el que destaca el medallón es claro mientras que en el resto de la banda lo hace sobre un fondo oscuro ajustándose las figuras a las lineas limítrofes de tal forma que todos los motivos se ciñen a los contornos por ambas partes, no sólo resulta agobiada la ornamentación por las partes laterales, lo mismo ocurre hacia los lados ya que los motivos se encuentran practicamente unidos unos a otros.

En las bandas verticales se sistematizan el ornato como un candelieri, motivos florales, cuernas de la abundancia y medallones situados a medio trayecto son los motivos más utilizados al igual que en las bandas horizontales se dibujan los motivos sobre fondo oscuro mientras al medallón se le dedica un fondo claro. La decoración aparece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

agobiada tanto por los lados como entre un motivo. Son varias las cabezas de hombres y mujeres en perfil o tres cuartos que permanecen por la falta de cartelas o signos específicos de otra índole inaccesibles a una individualización. Tan sólo en uno de ellos se contemplan rostros de un epígrafe que parece decir: " SANO II" es un hombre de pelo corto y cubierto por una gorra. También se contempla una cartela entre Cristo ante Pilato y la Flagelación que señala el 1552 año en que se debieron llevar a cabo los murales.

Lamentación sobre Cristo muerto (157 x x 157 cms).- Tan sólo se puede ver de esta pintura el extremo izquierdo de la composición en que se puede observar practicamente la mitad del tema. Al fondo se divisa la mitad de la cruz ante la que ha de estar sentada Maria cobijando en su regazo a Cristo de quien se observan en lo que está sin cales las piernas, dada la posición que estos tienen no hay duda de esta relación Madre -Hijo que aquí se menciona. Se pueden contemplar en el estado actual cuatro personajes un hombre que está tras Maria muy joven e imberbe, probablemente San Juan Evangelista y tres mujeres, una está arrodillada a los pies de Cristo parece estar cuidando con un paño las piernas del Señor, ha de ser la Magdalena quien se suele representar en una posición próxima a esta, las otras dos mujeres pueden muy bien significar a Maria Salomé y Maria Cleofás. En su peinado y vestimenta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

surgen rasgos de la moda española posterior a 1530. Las tres mujeres llevan su pelo repartido en moños formados por el pelo rizado en los laterales. También resulta ondulado en la parte superior a la frente. Los escotes son encuadro surgiendo en torno al cuello gorguera que muere en la base del cuello rematados en fina lechuguilla. Las mangas obedecen al mismo momento presentando una forma acuchillada y cargada de estrangulamientos.

Hay que pensar que al otro lado de la cruz habría otro grupo de personas, probablemente de hombres equilibrando así la composición que tiene como centro las figuras de Maria y su Hijo convergiendo todo hacia ese punto central y situado en primer plano que ha de ser el cuerpo de Cristo simplemente tapado por un pequeño paño de pureza y mostrando los dolores de un martirio que dejó marcas en manos, pies y costado. De nuevo el artista vuelve a unir la clara tendencia al conjunto en función de un núcleo principal con una búsqueda de naturalidad en la disposición de los personajes, la postura de la mujer que está al lado del hipotético Juan Evangelista rompe en parte ese sentido de la composición dirigida exclusivamente hacia Cristo buscando el relacionar a unas figuras con otras dentro de una convergencia espiritual de todos los protagonistas del tema tendente a lamentar la muerte de Jesús.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La inexactitud en la forma está también aquí presente no logrando en este caso ni siquiera individualizar a cada uno de los personajes por medio de una diversidad de rostros. Tan sólo se puede destacar el ánimo del pintor en reseñar unas vestimentas que siguen minuciosamente a las de su momento y en la composición de un conjunto que debia de resultar importante por el buen número de figuras que en el apareció y por su colocación dentro del conjunto.

El Santo Entierro (157 x157 cms).- En primer plano y en posición central aparece el sepulcro de Cristo abierto sobre él aparece Cristo tan sólo tapado por un paño de pureza que desciende, soportando por una sábana hacia el fondo de éste. La sábana es sostenida por dos hombres, uno a cada lado del sepulcro, tras este aparece la Madre despidiendo a Cristo y también Juan a su lado con varias mujeres de las que tan sólo es identificable Maria Magdalena.

El sepulcro aparece como una caja con su frente ricamente adornada por caretas y motivos típicos de la orfebrería hechos en un amplio canon, están dispuestos agobiando notablemente el espacio en que se inscriben. El cuerpo de Cristo está en buena parte cubierto por la sangre, a El se agarra con fuerza la Madre que aparece llorosa juntando su mejilla a la de Jesús. Viste oscura túnica y manto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

claro que tapa la cabeza. Los hombres que soportan el poco del cuerpo visten sayo corto, muslos acuchillados y medias, sobre la cabeza lleva un turbante de caracter morisco y el otro cofia y una gorra pequeña sobre éste, son ambos mayores con larga barba y de rostro muy parecido. Tras Maria se encuentra Juan, es joven e imberbe. Las mujeres guardan la misma forma vista para los personajes que representan a la escena anterior, el peinado con protuberancias laterales y sobre la frente, con todo el pelo rizado; visten sayas de mangas con estrangulamientos y acuchilladas, escote en cuadro, gorguera llegando a la base del cuello con lechuguilla, respondiendo todo ello a la moda española posterior al 1530. La identificación de María Magdalena en la mujer que se halla inmediatamente detrás de San Juan resulta fácil dado que ésta aparece con el frasco de perfúmes en la mano, que la significa.

La composición presenta a todos los personajes equilibradamente repartidos en torno a Cristo que figura en un plano más próximo al espectador. Jesús vale como centro de la composición. De nuevo el pintor intenta variar el sentido de los personajes accesorios poniendo a unos en relación con otros para huir de la monotonía que daría el que absolutamente todos los personajes mirasen a Cristo.

El análisis espacial interesa igualmente al autor prueba de ello es la utilización del sepulcro para marcar unos planos perfectamente delimita-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos. Tal sepulcro ayuda a sentir en ese lugar es diferente del espacio a los hombres que bajan el cuerpo de Jesús. La colocación de las figuras que hay tras la tumba unas en planos más adelantados que otras juega en el mismo sentido de dar continuamente referencias espaciales.

La pobreza en el correcto tratamiento de la forma cayendo en irregularidades tales como el absurdo formato que tiene el cuerpo de Jesús, la poca precisión que hay al individualizar los rostros de los personajes, contrasta una vez más con el gusto por el análisis exhaustivo de detalles que aquí no quedan solamente en los ropajes sino que tambien se ocupan de la decoración del sepulcro.

La Resurrección (157x157 cms).- Del interior del sepulcro surge Cristo. En torno a la tumba hay cuatro soldados uno en cada esquina, están todos ellos sentados, según parece.

En este caso se contempla la tumba por uno de los frentes estrechos del rectángulo que le vale como base. En tal cara no hay la riqueza ornamental que ofrecía el sepulcro en el frente más largo donde, según se veía en la escena anterior el autor representa caretas y otros motivos de orfebrería que aquí también se deja ver en pronunciado escorzo en tal parte.

Cristo asciende en posición frontal, todavía la zona inferior de sus piernas queda dentro de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la tumba, un movido paño de pureza se presenta a mitad de cuerpo y sobre su espalda, colgando del hombro izquierdo aparece un amplio manto, su mano derecha se eleva dibujando una bendición y la izquierda soporta la cruz alusiva a la resurreción en la que, en la zona superior, ondea una banderola en la que se dibuja el nombre de "HISXPO". Una aureola se presenta en torno a su cabeza.

Los soldados que se encuentran en las esquinas de la tumba solo son vistos en una mínima parte, unos están de perfil y otros en tres cuartos y aparecen recortados tanto por el sepulcro como por el marco, dos de ellos visten armaduras, en sus manos portan alabardas, unos se dan cuenta del milagro de la resurrección mientras que otros siguen todavía dormidos.

A lo lejos unas leves líneas indican un fondo paisajístico dando la conveniente profundidad a la escena.

La visión de esta escena resulta dificultada por la tribuna de madera que se situó en época posterior a la ejecución de las pinturas a los pies de la iglesia.

En la composición indiscutiblemente la figura dominante es la de Cristo que aparece magnificado tanto por su posición como por el gesto en que se manifiesta victorioso sobre la muerte. En las cuatro figuras que rodean a Jesús se ve muy claro el deseo de privilegiar todavía más la figura de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cristo y de cerrar el esquema compositivo sobre Este; hay una diferente actuación de unos y otros, mientras que unos duermen los otros asombrados contemplan la resurrección, tal dato está en esa línea tan característica de este artista de intentar variar la actitud de los personajes complementarios con el ánimo de que el conjunto resulte más natural.

El movimiento resulta una de las características más claras de esta composición, si algún soldado se encuentra en una posición estática, otros adquieren por su asombro un dinamismo semejante al contemplado en la figura de Cristo cuyo movimiento ascensional es lo más notable del mural. Y vuelve a ser precisamente el carácter dinámico que tiene el tema el que disimula los errores de forma que tanto en los escorzos como en los detalles presenta la narración.

El sentido del espacio también es planteado con claridad volviendo a ser la tumba el elemento que utiliza el autor para simular distintas profundidades sobre el terreno.

Si no es posible hablar de un análisis de luz natural -algo que es imposible intentar en los muralistas gallegos- hay que señalar en cambio una utilización contínua de la luz como elemento a través del cual los cuerpos adquieren unas calidades corpoóreas importantes vitalizando el aspecto de las figuras y dando tintes reales a las cosas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cristo desciende al limbo (190x330 cms).- Se enmarca en un espacio irregular menos amplio en

el lugar donde se representa la entrada al limbo y con una mayor altura donde aparece Jesús bajando hacia la boca que simula tal entrada.

Jesús está representado de una forma similar a como se encuentra en la Resurrección, un paño de pureza revolotea en torno a su cintura y una amplia capa cae sobre su espalda, su esbelto cuerpo está lleno de un dinamismo que se intuye en colocación de los ropajes, del cuerpo que se muestra descendente y hasta de la expresión que enmarca su cabeza dirigida hacia abajo con la cabellera pendiente en los aires por causa del vuelo. En su cuerpo desnudo se deja ver claramente la llaga del costado. En su mano derecha porta una larga cruz que en este caso usa como lanza que en la faz monstruosa que sirve como entrada al limbo. En torno a Jesús se encuentran una multitud de demonios en dispares posiciones que aparecen con una actitud huidiza ante la presencia triunfante de Cristo. Las formas de todos ellos resultan grotescas ya que se presentan los diablos por medio de animales de cabeza diversa, unos tienen caras de monos y otros son cornudos, todos llevan largos rabos y portan en sus manos armas de todo tipo incluso fusiles que, en algún caso, dirigen contra el Señor, la representación de formas diabólicas contínuas sobre la cabeza que inicia la entrada al limbo con otros animales de semejante forma y en parecidas posturas. Atrás rematando por ese extremo la composición cuelga de lo alto por una cadena una amplia caldera dentro de la cual se encuentran va-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rias cabezas que significan a los condenados que allí penan, bajo tal recipiente aparecen las llamas que son atizadas, desde los lados, por dos grotescos demonios.

Por la entrada del limbo salen a la superficie un abundante número de personajes redimidos por el Señor, de éstos tan solo los dos primeros son especificados con algún detalle. Se trata de Adan y Eva que surgen desnudos y orantes, el primero en salir es Adan que aparece andando, mirando a Cristo y con sus manos juntas. Eva viene atrás también con sus manos juntas pero ya en tres cuartos, siguen después una serie de cabezas que parecen infantiles que significan a otros que también resultan liberados. Adan se representa como un hombre anciano de atlético cuerpo efigiado con larga cabellera y abundante barba. Eva, en cambio, se presenta aquí como mujer joven.

En la composición resulta muy clara la prioridad de Jesús abarcando con su empuje buena parte de la superficie del fresco, los demonios forman en su entorno como una aureola de temor que también se halla en un claro sentido dinámico que resulta exactamente contrario al que ofrece el cuerpo de Jesús. El movimiento en que también se encuentran las figuras de los que salen del limbo se dirige hacia Cristo. Estos movimientos de signo contrario contribuyen a resaltar el cuerpo de Jesús, participante también El en tan abundante movimiento. La representación del infierno en esa caldera que se halla en un extremo resulta un acontecimiento acceso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rio.

De nuevo se contemplan las inexactitudes en la forma que aquí más que en ninguna otra parte resultan disminuídas por el movimiento absoluto en que se manifiesta prácticamente toda la composición. En este caso el marco en que se representa el tema resulta poco para la narración y este queda en parte oculto por el encuadre y en alguna ocasión este es superado por la figuración que pasa por delante de las franjas decorativas dejando así sin sentido la compartimentación de espacios que se utiliza para repartir la pared.

San Cristobal (300x150 cms).- La escena en que este aparece apenas se deja ver bajo las cales y en buena parte se ha perdido. Tan solo se puede hoy observar su pierna derecha hundida en las aguas y la mano del mismo lado apoyada en un robusto cayado.

La pierna derecha aparece cubierta hasta la rodilla por una alta bota mientras una corta saya deja descubierta la mitad del muslo. En torno a tal extremidad aparece una escena de mar irrealmente pintada: los pescadores lanzan al mar sus cañas desde la costa y en las aguas corren en número abundante peces llevados a cabo en tamaños muy amplios, más al fondo se dejan ver multitud de barcos a vela de esbelta y alzada proa. Lo que más llama la atención de esta marina es sin duda la desproporción entre los elementos que la configuran que, en algunos ca-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sos, no se puede justificar como un efecto debido a la pretensión de insinuar distancia, es el caso de esos peces gigantescos con respecto a los pescadores.

El brazo derecho del Santo muestra rematando la manga una lechuguilla típica de la moda del momento; el cayado que sostiene presenta las escenas propias de una palmera mostrándose el típico material que suele aparecer configurando el cayado.

Asi pues hay que imaginar la escena presentando al Santo en plena marcha por las aguas llevando, muy probablemente, a Cristo en el hombro izquierdo quien quizás se presente dibujando una bendición. De representarse la otra orilla de la costa podría aparecer en ella el monje con la luz ayudando en el paso de las aguas al Santo.

Indudablemente desde un punto de vista estrictamente compositivo hay una figura dominante, es la de San Cristobal que con su gigantismo y movimiento tiende a ocupar todo el marco de la representación saturado en la parte inferior por la presencia de esa marina tan abundante en motivos.

Resulta imposible valorar la calidad de este fresco convenientemente, dado lo poco que se puede observar. La anatomía parece fuertemente valorada a través de un conveniente difuminado presentando un dibujo de una calidad que se muestra por encima de lo visto en otros murales. En la marina las irregularidades surgen contínuamente por todos lados dando formas poco acordes con lo real.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las bandas decorativas.- En este caso la estructuración no se somete a un reticulado que ofrezca tan solo formas rectangulares. La existencia de una puerta en este lado hace que haya que amoldar la distribución de las escenas a tal circunstancia. Vuelven a notarse aquí diferencias en la forma de concebir la decoración en las franjas de tendencia horizontal y en las de recorrido vertical. En las primeras aparecen caracoles afrontados que dejan en medio caretas y otros motivos. En las de curso vertical la ornamentación sigue prácticamente las fórmulas vistas en la otra pared para el mismo lugar, la mayor diferencia está en el único retrato visible que aparece entre las escenas de la Lamentación sobre Cristo muerto y el Santo Entierro. Está tal efigie en un marco configurado por un cuadrado inscrito en una circunferencia. El rostro de la mujer que allí se encuentra presenta a los lados de la cabeza las protuberancias típicas del peinado de la época en este caso cubierto por redes. Es indudable el carácter noble de esta persona pero no existen motivos que posibiliten la adecuada identificación del personaje.

Al valorar en conjunto la obra vemos que el autor se mueve a nivel compositivo contínuamente dentro de unos mismos principios entre los que hay que resaltar el claro sentido unitario que pretende exista en la obra cerrando al conjunto sobre una figura que se reconoce como fundamental que en este ca

so -como es lógico tratándose de un ciclo de la Pasión- ha de ser Cristo. No obstante también hay que resaltar que dentro de los personajes complementarios existe una cierta flexibilidad en la dirección de su cuerpo poniéndose, a veces, en relación con el núcleo central de la temática. Una última nota a resaltar en lo compositivo es la extraordinaria abundancia de figuras con que puebla cada uno de los relatos.

La temática abarca dos aspectos: la representación de la Pasión y la figuración de un Santo, Cristobal. El desconocimiento de una parte de las pinturas hace pensar en la posibilidad que tanto se puede ampliar el ciclo de la Pasión como la figuración de otros Santos.

Lo que está a la vista señala como el sentido narrativo del pintor es exhuberante relatando de una forma minuciosa los distintos momentos de la Pasión. Dentro de cada escena suele encontrarse una hábil matización de las diversas expresiones de los temperamentos de las figuras valiéndose mucho del contraste de sentimientos -por ejemplo entre sayones y Cristo- para hacer más expresiva la escena.

Desde un punto de vista iconográfico resalta primeramente el carácter exhaustivo con que lleva a cabo la narración, no solo se preocupa de detallar el rostro y la indumentaria de cada personaje sino que llega a ser minucioso con los demás objetos representados; el trabajo detallado que ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ce en la jofaina y la jarra utilizada en la escena de Cristo ante Pilatos son prueba de ello.

El pintor se muestra como enormemente imaginativo, tal hecho lo señala ya el grado de variabilidad que hay en cada escena y aparece tal característica de una forma pujante en algunos detalles tales como los diablos que rodean a Jesús en la bajada de éste al limbo y también en la marina llena de vida que vale como fondo a San Cristobal. La imaginación se explaya sobre todo en las franjas ornamentales donde aparecen los más inusitados motivos ya sean caracoles, dragones, objetos de orfebrería y hasta medallones todo ello coordinado con una apretada combinación que se siente como una huída de los espacios vacíos y una anbición por una riqueza formal que resulta exhuberante. Utiliza el artista muchos elementos en la indumentaria tomados de la moda de la época: los escotes en cuadro con gorguera ceñida a la parte baja del cuello llevando lechuguilla, las sayas con mangas cargadas de estrangulamientos y acuchilladas, los peinados femeninos con protuberancias laterales, la utilización de calzas bandadas o acuchilladas y medias señalan inequivocamente una época del arte español.

Usa a menudo letreros para aclarar escenas, así aparecen notas identificando a dos personajes incluídos en las bandas decorativas, también en la banderola triunfal de la Resurrección, un escudo del camino del Calvario y en la galería que hay en el fondo de la Flagelación. Las incorrecció

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes que continuamente se vislumbran en tales epígrafes en cuanto al ordenamiento de las letras hacen pensar en el posible analfabetismo del autor que simplemente se limitaría a pasar a la pintura unos signos para el incomprensibles, de ahí las incorrecciones que se encuentran en la copia de los textos. Otra explicación podría ser que el autor fuese extranjero y con un mal conocimiento del idioma, de esta manera comete errores en la copia. El que inicia el nombre de Carlos V por CHA... deja pensar si se trataría de un hombre quizás de habla francesa el que aquí trabaja.

El autor muestra continuamente un dibujo incorrecto tanto en el tratamiento de problemas de perspectiva como en la simple disposición del cuerpo en escorzos diferentes. La profundidad se logra generalmente por la acumulación de figuras y por la utilización de puntos de referencia que valen para situar personajes a distintas profundidades,es lo que hace,por ejemplo, con el sepulcro en las escenas de la Lamentación sobre el cuerpo muerto de Cristo y el Santo Entierro.Si no es correcto en el tratamiento de la figura en cuanto a su distribución en el espacio ya que se cae continuamente en inexactitudes; hay que decir, en cambio, que el autor usa contínuamente de los valores del modelo a través de la debida graduación del color.En la individualización debida a cada figura existen en el com

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

portamiento del artista variedades importantes; hay casos en los que su trabajo especifica con calidad los rostros de los distintos personajes como acontece en las escenas de la Santa Cena y el Lavatorio, en otros los rostros caen en la rutina de unos rasgos que generalizan continuamente un mismo tipo de faz que, curiosamente, tiene mucho que ver en el caso de las figuras masculinas con los rasgos más típicos de la cara de Carlos V. En las mujeres usa un tipo de rostro redondeado de cabellos rubios que podría ser una interpretación más libre e igualmente generalizada del rostro de Isabel de Portugal.

En cuanto al movimiento hay que decir que están repletos estos murales de apasionamiento, llenando a las figuras que muchas veces tienen aspecto atlético de un carácter que podria calificarse de miguelangelesco, por medio del dinamismo el pintor disimula la irregularidad que continuamente surge en la forma haciendola incluso, en muchos casos, expresiva. Relacionable con este sentido pletórico de vida que tienen las escenas es el carácter que da al marco en muchos casos el pintor; no es capaz de "contener" la narración en el encuadre elègido y la rebasa casi siempre haciendo que algunas figuras tan sólo se vean en parte ya que quedan tras los límites de la escena, en otras ocasiones la narración se pone delante de la enmarcación con lo que la relación encuadre -tema, pueda ser distinta en cada caso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas pinturas han permanecido hasta hoy sin enumerar siquiera entre los frescos de Galicia.

Es indudable que nos encontramos ante una de las obras de más categoria de la pintura gallega. Es verdad que existen errores claros en la forma pero hay que reconocer al mismo tiempo la gran imaginación del artista, un espíritu de temperamento exaltado y su ánimo pretendiente de un relato lleno de riqueza. La limpieza de las cales y la conveniente restauración de los frescos es una obra realmente ingente dada la calidad que aquí se encuentra. Tal labor se hace también muy necesaria teniendo en cuenta que el techado de la iglesia no reune las debidas condiciones y se hace precisa la adecuada restauración para bien de tan importantes pinturas.

---

(1) San Mateo. 27,19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TEIXIDO, San Andrés
Cedeira, Mondoñedo

En el testero, tras el retablo del XVIII, hay restos de pintura del XVI. La fecha en que se pueden encuadrar la marca Rafael Usero con la localización en 1548 de Pedro de Navarro por su presencia en un documento del momento. La fotografía que publica Usero (1) nos presenta al Santo sometido a la cruz aspada, mirando hacia un lado y con el nimbo tras su cabeza. Entre éste y su brazo hay un letrero del que se lee una R en caracteres góticos muy tardíos.

La foto deja adivinar a un sayón a cada lado. En la parte inferior, en una sencilla franja, se lee: A FIZO HAREZ PEDRO DE NA... También se escribe con caracteres góticos.

La pintura es muy tosca, realizada en colores oscuros y de gran pobreza cromática. Hay que destacar un ansia de volumen y una cierta búsqueda de realización en el rostro.

La composición debe centrar a Andrés entre los dos sayones.

La única publicación que hay sobre el tema es la de Usero quien pudo ver mejor la pintura y ampliar por tanto el criterio que otorga la fotografía, dice así: PINTURAS MURALES, DEL SIGLO XVI Y PRESBITERIO DE LA MISMA EPOCA.

En los últimos días del año 1970 D. Julio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ladra, el actual capellán de San Andrés, se ocupó en desprender el conglomerado de capas de cal que cubrían casi por completo la pared del fondo del presbiterio del santuario, esto es, la que está oculta por el retablo. La tarea del capellán tuvo su recompensa: conforme hacía desaparecer los encalados, fue descubriendo, en el sentido más estricto de la palabra, los restos de una pintura al fresco, de la que ya habíamos visto indicios en julio de 1968. Allí se representó el martirio del apóstol S. Andrés, que está en medio de dos verdugos. El santo aparece de frente vistiendo larga túnica, y sobre la cruz aspada; los verdugos, de perfil, dando la cara al apóstol y dedicados a la tarea de amarrarlo al instrumento del suplicio. El sayón de la izquierda hinca una rodilla, postura requerida por las exigencias del poco espacio disponible, y ambos llevan puesto jubón y calzones. Toda la escena de la crucifixión está a la siniestra mano. En la derecha pintaron otros personajes que al parecer se trataba de los apóstoles, porque en su parte superior se puede leer: SAN PEDRO; SAN PABLO. En la parte inferior de la escena dicen unas letras: ANO: DE: M E (ano de mil e...). Lo que seguía se borró.

Por debajo corre, horizontalmente, otro texto donde se lee sin dificultad:

ETAS: PINTURA: FIZO: HAREZ: PEDRO: DE: NAVARO: ERMITAÑO.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se advierte que algunas letras están fuera del lugar que les corresponde. La lectura correcta debe ser: "Esta pintura fizo hacer Pedro de Navarro, ermitaño".

El colorido de la misma se caracteriza por lo apagado de sus tonalidades, predominando los ocres y los grises; y por más que se busca la sensación de relieve mediante el claroscuro, principalmente en los pliegues de la ropa, sin embargo la carencia de perspectiva es total, y el fondo es la misma pared, pintada de blanco. Las figuras, aunque rígidas, han sido hechas con gran corrección en cuanto al trazado. En suma, la obra pertenece a un tipo de pintura mural arcaizante, cuya tradición arranca de la época prerrománica y se extiende hasta el siglo XVI. Lamentamos el pésimo estado de conservación de tan notables pinturas que ya no habían sido respetadas cuando en el siglo XVIII se puso el retablo actual, apoyado contra la pared mediante vigas cuyos extremos penetran en el muro del fondo.

Siendo Pedro de Navarro el que tuvo la iniciativa de embellecer el santurario con dichos motivos pictóricos, podemos fijar la época de su realización:primera mitad del siglo XVI.

Por consiguiente ya en estas fechas estaba levantada la parte baja del actual presbiterio. El espacio pintado de la pared daba comienzo a partir de los arranques de la nervadura gótica de una bóveda hoy desaparecida, ocupando las pinturas to-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da la zona superior de la indicada pared, donde se abre, al centro, una estrecha ventana en aspillera, que culmina en arco de medio punto.

Añadiremos, cuanto a la bóveda, en vista de los arranques que de ella se conservan escondidos tras el retablo, que su nervadura formaba una como estrella de cuatro puntas,yendo a dar cada punta a sendos capiteles de traza muy sencilla. Hay uno en cada esquina de las dos que permanecen ocultas y ellos son el remate de respectivas columnas, muy bajas. Estos capiteles son idénticos al que se halla a la vista en la capilla mayor, situado en el ángulo que forman la pared del lado del evangelio y la del arco de entrada al presbiterio.

Presentan, los capiteles, dos caras planas: una con la cruz de la orden de San Juan de Jerusalén y otra con varias líneas oblícuas en relieve.

---

(1) USERO, Rafael.- El Santuario de San Andrés de Teixido, Santiago, 1972, 1am.

(2) Idem, 94-95.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VALE. San Jorge

Ferreiros de Baltoa, Lugo.

Lams:

379-426

Esta iglesia consta de una nave y un presbiterio. La nave es parte de una construcción románica, está techada a doble vertiente; la capilla mayor es de época posterior al XVI, siglo que en este momento interesa resaltar.

Las pinturas ocupan completamente las paredes de la nave estando todavía en parte ocultas por las cales y en parte destrozadas por los retablos que se ajustaron a las paredes norte y sur. En el muro sur la temática expresada se reparte en dos bandas, en la superior hay dos escenas de una lectura muy difícil que pueden ser dentro de un buen margen de error -los Magos ante Herodes y el Anuncio a los pastores. En la inferior la primera ha sido destrozada por la inclusión de un retablo en la pared bajo un arco hecho a tal efecto. La Adoración de los pastores es la siguiente escena y ha sido fuertemente mutilada por la puerta que da entrada a la Sacristía, sigue después la Epifanía y se termina hacia la fachada oeste con un San Cristóbal que abarca toda la altura de la nave.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el muro norte arriba se muestra la lucha entre San Jorge ante el dragón, bajo esta escena se encuentra un retablo que, muy probablemente interrumpió la escena que se ve al lado de este, se trata de la entrada de las almas en el cielo. La escena inmediata a ésta ocupa un gran espacio, presenta la lucha entre los ángeles y los diablos y, en el mismo marco, el Infierno.

Los Magos ante Herodes (150 x 360 cms).- Esta representación esta practicamente toda ella oculta por el retablo y sobre todo por las cales. Lo único que se puede ver con cierta nitidez es que el espacio se reparte por medio de unos arcos de medio punto que se disponen por toda la parte alta de la representación y que insinuan una construcción palaciega. Hacia la derecha y en primer plano se muestran unas baldosas colocadas con un mínimo sentido de perspectiva un poco ladeadas hacia la derecha, dentro de estas el pintor va alternando una clara con otra oscura. Hacia el centro y siguiendo en la parte baja y en el primer plano parecen adivinarse los plegados de un vestido que ha de cubrir a un hombre que de perfil mira hacia el frente. Por esa zona central se han de encontrar los Magos dialogando con Herodes que se encontrará ante ellos probablemente sentado en su sede sobre las arcadas parecen descubrirse cresterias formadas por motivos trilobulados que se enmarcan entre dos gruesas fajas de piedra que completan la decoración de esa arquitectura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se monta sobre las arcadas.

La composición apenas se deja ver en estas condiciones, se puede, sin embargo resaltar la estructuración del espacio a través de la arquitectura y la disposición probable de la figuración en un grupo que se enfrenta en diálogo a Herodes dejando tras de sí un gran espacio que parece encontarse vacio, algo que resulta raro dentro del gusto de la época tendente a un reparto equititivo de la figuración en el interior del marco. Llama la atención sobre todo el alto sentido del espacio que muestra al pintor abarcando en uno sólo toda la composición a través de la magna arquitectura bajo la que se muestra la acción.

Tal representación está llevada a cabo con medianos valores artísticos. Se observa como la manera de entender la profundidad es muy mediocre repartiendo de una manera torpe el baldosado del palacio, también se encuentra una clara falta de habilidad en el diseño de la arquitectura con un ornato que parece poco congruente.

El Anuncio a los Pastores (150 x 100 cms).- El espacio dedicado a la escena es menor al utilizado en la anterior, si en los Magos ante Herodes era un rectángulo apaisado el marco, aquí lo es una forma similar dispuesta verticalmente. Todavía es menos que en el, caso anterior lo que se deja aqui contemplar siendo más intuida la escena que percibida. Sólo se ven a duras penas unas manos al-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zadas y separadas que deben responder a un cuerpo arrodillado y que mira a lo alto, el hecho acontece en un exterior como se adivina por algunos rastrojos que se encuentran dispersos por la parte baja de la composición. A lo lejos deja verse un animal de perfil del que se puede observar tan sólo una cabeza que parece responder a una cabra. Hay que imaginar en lo alto a un ángel volando y mostrando una cartela con el "Gloria in excelsis..." propio del tema y, muy probablemente, en la parte baja a otro pastor igual al que aquí se deja entrever que se puede encontrar en primer plano enfrente de éste y en actitud similar al que aquí se ha descrito.

La composición dada al tema ha de mostrar dos espacios uno aéreo, abarcado por el revuelo del anuncio angélico, y otro terrestre, ocupado por el estupor ante la noticia de los pastores; uno y otro lugar se rellenan de movimiento tanto el vuelo del ángel como el asombro humano se cargan de esa vida intensa que siempre acompaña a la representación de un hecho sobrenatural. El reparto equitativo de figuración se intuye en esa participación en la visión de más de un pastor. El sentido cerrado de la composición se percibe en ese contacto, casi íntimo, entre el anuncio celeste y el apercebimiento de los pastores que hece que un mundo y el otro se contemplen identificados por la alegria del mensaje. El ambiente se completa con la representación de anima-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

les y campo, todo eso da el contexto lógico al tema y completa adecuadamente la composición.

A cerca de la calidad con que se lleva a cabo el tema poco se puede decir. El único dato que se extrae con cierta seguridad es el alto sentido de profundidad que se quiere dar a las escenas. Se puede deducir de la enorme diferencia de tamaño que hay entre el pastor y el animal del rebaño, que es muy pequeño comparado con el hombre. Esto hace pensar en lugares muy alejados y, en consecuencia, en una notoria profundidad del espacio. En cuanto a la manera de tratar en particular la figuración no hay datos suficientes para hablar de ello.

La Adoración de los Pastores (150 x 180 cms).- La parte fundamental de la escena ha desaparecido por la apertura de una puerta hecha para la sacristia colocada hacia la mitad de la nave, en ese lugar que ocupa la zona inferior izquierda, habría en ese sitio un pastor arrodillado ya que, de no estarlo, veriamos la parte superior de su cuerpo. Sobre el lugar que, hipoteticamente, ocupa Maria se encuentra en pie San José, aqui se contempla tan sólo la parte más alta de su cuerpo, tras él hay un tejadillo. A la derecha de la representación se contempla un pastor, sobre el, en un plano más alejado, las casas de Belén.

José se presenta frontal con su cabeza cubierta con el manto apareciendo atras un nimbo que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo distingue; de su rostro pende una amplia barba blanca, sus ojos se dirigen a Maria y el Niño que están ante él en un plano más abajo, sus manos se juntan en oración y sobre el hombro derecho apoya el cayado. Dando fondo al Santo hay un cobertizo rematado por un tejadillo que tan sólo deja ver en parte la enmarcación que tiene el tema, tan humil- de construcción es de madera y el techo parece de paja.

El pastor que conserva la escena está en pie y tres cuartos; las: cales no dejan ver como actuan sus manos que deben estar en una postura devota o bien ofreciendo un presente a Jesús. El tipo de vestimenta que lleva responde a la forma del gabán típico de los pastores, sobre su espalda cae el capuchón que formaba parte de tal vestido. Su rostro mira hacia el lugar donde staría el Niño, es un hombre anciano con el pelo y barba blanca, ésta cae larga y agudamente sobre el pecho. Tras él, hasta el pueblo que se ve al fondo se observan, de vez en cuando, pequeñas matas que aluden a esa distancia existente entre ese lugar donde se encuentra el grupo y Belén.

La ciudad se representa como una urbe configurada por altas torres y otras edificaciones de carácter almenado, los vanos que en ella, se contemplan tienen una tendencia general al medio punto, los tejanos se apuntan con una fuerza que recuerda las cubriciones propias de los Paises Bajos que muestran los grabados renacentistas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente el bloque fundamental de la escena -María y el Niño- ha desaparecido, queda esa figura de Jose que, desde atrás, los amparaba. Ante la Sagrada Familia el pintor dispone a uno o quizás dos pastores. Todas las atenciones se centran en el Niño que, a pesar de su pequeñez, resulta así el gran protagonista de la composición. El acontecimiento estará plenamente encerrado en si mismo. Hay una preocupación notable por hacer una referencia adecuada al espacio, la lejanía con que se percibe Belén y el situar a la Sagrada Familia ante el cobertizo están pensadas en función de esta idea espacial.

El plegado con que aparece diseñado el vestido del pastor, único que se observa completamente en la escena resulta poco convincente en su distribución, se marcan dichos pliegues con notable fuerza no dando lugar al adecuado claroscuro dentro de la tela. Los rostros que lleva a cabo son alargados y agudos afinándose extremadamente por la parte inferior, en cada uno de los dos que aquí se muestran, aunque ambos están encuadrados dentro de un mismo tipo cada uno de ellos presenta rasgos individualizadores.

La Epifanía (150 x 180 cms).- Hacia la zona central, un poco desplazada, dentro de esta, a la izquierda se encuentra María sentada con el Niño en el regazo. A su derecha está José, y al otro lado los tres Magos. Las cales abundan sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el mural en la parte superior, sobre todo. Ocultan casi de una forma total la figuración.

María se representa sedente y frontal dirigiendo su mirada hacia donde están los Magos. Es una mujer joven, de cara ovalada y larga melena rubia. Sobre su cabeza resalta un nimbo de rica forma que imita un trabajo de pedrería. Viste una saya que presenta un escote en cuadro bastante amplio en el que la parte superior es un ancho encaje. Por los lados lo tapa el manto que cae sobre los hombros. Con sus manos sostiene al Hijo y dirige la mirada hacia el Mago que está a los pies de Jesús. Este se encuentra totalmente desnudo y semierguido en tal postura dibuja con su mano una bendición hacia el Rey. Tras su cabeza cubierta por una rubia y corta cabellera aparece un nimbo crucífero.

José mira hacia los Magos. Se encuentra arrodillado y en tres cuartos, apoya en su hombro el cayado que mantiene con la derecha. Su rostro lo manifiesta como altamente sorprendido según se deduce de esa boca que se abre asombrada por lo inesperado de la visita. Es ya hombre anciano según se deduce de esa barba blanca que cubre buena parte de su cara en forma puntiaguda. Sobre la cabeza lleva un amplio tocado con el ala vuelta y forma muy amplia que recuerda a los tocados centroeuropeos.

De los tres Magos uno está arrodillado y de perfil y dos en pie, de estos uno se encuentra en una posición casi de perfil y el otro prácticamente frontal, todos miran hacia Jesús. Es el más cercano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el que se encuentra de rodillas con sus manos juntas en oración, mira hacia el Niño. Es un hombre anciano como lo demuestran sus largas barbas y cabello blanco. Se cubre con una larga capa sobre la que lleva una muceta de piel encima de los hombros. El Mago ha dejado, al ponerse ante el Niño, su tocado a los pies de María; es un gorro puntiagudo y alto con una vuelta muy corta. De los otros dos Reyes tan solo de uno podemos ver parte de su indumentaria, lleva saya corta con calzas y altos borceguies, de la cintura pende la vaina de una espada que presenta una rica decoración al igual que la parte baja de la saya, hablando ambos pormenores de la lujosa vestimenta del personaje. Hay otros detalles a destacar como un rico presente que reposa en el suelo ante José, es un objeto de orfebrería a modo de cáliz cubierto que ha de portar alguno de los dones que los Magos traen ante el Señor, un fragmento de empalizada en primer plano vale como una nota más para ambientar ese lugar en que se desarrolla la acción, al igual que el cobertizo que ha de verse situado tras la Sagrada Familia si, algún día se retiran las cales. El lugar exterior se encuentra significado por una tierra en la que de vez en cuando se observan pequeños rastrojos que van marcando diferentes profundidades en el espacio. Ante el rostro del Mago arrodillado se lee un fragmento de un letrero que dice "AN IRMUS...". Sobre su cabeza se contempla otro trozo quizás del mismo epígrafe o de otro diferente que dice ..."AR.." que ha de aludir a la escena.

La composición enfrenta a dos grupos en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los que hay dentro de cada uno de ellos una correcta repartición del espacio colocando a cada uno de sus componentes a distinta altura y a diferente profundidad, con ello la narración adquiere los visos de naturalidad que precisa dentro del quietismo que aconseja el tema. Hay una completa ocupación del lugar dedicado a la escena. No quedan, prácticamente, espacios vacíos tendiendo la figuración a llenarlo todo.

En este caso hay una mayor precisión en el reparto de los pliegues dentro de las vestimentas haciendo que estas se doblen profundamente, sin embargo hay que seguir apuntando como en una buena cantidad de casos el dibujo se hace rotundo y el sentido del claroscuro que el paño exige no está a la altura de ese ancho trazado que señala la existencia de los plegados. En los rostros continua presentándose esa tendencia al alargamiento vista en la escena anterior utilizándose en los rostros de los hombres, en la Mujer y en el NIño prefiere un tipo de rostro más redondeado. De nuevo vuelve a haber una individualización dentro de estas directrices comunes.

San Cristobal (300x220 cms).- El lugar ocupado por el Santo está casi completamente tapado por las cales, solamente una pequeña parte de la zona baja deja descubrir cual es el tema que aquí se oculta. Se contempla una franja de agua ocupada por varios peces, en ella se hunde una pierna de tamaño gigantesco descubierta hasta la mitad del muslo, que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tapa en parte con un sayo corto. El resto del espacio descubierto presenta motivos ornamentales de variadas formas: estrellas de cuatro puntas conseguidas por la reunión de cuatro rombos que no llegan a tocarse, otras estrellas más complejas en las que entre esos rombos se colocan otras formas más menudas y alargadas que complican el contorno de la estrella, además se representan brocados a través de un dibujo fino que se resuelve en líneas muy apretadas y curvas.

No es difícil imaginarse como continua el tema que tantas veces se repite en nuestra pintura siempre con unas mismas características: el Santo que atraviesa el río lleva sobre su hombro al Niño Jesús. Se ayuda en su caminar de un gran cayado en consonancia con el gigantismo de su cuerpo, dentro de este tipo marcado pueden darse una serie de variantes en la actitud de los personajes.

En este caso se observa como la composición queda en gran parte vacía de figuración, el artista siguiendo con el mismo gusto antes mostrado huye de tal efecto y completa la decoración del marco con motivos ornamentales que imitan de variadas formas los brocados que valen como fondo a muchas pinturas de la época y, sobre todo, de tiempos anteriores.

Lo poco que se observa de la obra no da posibilidad para hablar de la mayor o menor maestría con que el artista desarrolla el tema.

En la repartición de la pared en varias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escenas el artista usa un repertorio de tipos decorativos diferentes. El motivo más veces usado consiste en pequeñas estrellas de cuatro puntas que se disponen alineadas y en direcciones paralelas coincidiendo la estrella dentro de su alineación a la altura del espacio vacío observando en la línea de al lado. Por las filas extremas la forma que se pinta ya no es la estrella sino la mitad de esta mirando la parte puntiaguda de la misma hacia el interior de la banda. Se disponen sobre un fondo claro y en los extremos de la banda se suceden dos líneas oscuras. Una variante de este tipo de franja es la que presenta entre la zona estrellada y las líneas de los lados consistente en una serie de formas redondas y oscuras que se presentan también en fila pero que son de un mayor tamaño y se reparten con menor insistencia que la que muestran las estrellas que resultan muy juntas. Hay que decir que en los motivos que aparecen reiterados -puntos, estrellas, etc.- no hay un mismo criterio de tamaño para ellos ni siquiera dentro de la misma banda aunque las diferencias de dimensión entre unos y otros no es muy grande.

En la otra banda el motivo central consiste en una serie de puntos alargados que se reparten dando la impresión de formas redondeadas que se disponen concéntricamente, en el centro vuelve a aparecer una forma cercana a la de la estrella de cuatro puntas pero con una mayor separación entre sus cuatro fragmentos y éstos realizados con una forma distinta a la que mostraban aquellas ya que en éstas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se utiliza el punto alargado y no el rombo.

En los cuadrados que surgen en la intersección de las bandas aprovecha el pintor el lugar para pintar en él un motivo floral cuyo centro es una forma redonda y las hojas llegan a los vértices y los lados del cuadrado en que se inscribe, sobre este tipo se producen variantes distintas en cada uno de los lados.

Tanbién se decora el entorno de la ventana que hay entre las escenas de los Reyes ante Herodes y el Anuncio a los pastores. Hay una crestería en torno a ella que presenta formas trilobuladas que culminan las partes más alzadas de esa línea sinuosa que bordea la ventana. Es esta una forma muy similar a la ya analizada en el palacio de Herodes.

Un motivo floral se presenta a la izquierda de la ventana reseñada, posiblemente sea parte integrante de la decoración de una banda. Se reparten las formas de ese motivo floral de una manera simétrica a ambos lados del tallo, es esta la razón fundamental que nos lleva a tener tal motivo como integrante de una franja decorativa en la que se sistematiza la vegetación al modo de un candelieri.

Los motivos que usa para adornar los temas el pintor entran dentro de las peculiaridades indicadas en estas bandas a no ser el que se muestra en la vaina de la espada de un rey mago, allí aparece una decoración que sigue los gustos de los roleos presentando formas curvas de diversos sentidos en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los que se muestran ramificaciones pequeñas en sentido contrario al general que indica la línea en que nacen dichas desviaciones.

San Jorge contra el dragón (180x440 cms).- En el centro se encuentra el Santo. Ante el aparece un enorme dragón, atrás está arrodillada la princesa, una abundante decoración puebla el resto. San Jorge cabalga un brioso corcel que marcha lentamente mirando hacia el dragón que tiene enfrente, es un caballo de buenas dimensiones el que monta el Santo. Jorge, completamente cubiebto por la armadura se enfrenta a la forma diabólica, dirige hacia ésta la lanza. Tan solo se puede observar del Santo un mínimo trozo del rostro, que deja ver su yelmo. El dragón que tiene ante sí es de larga dimensión, tiene cuerpo de reptil que se enrrolla sobre sí misma en primer plano. Presenta alas similares a las de un murciélago gigantesco, su cabeza monstruosa ofrece dos caras que miran hacia lugares diferentes. Tras San Jorge se encuentra arrodillada la princesa en oración pidiendo por la suerte del guerrero, está con sus manos juntas, el pelo cae tanto sobre su espalda como sobre su pecho. El escote que presenta su larga saya deja prácticamente descubiertos los dos hombros tal como se usa en España entre 1530 y 1540. Hay claras referencias al espacio marcadas por una tierra de la que el pintor va presentando diferentes planos a través de la insinuación de las ondulaciones del suelo. El motivo que aparece rellenando vacíos es la estrella de más de cuatro puntas que ya

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hemos descrito como presente en la escena de San Cristobal.

La composición gira en torno a la figura del Santo. Si por un lado el dragón es quien se enfrenta con él, por el lado contrario es la princesa quien dirige su atención al guerrero al tiempo que ora. Tales circunstancias coadyuvan a dar importancia a la figura del Santo quien, por otra parte, aparece además privilegiado por la posición central. Se muestra también aquí, el horror por los espacios vacíos siendo recubiertos por gran número de motivos decorativos.

Destaca en la escena ante todo la gran dimensión del mural en el que las figuras se llevan a cabo en unos tamaños desusados en la pintura mural gallega. Las figuras conseguidas resultan en buena parte desproporcionadas, es lo que acontece, por ejemplo en el caballo que tiene una cabeza muy pequeña en comparación con el tamaño en que se representa su cuerpo. No se puede entrar con gran detalle en la manera de tratar en concreto cada figura ya que gran cantidad de cal cubre todavía la escena.

La entrada de las almas en el cielo (200x 150 cms).- Esta escena tan solo se contempla en parte ya que ha de seguir tras el retablo. Lo que se observa es la zona izquierda de la representación. Hay que pensar que por lo menos la mitad izquierda queda tapada por el retablo que se adosa a la pared de la nave en la parte más cercana al presbiterio. El cielo es representado como una gran fortificación

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muy alta, construída con grandes sillares. En la parte delantera de ella, hacia un lado se deja ver una torre que ha de ser una de las dos entre las que se abre la puerta del cielo. En lo alto de los edificios varios ángeles, en diversas posturas aparecen haciendo música con sus largas trompas. Se pueden ver, alla arriba también, las copas de algunos árboles que dan una idea de la riqueza del lugar. Abajo, al pie de las altas murallas, un angel colocado frontalmente situado al lado de un torreón, contempla la entrada de las almas, son muchísimas las que hay ante él y se representan por medio de cuerpos humanos desnudos, en alguno de los hombres se descubre su condición monacal por la amplia tonsura que afeita gran parte de su cabeza. Todas las almas se disponen de perfil lo cual da idea de que la puerta celestial debe de estar bastante desplazada hacia la derecha tras el retablo. Hacia la parte izquierda se observa la llegada de dos ángeles cada uno en un plano de profundidad diferente, que viene trayendo una alma para agruparla en ese cúmulo de gente que se encuentra ante la puerta del cielo.

Hay que pensar que en la parte tapada por el retablo puede, es muy lógico, encontrarse San Pedro con sus llaves vigilando la entrada del cielo.

Compositivamente el interés de la escena se centra en esa puerta en torno a la cual gira toda la acción la actitud de las almas y de los ángeles convergen en fijar su atención en dicha puerta. La escena se cierra sobre ella misma: los ángeles so

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bre las almas y éstas sobre dicha entrada. La actuación de San Pedro ha de ser similar a la de las almas.

El dibujo con que se lleva a cabo el trabajo no resulta muy cuidado no habiendo intención en el ni de individualizar mínimamente a las almas ni detratar con la debida precisión la proporción de las partes simétricas, es el caso de las alas del ángel que está a las puertas del cielo que presenta un ala caída con respecto a la otra.

La lucha de los ángeles contra los demonios y el infierno (300x540 cms).- La escena muestra en toda la parte superior y a la derecha de arriba a abajo la lucha entre diablos y fuerzas angélicas, la zona inferior izquierda se ocupa con el infierno. Buena parte de esta representación está cubierta por las cales. En el espacio más alto se dejan ver tres ángeles que echan de las alturas a los demonios, dos de ellos van armados con espada y el tercero usa una larga lanza rematada por una cruz. Uno de los que portan espada va armado como guerrero mientras que los otros dos llevan las acostumbradas blancas vestiduras propias de los ángeles. Son dos figuras esbeltas prolongadas por finas alas que alargan notablemente su altura. Se hallan en actitud abiertamente dinámica, propias de la acción que desarrollan.

En un plano más bajo sigue la lucha. Por las inmensas fauces de un monstruoso animal sale la muerte montada a caballo, es un ser de rasgos faciales humanos, viejo, con gran parte de su cabeza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

calva, tiene unos escasos y largos mechones blancos. Su mano derecha blande una lanza que no dirige contra ningún lugar concreto ya que el no pertenece a esa lucha de ángeles y demonios. La muerte está presente en esa batalla presidiéndola desde ese trono que es la monstruosa boca en que se encuentra su caballo que eleva fuertemente las patas delanteras. Se representa en esta ocasión como un jinete extremadamente delgado, de esta forma vemos como una de sus piernas llega al suelo. Su pecho deja ver la osamenta como suele ser usual en esta iconografía. Ante tan fatídica figura continúa la lucha entre los ángeles y demonios, se disputan la posesión sobre las almas. Los diablos se presentan como figuras humanas oscuras, cornudas y con enormes alas de murciélago, los ángeles que aquí aparecen visten como guerreros, en la zona más baja uno blande una espada contra un enemigo abatido, más alto se encuentra otro que ha de identificarse como San Miguel por la doble función que lleva a cabo, al mismo tiempo clava una larga lanza sobre un diablo sometido a sus pies y mantiene en su izquierda la balanza que lo significa como valorador de las almas.

La escenificación del infierno se lleva a cabo teniendo como centro la gran caldera en que sufren las almas, a la izquierda aparece la gran boca monstruosa que da entrada al infierno por ella entran las almas arrastradas por los demonios, éstos también están en torno a la caldera, unos llevando hacia ella más almas, otros colaborando en que el fuego continue y con el la pena de las almas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los demonios aquí pintados están concebidos en tamaño más pequeño siguiendo en líneas generales el mismo tipo de cuerpo descrito para los anteriores pero llenándolos de notas más pintorescas.

De los hombres y mujeres que se encuentran en el infierno el pintor tan solo especifica en unos pocos cual era su categoría en la tierra, concretamente en dos monjes reconocibles por las amplias tonsuras que ostentan y en los dos papas, mostrados por sus respectivas tiaras, que estan entrando por la boca del infierno, no miran estos hacia su destino, le dan la espalda como los demás condenados que se resisten a ir hacia esos fuegos infernales.

Quizás en la pared oeste de la nave, correspondiente a la fachada de la iglesia puede seguir la representación del Infierno en el fragmento del muro que hay entre la puerta y la cabeza de Leviatan. En este lugar se observa bajo las cales la presencia de pintura, las pocas muestras visibles no son suficientes para saber que tema hay aquí. La posibilidad de que el tema sea el mismo en los dos lados es grande ya que, por lo menos, en la zona en que se encuentra el infierno no hay para el margen que une las dos paredes, banda decorativa separadora de escenas distintas.

Compositivamente hay dificultades para estudiar el conjunto; surgen éstas de la gran cantidad de espacios aun totalmente recubierto por las cales, el mayor problema a solucionar al des-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cribir la pintura es contemplar hasta que punto existe una planificación conjunta de todo aquello que aquí se interpreta dentro de un mismo marco. Tal como se contempla hoy parece ser que son tres los temas aquí aglutinados: arriba la lucha entre los ángeles y los demonios no habiendo ningún aspecto más sobresaliente dentro de esa parte, todas las figuras tienen la misma prioridad desarrollándose con similares características. En la parte baja la lucha sigue enfrentando a ángeles y diablos pero con una peculiaridad nueva con respecto a lo visto en la zona superior, aquí el combate tiene como motivo fundamental la posesión de las almas, en este lugar destacan dos figuras, ambas sobresalen por tamaño y se encuentran las dos a la misma altura, son la Muerte y San Miguel, una como paso obligado del hombre hacia la otra vida y el otro como utensilio del Juez que decide la suerte de ésta. La importancia de estos dos personajes -la Muerte y San Miguel- no solo debe valorarse dentro de esta escena, también tienen sentido con respecto a la que hay al lado ya que los ángeles llegan ante las puertas de la gloria después de haber recogido las almas ante el Arcangel. La separación entre las dos escenas no se comprende bien al ver la hilazón clara que hay entre ambas. Curiosamente tal unidad de espacio no se rompe hacia la parte del infierno habiendo en ello una mala expresión del tema por la inadecuada disposición de los elementos compositivos. Lógicamente la entrada del Infierno habría de situarse entre éste y el lugar que ocupa el San Miguel, donde se desarrolla la lucha entre ángeles y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

demonios. En este caso se coloca en el lado contrario rompiendo la buena dicción de la unidad entre ambas partes. Dos pueden ser las explicaciones que justifiquen la decisión del artista, una es que ese animal que representa con su boca la entrada a los infiernos puede ser interpretado más detalladamente en esa pared oeste de la que antes hablaba dibujando en tal lugar el cuerpo de la bestia. Si se llevase a cabo una representación a gran tamaño de la bestia en el lugar que lógicamente habría de tener en la representación, compositivamente con su magnitud, estorbaría para la buena comprensión del conjunto, en cambio relegada a un lateral no molesta su tamaño sobre todo si se reparte en dos paredes. Asi pues, una mejor colocación dentro del conjunto de elementos iconográficos que se consideran más importantes puede ser la explicación para el desorden que aquí se muestra. Otra explicación que parece válida es la utilización de unos esquemas compositivos tradicionales que al ser usados por el artista conjuntamente en vez de dispersos no logran ser transformados lo suficiente para responder adecuadamente a la idea de unidad. Pervive aquí claramente la dependencia que existe entre los temas de San Miguel Arcángel como valorador de las almas y la entrada al cielo visto ya alguna vez en la pintura mural, Santa María de Castrelo de Miño es un buen ejemplo. El tema del infierno suele estar separado claramente de la Gloria en todos los Juicios, que es dentro del contexto en que más usualmente aparecen estas representaciones, incluso llegan a encontrarse en lugares muy separados como pasa en la iglesia de Castrelo de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Miño ya citada y en otras como en Chouzán o Pesqueiras. En este caso el pintor vuelve a presentar la distancia a través de esa franja decorativa que diferencia los dos mundos pero aquí la inclusión de San Miguel en la batalla por las almas es la que hace incluir a su figura en el infierno. Se quiere conservar esa disparidad de dos mundos distintos de las representaciones anteriores y al mismo tiempo mostrar el papel de San Miguel con respecto a los elegidos para la gloria lo que da lugar a ese absurdo de partir la escena por la banda. Al mismo tiempo pesa la iconografía característica del infierno como un lugar aparte para explicar esa colocación que se le ha dado dentro del conjunto.

El tercer centro que muestra la composición es la caldera,motivo en torno al cual gira toda la vida del infierno, demonios y almas andan a su alrededor con distintas actitudes, ahí se muestra claramente la diferencia entre la alegría de los demonios, contentos por sus conquistas, y el horror que sienten los destinados al fuego.

En cuanto a la manera de tratar cada parte del conjunto se contempla en la obra una mínima preocupación por la forma, no se cuida ni la proporción ni la individualización de los personajes que aparecen tratados todos ellos con rasgos simplificadores dibujándose fuertemente tanto las narices como los ojos sin deseos de una mínima precisión. Lo más destacable es el movimiento con que retuerce a los cuerpos en la perpétua lucha que el mural presenta entre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ángeles y demonios, y entre éstos y las almas, tal acción dinámica llevada a todas partes es la gran protagonista del conjunto.

La decoración ocupa las bandas que separan unas escenas de las otras así como el derrame de la ventana que la nave tiene por este lado norte. Las bandas se rellenan con las estrellas al igual que se hacía en la otra pared que se encuentra enfrente de ésta. La diferencia principal con respecto a lo que se hace en el muro sur está en el contacto de unas bandas con otras. Si en la sur se hacía el ensamblaje decorando tal sitio de una forma especial en la norte se hace llegar una hasta la otra sin llegar a mezclarse ya que las líneas que las delimitan no se interrumpen. El motivo ornamental que se representa en el derrame de la ventana vuelve a insistir esa forma que recuerda lejanamente la estrella de cuatro puntas configurado por cuatro rombos que no llegan a tocarse, es exactamente el mismo motivo hallado en San Cristobal.

Al valorar toda la pintura de Vale surgen dos preguntas a resolver. La primera cuestión a saber es si todo lo pintado es de un mismo momento y la segunda si pertenece todo a una misma mano de ser de un mismo tiempo y la segunda si pertenece todo a una misma mano de ser de una sola época. Al analizar estilísticamente el conjunto se contemplan ciertos hechos que parecen hablar de un ensamblaje entre el trabajo de una y otra pared al mismo tiempo existen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las suficientes diferencias como para hacer necesario hablar de dos maestros distintos pero trabajando juntos, al mismo tiempo, repartiéndose la superficie a pintar. De no ser así el segundo pintor que sería el que hiciese la decoración de la pared norte querría dar un sentido de conjunto a las dos zonas utilizando el mismo repertorio ornamental.

Aun usándose los mismos elementos para decorar fondos y bandas hay una diferencia entre ambos lugares que refleja en tal menester un menor cuidado en el maestro de la pared norte que no se ocupa de enriquecer, como hace el otro, las intersecciones de unas bandas con otras.

En lo que a composición se refiere en la pared sur hay un sentido que puede ser considerado como más convencional utilizando un tamaño bastante considerable, casi cuatro metros cuadrados tienen las escenas de la Adoración de los Pastores y la Epifanía y prácticamente lo doble la de los Reyes ante Herodes y San Cristobal. Si la imagen del Santo no es la adecuada para mostrar una proximidad en el gusto entre los dos pintores, ya que la escena exige unas medidas gigantescas, en cambio la escena de los Reyes ante Herodes presenta una dimensión que muestra por parte de su realizador una pretensión de grandeza en los espacios pero con dificultad en la buena asimilación de estas por parte de los personajes que las han de habitar ya que en este caso buena parte del palacio en que se desarrolla la acción queda vacía faltándole al artista la sa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

piencia e imaginación necesaria para tomar esos espacios de forma adecuada. Todo lo contrario sucede en el muro norte con grandes escenas rellenas generalmente de tantas figuras que son precisamente las masas las protagonistas de la acción, cuando la escena se reduce a pocas figuras es el caso de San Jorge luchando con el dragón -éstas se hacen en tal tamaño y se disponen de tal forma que el espacio a rellenar con el tema aparece perfectamente asimilado por la figuración. Llega incluso este segundo maestro a conectar los temas dentro de un mismo marco -es el caso de la lucha de los ángeles con los demonios y el Infierno- y a relacionar figuras de una escena con las de otra que está enmarcada en un espacio diferente -es lo que sucede entre el peso de las almas y la entrada en los cielos dentro de marcos distintos. De esta manera la narración adquiere un tinte de continuidad que le da al discurso aquí expuesto un aire de grandeza por las dimensiones desusadas que recibe tanta figuración expresada conjuntamente.

En el trabajo particular de cada figura se muestra como muy superior en oficio el maestro del muro sur llevando a cabo un dibujo de más categoría que el otro pintor que resulta excesivamente descuidado en su labor aun cuando en algunos momentos a su trabajo se eleva de nivel haciendo pensar en que es la gran cantidad de figuras a realizar lo que lleva a caer en una rutina excesiva tanto en la disposición de los cuerpos como en los rostros todos ellos atentos a unas mismas características.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una circunstancia más que señala dos manos distintas pintando es el diferente cuidado que muestran en el tratamiento del color, utilizando ambos idénticas tonalidades -nota que parece apuntar a un trabajo llevado a cabo en un mismo momento- las usa con más pausa y oficio el artista que pinta la pared sur, en la norte hay de nuevo una rutina notoria en el uso de los colores que se utilizan con un sentido repetitivo que llega a resultar casino y que contrasta con las buenas maneras que en esto ofrece el otro lado.

Asi pues son dos personalidades las aquí expuestas perfectamente definibles; en la pared sur trabaja un pintor preciosista en la forma y con mejor oficio; en la norte un hombre más imaginativo que es capaz de llevar a cabo un gran programa iconográfico, que muestra un talento más acusado y un temperamento más fuerte.

La hipótesis que parece más válida es la de un trabajo hecho en ambos muros al mismo tiempo por dos pintores que trabajan juntos y que intercambian ideas y conocimientos. Sin duda de ambos es mayor el que trabaja en la pared norte ya que se presenta como el hombre de oficio conocedor de más recetas y partidario de un trabajo más pausado. El otro pintor toma conocimiento, formas, colores del otro pero ambiciona unos espacios más amplios que los que usa su compañero y los agobia de narración, una narración que a veces se nos antoja exhuberante por el gran dinamismo y la viveza en que todo se ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lla inmerso. La influencia también se da en sentido contrario ya que el talento del maestro de la pared norte no pasa desapercibido para su compañero y este intenta adquirir para su pintura ese sentido del espacio grandioso que ofrece la pintura del otro maestro y presenta algo que intenta igualarlo en la escena de los Reyes ante Herodes, tema que más se presta, por otra parte, a un trabajo en que forma parte la grandiosidad. La imposibilidad de llegar a las cotas de su compañero se hacen patentes ya que lo único que consigue es cubrir el espacio con el palacio pero la figuración que lo había de habitar se hace mínima para tal lugar ocupándola en una parte muy pequeña. El artista que hace el tema no olvida, sin embargo, su acusado sentido de la medida y reparte el palacio con un carácter sumamente equilibrado.

Resulta indudable la presencia de pintura mural en toda la nave, casi perfectamente conservada en sus primitivas características. Tan solo ha sufrido los deterioros que ha ocasionado la abertura de una puerta para la sacristía en el lado sur de ésta y también la colocación de una tribuna de madera en la parte trasera de la iglesia al igual que de dos retablos uno a cada lado de la nave en un lugar cercano al arco triunfal.

Parece fácil la limpieza de cales ya que las pinturas se encuentran en casi todos los lugares perfectamente integradas en el revoque

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VILAR DE DONAS, Santiago

Ulloa, Lugo.

Lams:

427-428

La iglesia de Vilar de Donas tiene una larga historia. Ha sido esta múltiples veces tratada. Se han preocupado de su estudio Alvarez Carballido (1), Castillo (2), Vázquez Saco (3), Chamoso y Pons (4), Trapero Pardo (5), también la trata Sicart Giménez en un estudio inédito (6). Han analizado unos su evolución histórica, otros su arquitectura y finalmente los últimos estudios se han dedicado sobre todo a sus pinturas.

Parece ser que la actual iglesia parroquial de Santiago de Vilar de Donas fué monasterio de monjas bernardas y más tarde convertida en residencia conventual de Caballeros de Santiago (7). El Señor Alvarez Carballido señala como decretada la desamortización y en olvido las Ordenes Militares, el monasterio donado por Arias de Monterroso, dejó de ser tal para quedar convertido en humilde parroquia. Desde entonces fué desapareciendo el edificio conventual (8).

La Iglesia es románica, tiene una nave crucero y tres ábsides. Las cubriciones se realizan la de la nave con madera dispuesta a dos vertientes, la del crucero con bóveda de cañón sobre nervios de sección cuadrada, los ábsides tienen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos tramos uno rectangular cubierto con bóveda de cañón y el curvo por cuarto de naranja. La construcción es del siglo XVI.

Las pinturas que tiene la iglesia ocupan la capilla mayor y el ángulo Nordeste de la nave. Las del presbiterio son de estilo gótico internacional y han sido estudiados por Chamoso Lamas y Pons por una parte y por Sicart Giménez por otra. Las del ángulo de la nave no han sido mencionados en ninguna publicación.

Sobre la publicación de los dos primeros hemos de decir que no estamos de acuerdo ni con la cronología (dada también por Vázquez Saco y Trapero Pardo) ni con la idea de tres manos diferentes ocupándose cada una de una parte de un plan. Coincido con la interpretación cronológica de Sicart más adecuada al estilo de la pintura y leyendo el epígrafe de la data con un sentido muy válido para el año 1424 momento en que se hizo la pintura y no en el 1386 que daban los otros autores. No dudamos de las técnicas diferentes que señala el técnico Llompart y que recogen Chamoso y Pons pero creemos que ha de verse ahí una superposición de capas de pintura en las partes más dañadas repintando temas ya hechos anteriormente en un plan que no debió de cambiar desde 1424 en que se hace y que llega a repintarse hasta el XVI en el momento en que se decora la nave. Es decir no nos parece oportuno pasar en una ampliación del plan en tres etapas sino que debe creerse en un repinte de las partes más daña-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das por las humedades que serían precisamente las paredes del tramo recto y el abovedamiento que es donde los autores citados ven a otros dos pintores completando un conjunto.

El tema a estudiar aquí es el que aparece en la pared sur de la nave, precisamente en su remate hacia el este; ahí se encuentra un fragmento de pintura renaciente que representa la figura de Juan Bautista.

San Juan Bautista (120x100 cms).- Se conserva la parte superior del tema. El Santo está recortado desde la cintura, la zona inferior de la pintura ha caído.

Juan Bautista se representa de frente, en pie cubierto por toscas vestimentas ceñidas por una austera cuerda. Su mano derecha señala lo que soporta en la otra mano, en ésta se encuentra sobre un libro cerrado el Cordero. El Bautista se representa con el pelo y la barba larga, oscura y descuidada, su mirada se pierde hacia el frente. A un lado aparecen unas ramas de un arbol que parece seco. La claridad es el único fondo que presenta el tema.

Se halla encuadrado por dos pilares lisos que sostienen un arco escarzano sobre el que aparece un aparejo diminuto constituído por sillares pequeños.

La composición es sumamente sencilla dejando bastante amplitud de espacio en torno a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

figura entre ésta y la arquitectura que la enmarca. Da la impresión que el artista dejaba poco lugar para el suelo que, en este caso, se habría de representar probablemente como una tira que se rompe en una línea horizontal marcando un espacio bastante corto.

El rostro del Santo señala la presencia de un artista de calidad ya que la minucia preside el trabajo del pintor consiguiendo unas facciones serenas propias de un artista de categoría evidente. La factura de la obra está plenamente de acuerdo con el segundo tercio del XVI época que las encuadramos; no solo la figura sino que también el marco arquitectónico responde a los criterios estilísticos de ese momento. Otro dato que aprueba esta opción cronológica. Se encuentra en ese epígrafe que se observa a la derecha, ese "misericordia" escrito en unos caracteres góticos muy deteriorados, prácticamente convertidos en capitales manifiestan esos años en que nos estamos refiriendo. El epígrafe valía para enmarcar por la parte superior una escena perdida bajo las cales que se encuentra formando ángulo con la pintura aquí analizada en la pared en que se abre el arco que da entrada al crucero.

Estamos ante un artista de indudable calidad, preciso en el dibujo, fino estructurador de espacio a través de los rigores de la arquitectura y de los epígrafes, sabedor de la necesidad de un espacio habitable en torno a las figuras, utilizador de una paleta agradable y serena en las que los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

amarillos alternan con los rojos muy pálidos dando una entonación general muy suave.

No hay ninguna publicación que trate esta pintura.

Resulta indudable que las pinturas de esta época debían seguir, por lo menos, por las otras paredes de las naves. La pérdida de los revestidos ha dejado a nuestra historia de la pintura sin una página de auténtica calidad.

---

(1) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Monasterios olvidados. San Salvador de Villar de Donas en B.R.A.G. 27, III (1909).

(2) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades. Barcelona, s.a.

(3) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Vilar de Donas en B.C.M.L. 27-28, III (1948).

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel; PONS SOROLLA ,Francisco.- Las pinturas Murales de Vilar de Donas Lugo) en C.E. G. 49, XVI (1961).

(5) TRAPERO PARDO, José.- Pintura...

(6) SICART GIMENEZ, Angel.- La pintura mural en el gótico gallego. Tesis de Licenciatura. Santiago, 1973. Inédito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(7) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Art. cit. 176.

(8) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Art. cit., 63.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VILLANUEVA DE LORENZANA. Santa Maria

Lorenzana, Mondoñedo.

Lams:

429-430

Los origenes de este monasterio están ligados al llamado conde Santo Don Osorio Gutierrez. Su fundación se hizo en el 969 en el que se ponen los cimientos al monasterio de S. Salvador. Con esta creación del Conde se iniciará la vida del centro que iba a ser el motor de colonización del valle de Masma. Su papel preponderante durante la Edad Media los señalan en sus escritos tanto el Señor Sa Bravo (1) como el Señor Mayan Fernandez quien muestra, a modo de ejemplo, la generosidad que el monasterio tuvo en el siglo XIII para extender la idea colonizadora por aquellas tierras (2). El auge de Lorenzana sufre una importante crisis en la época de los abades comendatarios, mal que llegó a hacer intensos daños tanto económicos como espirituales en el monasterio según señala el Sr. Sa Bravo. El renacer para Lorenzana viene acompañado de la Reforma de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid ya [illegible] en el siglo XVI que enmendaría el mal rumbo que habia tomado la vida del monasterio. En este momento se inicia una época de auge que culminaría en el XVIII

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con la traza y elevación de la nueva iglesia del Monasterio en la que tomaría parte Fernando de Casas Novoa.

El estudio de la pintura que a lo largo de la historia fué acumulando al monasterio fue iniciado por una serie de estudios hechos en los últimos años (3). Sin duda el tema más antiguo conservado en las estancias del Museo que se inauguró a raiz del milenario de la fundación (4) es una tabla que presenta el tema de "Jesús llama a Zaqueo", esta obra encuadrable en el XVI hacia la mitad de siglo, inicia una serie de pinturas que forman uno de los conjuntos más ricos de obras pintadas que se conservan en Galicia.

Jesús llama a Zaqueo (95 x 125 cms).- Recoge la escena la entrada de Cristo en Jericó. El centro de la tabla es ocupado por Jesús. En la esquina superior izquierda, en lo alto de un sicómoro, se encuentra Zaqueo, el jefe de los publicanos que, por su pequeña estatura, tiene que ascender a un árbol para contemplar la entrada de Cristo. En torno al Señor hay una serie de hombres y mujeres que contemplan la llamada que Jesús hace al publicano. Los discípulos acompañan en su caminar al Maestro, vienen desde el fondo de la composición hacia el primer plano. A lo lejos se con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

templa en lo alto de una colina un paisaje.

Jesús está de pie, en tres cuartos en el centro de la escena, su cabeza se dispone de perfil y dirigida hacia lo alto mirando a Zaqueo, al gesto de su mano derecha señala al Señor dialogante. Viste túnica y manto, tras su cabeza se distingue la redondez del nimbo. Su rostro lo muestra como un hombre que posee rasgos afilados y puntiaguda barba; una larga cabellera cae sobre su espalda.

Zaqueo está situado de frente mirando hacia el centro de la tabla, aparece en una difícil postura entre las ramas de los árboles. Lo más peculiar de su indumentaria es el gorro que lo cubre, de copa baja y a la amplia, de los utilizados en España hasta 1540.

En torno a Cristo hay varios apóstoles, unos a los lados y otros detrás, todos visten túnica y manto, aparecen enpie y frontales con su rostro dirigido hacia lo alto del Sicómoro. De sus rostros cabe destacar el de Pedro colocado a la izquierda de Cristo distinguible por su barba recortada y blanquecina y por su calva, su caracter, tan temperamental, aparece en parte reflejado por ese gesto de su brazo izquierdo que lo manifiesta recalcando la palabra de Jesús.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A cada lado de Cristo hay un grupo de personajes que los reciben; unos se encuentran arrodillados y otros en pie, todos fijan su atención en el Señor, la postura de sus cuerpos varían desde el tres cuartos al perfil y a la posición frontal. Deben resaltarse algunos datos a cerca de la indumentaria que señalan claramente el momento en que se lleva a cabo las pinturas, varios hombres aparecen con tocados de larga ala similares al que se ha señalado en Zaqueo; de las mujeres debe señalarse el tipo de manga que tiene la mujer que está arrodillada a la derecha en primer plano, lleva una manga corta sobre otra más delgada y ajustada al brazo, el cuello redondo y amplio también coincide con un tipo de indumentaria que se entiende bien con lo que se hace en 1550.

Tras el grupo de personajes hay alguna notación paisajística, en un plano intermedio se ve venir caminando a algunos acompañantes de Jesús. En la lejanía se contemplan las construcciónes de una ciudad que por su tipo evoca a las ciudades del Norte que aparecen en tantos fondos de la pintura flamenca.

La composición con que se construye el tema atiende puntualmente a resaltar a Jesús, auténtico eje de la composición, en torno a El el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autor organiza el relato buscando una ocupación del espacio tanto en anchura como en profundidad.

Se cierra la composición perfectamente sobre sí misma ya que la mitad de la tabla se coloca practicamente de perfil hacia un lado y la otra mitad hacia el otro. Existe un cierto vacia dentro del retablo hacia la parte derecha que se rellena en parte con la disposición de un hombre en pie y de perfil que ve el paso de la comitiva y también con las casas de la ciudad al fondo.

Se lleva a cabo la escena con un punto de vista un poco bajo que hace resaltar la importancia de los personajes y valora el paisaje terrestre dejando al cielo una menor extensión.

La calidad de la tabla es muy desigual. Junto a una buena composición, muy probablemente copiada de una estampa, y unos rostros bastante bien conseguidos hay que señalar un muy diferente modo de realizar las manos, mientras que en las de Cristo consigue el pintor un buen trabajo en las damas reina la tosquedad.

El colorido de la tabla es bastante monótono, tiene un aspecto general verduzco. Es muy difícil precisar cual seria su aspecto original ya que la tabla precisa una restauración que avive su viejo colorido a través de la limpieza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No se ha publicado nunca nada sobre esta tabla.

Debe hacerse una mención aqui a la importantísima labor que el párroco de Lorenzana ha hecho su favor de la riqueza artística del monasterio conservándolo y presentándolo al público a través de unas salas de un museo realizado con grandes dificultades económicas. Las tablas y lienzos aquí conservados necesitan casi todos ellos una labor de restauración importante, entre ellas, como ya se apuntaba más arriba, esta que es la pintura más antigua de las conservadas en el monasterio.

---

(1) SA BRAVO, Hipólito de.- El Monacato en Galicia I. La Coruña, 1972, 463.

(2) MAYAN FERNANDEZ, Francisco.- "Resonancia Cultural de Lorenzana". en Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana. Obra Colectiva 501. TEMAS ESPAÑOLES, 20.

(3) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Pintura religiosa Moderna en la Diócesis de Mondoñedo - El Ferrol. Tesis de Licenciatura. Santiago 1974. Inédito. FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique.- La Pintura Neoclásica en la Archidiócesis de Santiago y en la Diócesis de Mondoñedo. Tesis de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Licenciatura. Santiago 1974. Inédito. GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Vida de San Rosendo en Villanueva de Lorenzana. Lugo en BOLETIN AURIENSE. En prensa.

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- El Museo de Arte Sacro de Villanueva de Lorenzana en Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana. Obra Colectiva. 501 TEMAS ESPAÑOLES, 22-24. No cita esta pintura ya que en el momento de publicar el Señor Chamoso Lamas su artículo al Museo le falta la mayor parte de la superficie y material que hoy tiene.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL MANIERISMO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABADES. Santa María

Deza, Lugo.

Lams:

431-438

En esta parroquia junto al actual templo parroquial, obra del siglo XVIII, levantada con planos de Melchor de Ricoi (1), se encuentra una pequeña iglesia románica del siglo XII de una nave y una capilla mayor de planta rectangular. Es esta iglesia la primitiva parroquial de Santa María de Abades.

En ella, en la nave y en el arco toral que da entrada a la capilla mayor y en sus inmediaciones así como en las paredes norte y sur de la nave hay fragmentos con pinturas. La decoración del arco consiste en adornar el recorrido del medio punto con una crestería en la que van alternando tréboles en las partes altas y círculos en las bajas. En torno al arco toral había también pinturas. En la parte baja del lado norte hay un San Andrés, sobre él hay restos de un tema del que tan solo se observan parte de unas piernas de un cuerpo que estaba dispuesto de perfil sobre un campo insinuado por algunas hierbas que se ven aparecer por algunas partes del suelo. En el muro norte formando ángulo con lo dicho hay una representación de la Muerte. Enfrente de ella en el muro sur hay restos de una escena que aquí se interpreta como el tema de la Vírgen baja a los infiernos.

San Andrés (120x100 cm).- En un paño rectangular dispuesto verticalmente con decoración por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los dos lados mayores. No se aprecia muy bien cual es el motivo decorativo en la franja izquierda, tan sólo se ven correr unas gruesas líneas a lo largo de la banda; en el otro lado la decoración consiste en formas de S invertidas entre dos gruesas rayas que la enmarcan. De los lados menores del paño quizás también hubiese decoración en la inferior se ha perdido. En ese espacio se encuentra el Apóstol en pie, frontal, con su rostro dispuesto en tres cuartos. Sobre su calva cabeza se ven partes de un nimbo. En su mano derecha lleva un libro a la altura del pecho y con la otra sostiene en pie la cruz en forma de X.

El dibujo es de bastante buena factura, no tiene dificultades para representar en escorzo el libro que mantiene en la mano, los plegados de la vestimenta, a pesar de su convencionalismo, están trazados con buen sentido y el rostro está muy bien logrado con unas facciones muy similares a aquellas con que se suele representar a Pedro, de quien Andrés era hermano.

En el color el gris y el marrón, los dos oscurecidos, son los básicos.

La Muerte (180 x 130 cms).- En pie, de perfil, portando en su mano derecha un arco que lleva ante su cara para disparar una flecha que, con la mano izquierda, está poniendo a dicho arco en posición de enflechado. Tras sus piernas cuelga la aljaba aún con muchas flechas. El cuerpo de la Muerte es extremadamente delgado, está completamente desnudo, en él se enroscan un par de serpientes que ascienden por su cuerpo.

La disposición de la imagen de la Muerte presupone más espacio a su izquierda pintado, con el que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estará en relación su actitud de disparar.

Esta manera de representar a la muerte es muy habitual. En este caso aparece acompañada por las serpientes, símbolo del tiempo (2), aliado fiel suya.

El dibujo se encarga de mostrar en parte el esqueleto de esa figura macabra que significa a la Muerte.

El Descenso de la Virgen al Infierno (180 x x 178 cms).- María está en pie y dispuesta en tres cuartos con su cabeza resaltada por un nimbo. La mano derecha, hoy borrada, se encontraba sobre su pecho y la izquierda sostiene una cadena que ata al demonio, una figura diabólica que mira hacia Ella, sometida. La atención de la Virgen se dirige hacia unas figuras desnudas que están a alguna distancia pero dentro del mismo paño en que está la Virgen representada. Hay abundante cal entre una parte y la otra lo que hace suponer que en esa zona debe de haber más figuras.

La composición enfrenta, en principio, como en un diálogo estas dos partes: a María y a ese grupo que puede ser de seres en el Infierno. Lo más seguro es que todo lo que aquí hay representado converge hacia María marcándose así su protagonismo dentro del conjunto.

La interpretación de la figura de mujer como Santa Quiteria, quien también lleva encadenado al diablo (3), se hace insostenible al ver la relación de la Mujer con esas personas desnúdas que aparecen ante Ella en una actitud que, muy bien, puede ser de súplica. No es una escena demasiado frecuente -en Galicia es única- pero concuerda bien con el contexto de la Iglesia. Por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un lado la advocación mariana que la preside, por otro la aparición de la figura de la Muerte y con ello un mensaje concreto de una vida en "el más allá". En este ambiente la labor intercesora de la Virgen es lógico que aparezca ya que ésta se da tanto con los vivos como con las almas del Purgatorio y hasta con los condenados, según narraciones griegas tardías que se remontan a fuentes mucho más antiguas (4) dando lugar al pintoresco hecho de las vacaciones de los condenados.

El dibujo vuelve a aparecer aquí bien logrado haciendo surgir de la pared un bello, sereno y compasivo rostro de mujer.

A la hora de valorar estas pinturas el primer hecho que salta a la vista y que les da gran importancia es la rareza de su programa iconográfico en Galicia.

El pintor gusta del gran tamaño para llevar a cabo sus composiciones difíciles de analizar como tales ya que los blancos de la cal imposibilitan el análisis adecuado del conjunto. Sin embargo se puede decir que los parece utilizar como sistema compositivo básico al enfrentar grupos o figuras. Esto da lugar a composiciones cerradas.

El dibujo muestra a un maestro de bastante categoría que se esfuerza sobre todo a la hora de hacer los rostros de los personajes,la cara de María y la de San Andrés son dos bellas muestras.

El color no es demasiado notable, grises, ocres, amarillos son los usados de una forma fundamental, por el autor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas pinturas nunca han sido mencionadas hasta ahora.

El estado en que se encuentra hoy la iglesia es desolador. Esta cerrada al culto, con su retablo mayor en muy malas condiciones. La capilla mayor esta llena de humedad, en ella han desaparecido las posibles pinturas del XVI bajo otra nueva capa de pinturas barrocas de carácter decorativo, hoy totalmente perdidas. La nave no está en mejores condiciones ya que la techumbre está semiderruida, es muy posible que peligren las pinturas con la humedad, además el revoque no está muy fijo y puede caerse. La capa de cal que tapa la pintura es muy delgada, además salta con muchísima facilidad haciendo esto muy factible la recuperación de estas pinturas. La iglesia está hoy abandonada, no hay en ella ningún tipo de culto, tan sólo la ocupan las palomas entran allí en ingentes cantidades. Sería lamentable que este conjunto de temas que aquí aparece analizado terminase por desaparecer.

---

(1) ABADES, Santa María de en G E G, I, 35.

(2) BIALOSTOCKI, Jan.- Estilo e iconografía. Barcelona, 1973, 197.

(3) FERRANDO ROIG, Juan.- Iconografía de los Santos. Barcelona, 1950, 234.

(4) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien Sec II, Vol. II. París 1955, 729.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BANDE, Santa Comba

Bande, Orense.

Lams:

439-446

Esta construcción"es el monumento que mejor resume los rasgos de la arquitectura visigoda" según criterio del profesor Chueca (1). Su planta es una cruz griega; la capilla mayor y un pórtico prolongan su brazo Este - Oeste. Una iglesia decorada arquitectonicamente con extrema sobriedad, "se reduce a impostas con sogueados en el arranque de arcos y bóvedas, a cuatro columnas pareadas en profundidad a la entrada de la capilla mayor, es una bella impos ta de motivos vegetales estilizados encadenados a un tallo serpenteante, y a la celosía de la ventana del ábside" (2).

Desde el 982 ha dependido del monaste rio de Celanova, "no tardando en figurar como uno de tantos pequeños monasterios que se fueron uniendo al gran cenobio fundado por San Rosendo" (3). Más tarde perdería su caracter de abadía fundándose allí un priorato.

En esa iglesia tan sólo se conservan pinturas en la capilla mayor. La bóveda de cañón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que cubre su espacio rectangular presenta bajo sus cales el tema de la Trinidad. En el muro testero, sobre la línea de impostas que rodea en fina greca de relieve la ventana, se representa el tema de la Anunciación. En el intrados del arco toral, en un cielo cubierto de estrellas, aparecen el sol y la luna.

La Trinidad (200 x 200 cms.).- En la parte central de la bóveda de cañón se encuentra representada la Trinidad. Mantiene una distribución que se ciñe a la iconografía del Trono de Gracia. En una sede se halla sentado el Padre. Su cabeza está cubierta por la tiara papal. Bajo ella sale una abundante y blanca cabellera. Sus brazos están abiertos para mantener el peso de la cruz, en la que se encuentra clavada la figura del Hijo muerto, con un nimbo en torno a su cabeza. Entre los rostros de Jesús y el Padre, en posición frontal, también se encuentra la paloma del Espíritu. El Padre reposa los pies sobre una representación de la bola del mundo.

En torno al tema en un cielo cubierto de estrellas, se observan dificilmente algunos fragmentos de cartelas con ilegibles epígrafes llevados por ángeles. Un fino roleo que tiene amplia curvatura rueda en torno al tema por sus cuatro lados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición repite una iconografía muchas veces usada en la Edad Media. El tema está lleno de frontalidad y de hieratismo. Tan sólo aparece animado, y al mismo tiempo realzado por esa serie de ángeles que bajo las cales se adivinan portando cartelas sin duda alusivas a la Trinidad. La greca, uno de los elementos básicos para ayudar a catalogar a esta pintura, potencia aún más el carácter solemne del tema con su recorrido vigoroso y amplio cargado de sentido ornamental.

La Anunciación (80 x 200 cms.).- El marco, en este caso viene dado en la parte inferior por la imposta, por los otros lados vale como límite la bóveda de cañón por cuyos extremos corre igualmente el mismo tipo de decoración que el que muestra la imposta pero pintado y en un tamaño mucho mayor que está pensada con respecto a la imagen de la Trinidad.

Hay tres partes a analizar. Sobre la ventana se representa la figura del Padre. A su derecha, el Arcangel y a su izquierda, la Virgen.

En medio de una forma redondeada hay un busto del Padre, frontal y apenas visible bajo las cales. Parece llevar su cabeza cubierta quizás por una tiara papal. Desde esta parte ha-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cia su izquierda hay un haz de rayos en el que se encontrará el Niño Jesús o la paloma del Espíritu.

El Arcangel está de rodillas y practicamente frente, con su izquierda mantiene el cetro donde se halla entrelazada la cartela con las palabras alusivas al Anuncio, su otra mano señala la cartela indicando así su mensaje, su mirada se dirige a María, la receptora de las palabras y de la acción divina.

María se halla situada dentro de una estancia indicada por un tejadillo que la cubre. Su mano izquierda se posa sobre el libro que estaba leyendo cuando llegó el Arcangel y a la izquierda se dirige al pecho indicando el sobresalto por la venida y el mensaje. En su rostro, con su mirada recogida, se muestra la sumisión ante el mandato.

La composición es la más usada para este tema cuando tiene que pintarse en el lugar en que se encuentra aquí. El Padre centra la composición sin embargo la importancia de la acción recae sobre María que recibe al mismo tiempo el mensaje del Angel y la acción de la Divinidad, siendo por tanto la protagonista de esta composición seccionada claramente en tres partes.

El dibujo está lleno, también, de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

convencionalismos. La caída de los paños abunda en plegado sin sentido, con repetición desmesurada de pliegues paralelos en la túnica del ángel por ejemplo, y con faltas de proporción acusadas; en este sentido la manera de disponer a María de rodillas hace que caiga en una falta de proporción notable entre la parte superior del cuerpo de María y la parte inferior que es de unas dimensiones mucho mayores.

El sol y la luna aparecen enmarcados también por una decoración similar a las citadas. Su significación en ese cielo repleto de estrellas puede tener diferentes valores. Es posible que su aparición aquí se vincule a la Virgen por su sentido dentro de la descripción de María dentro del Apocalípsis (4). Bien puede hacer referencia a la Crucifixión, que es lo más habitual en la pintura mural gallega, indicando el dolor de la Creación por la muerte de Cristo (5).

Es difícil analizar dado lo poco que se ve, la categoría del pintor. Acierta con una relación armoniosa entre el tamaño del tema y el de esa greca que lo rodea. Crea un rostro lleno de serenidad y majestuosidad a la hora de representar al Padre, el gran soporte de la Trinidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es una pintura que no intenta originalidades a la hora de representar los temas ciñéndose a fórmulas multitud de veces utilizadas aunque, hay que decir, las adapta con flexibilidad a las distintas partes de la arquitectura.

A la hora de elegir una decoración para enmarcar los temas copia la que, en fino relieve, corre a modo de línea de imposta por la capilla mayor. Varía la dimensión de la decoración pintada según el lugar al que va destinado: según el tamaño que tiene el tema agranda o empequeñece la greca que en este caso es la valoración directa de un tema de tiempos pasados que concuerda perfectamente con los gustos que hay en el momento.

En el dibujo es mediocre aunque trabaja con cuidado, pero sin excesivo acierto, rostros, proporciones y decoraciones. En el color no hay una gama muy amplia. Utiliza sobre todo grises, amarillos, tostados y azules.

El primer autor que menciona estas pinturas es el señor Vazquez Pardo quien se manifiesta en su artículo como descubridor de este conjunto pictórico: "Con angustiosa lentitud procedimos al desencalo, descubriendo, con algo de desencanto, una imagen nimbada de San Antonio de Padua, pintada al fresco y marqueada por una greca renacentista de un metro por setenta centímetros. La figura está bastante bien dibujada y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

proporcionada, la perspectiva es rudimentaria y los colores fundamentales son el negro y el ocre calcinado.

Viste el Santo Hábito franciscano, lleva en la mano izquierda una cruz que apoya sobre el hombro del mismo lado, en sustitución de la azucena clásica, y sostiene con la derecha, un libro sobre el cual aparece de pie el Niño Dios.

Puedo, sin embargo, asegurar que esta pintura fué ejecutada sobre la misma superficie, en la que existe otra que el tiempo, la incuria o la ignorancia habían borrado, aunque no de modo tan completo que no quedasen huellas de la anterior; lo que comprobé poco después en el desarrollo de nuestras investigaciones, pues siguiendo la curva del arco descubrimos entre algunas lineas ornamentales de pobre colorido y angiguedad muy dudosa, una flor de pocas hojas y sin expresión, que se quiebra en el marco que encuadra la referida imagen.

Sin duda más interesantes y de más positiva eficácia para la Historia del Arte y que espero habrán de responder a nuestros optimismos, son las pinturas del que espero habrán de responder a nuestros optimismos, son las pinturas del ábside que no hicimos más que colum

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

brar a través de un ligero baño de aceite de trementina, en las que se adivina, más que se ve, una policromía rica, pero difusa, con motivos de ornamentación geométrica. Las capas de cal, formando allí una masa compacta de extraordinaria dureza y la facilidad con que saltaba la pintura adherida a ella, por una parte, y por la otra, la imposibilidad de emplear por falta de tiempo el método de reblandecimiento por el agua, nos obligaron, bien a pesar nuestro, a suspender los trabajos en espera de que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes conceda la solicitada subvención y envie técnicos que puedan hacer con segura y científico procedimiento, lo que nosotros entonces no pudimos realizar". (6).

La siguientes citas a las pinturas de Bande son ya posteriores a la restauración llevada a cabo por el Señor Ferrant, la primera la hace Don Manuel Gomez Moreno y dice así: "Toda la capilla conservó, bajo el escalado, sus pinturas murales, de arte popular, bien inocente y desaliñado, que no traspasan el siglo XV, al parecer. En la bóveda, Dios Padre, plantado sobre el mundo, teniendo ante sí a Jesús Crucificado, por fondo, un cielo sembrado de estrellas, y sobre él los símbolos de los Evangelistas con sus nombres; todo ello encuadrado por zonas a dos co-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lores destacando grandes roleos de follaje. En el testero, sobre la ventana, un busto del Padre con tiara; a los lados, la Anunciación. En el intrados del arco, sol, luna y estrellas; por fuera, a la derecha, San Antonio de Pádua". (7)

La última nota hablando de estas pinturas pertenece al Señor Trapero Pardo: "En Santa Comba de Bande, al lado del arco triunfal, existe una pintura al fresco que representa a San Antonio de Padua, se enmarca en una greca ya renacentista. Hay en la misma iglesia otros restos de pinturas" (8).

La restauración llevada a cabo por el Señor Ferrant ha dejado relegadas las cales a la capilla mayor, en esta las pinturas apenas dejan verse bajo las cales, todavía sin retirar en la mayor parte de la superficie en que se conserva obra pintada.

Por lo que menciona el primer relato hecho sobre estas pinturas y por lo que se puede apreciar en la fotografía del tiempo de la restauración en que todavía se conserva la pintura no hay duda de que el artista que pinta el presbiterio es el mismo que llevó a cabo la obra pictórica desaparecida en el resto de la iglesia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CHUECA GOITIA, Fernando.- Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media. Madrid, 1965, 59.

(2) Idem, 60.

(3) SA BRAVO, Hipòlito.- El Monacato en Galicia. II. La Coruña 1972, 101.

(4) Apocalipsis, 12, 1.

(5) FERGUSON, George.- Signos y Símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires. 1955, 51.

(6) VAZQUEZ PARDO, Emilio: Una visita Santa Comba de Bande en B.C.M.O. 150, VII (1923), 51-52.

(7) GOMEZ MORENO, Manuel.- Exploraciones en Santa Comba de Bande en B.C.M.O. XIV (1943-1944), 49-50.

(8) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BANGA - Santa Eulalia

Carballino, Orense.

Lams:

447-462

La iglesia presenta en la cabecera una capilla mayor de planta cuadrada a la que hay adosada una sacristia por el lado norte, también de formato cuadrado. La nave es rectangular y de buenas dimensiones, a sus pies hay una amplia tribuna y bajo ellos dos espacios rectangulares que dan acceso a dos escaleras, una para la tribuna y otra que conduce a la torre. A esta nave dan dos capillas laterales. Tanto las capillas como la sacristía están cubiertas por bóveda nervada. La construcción de la iglesia es practicamente toda ella del segundo tercio del XVI muy probablemente. El Señor Ramón Fernandez Oxea señala como antes hubo una fábrica románica de la que queda un lienzo del muro norte de la nave y parte de la cabecera (1). También hay que señalar obras a los pies de la iglesia en el XVIII.

La pintura que hoy conserva la iglesia cubre tan sólo el abovedamiento de la capilla mayor. (520 x 520 cms). El reparto de la bóveda de crucería de Banga se divide por medio de ligaduras en ocho sectores de igual dimensión, el círculo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Banga

La Esfera de las Entidades Ideales

1. Caridad
2. Abundancia
3. Guerra
4. Fortuna
5. Paz
6. Amor
7. Ganancia
8. Virtud

El tiempo y el influjo de los Astros

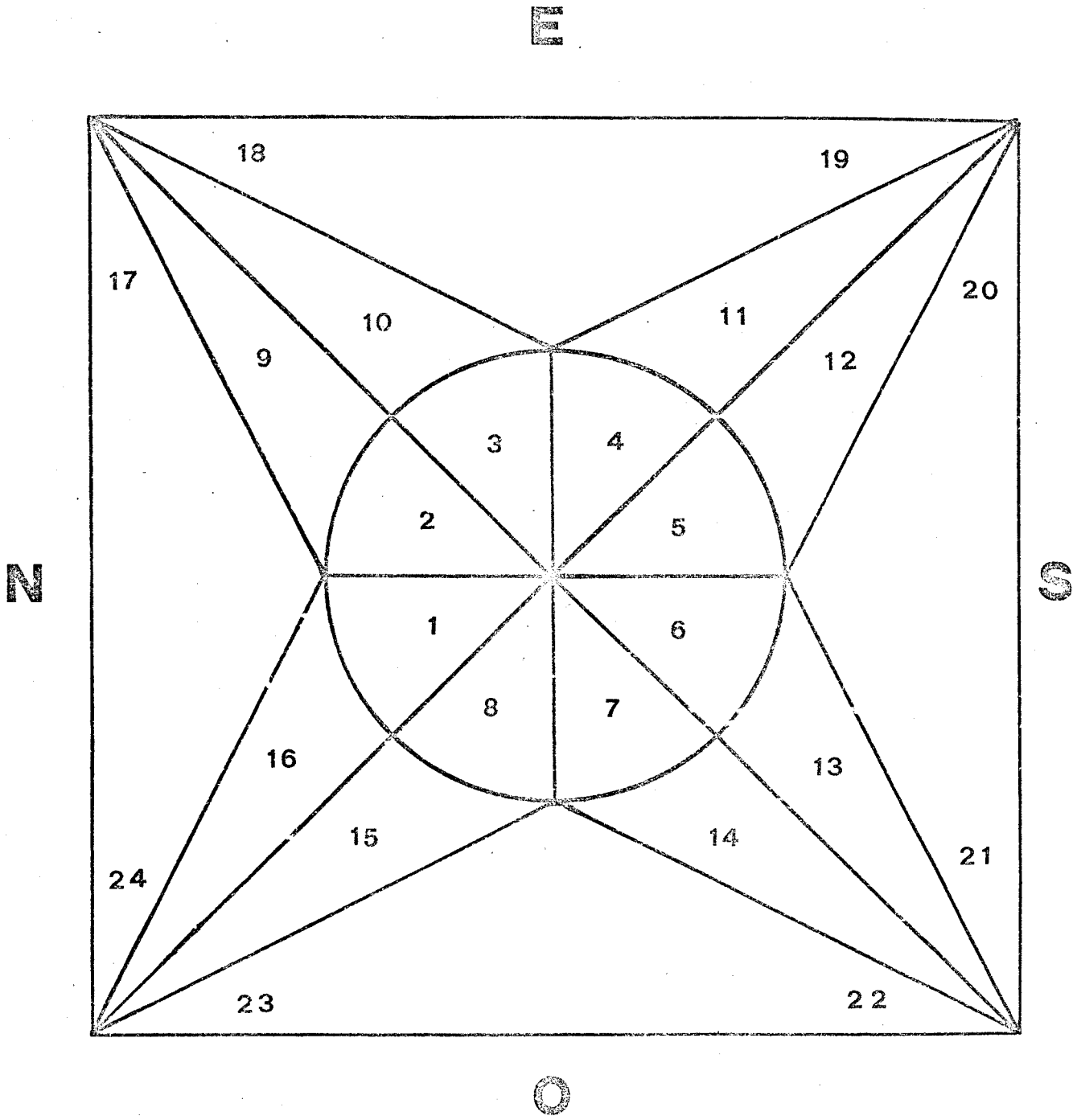
9. Atenea
10. Marte
11. Saturno
12. Mercurio
13. Venus
14. Demeter
15. Hércules
16. Júpiter

Los Videntes

18. Ezequiel?
19. Daniel?
20. Mateo
21. Marcos
22. Isaías
23. Jeremías
24. Lucas
25. Juan

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

¿Juicio Final?



Escala. 1:35

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que surge tomando como centro la clave de la bóveda; la circunferencia que lo origina pasa por las cuatro claves ligaduras que se ponen en la unión de los terceletes de cada uno de los cuatro lados de la capilla. Tiene además nervios diagonales. De este modo la plementería se puede dividir en tres partes. La primera, más cercana a la pared, constituída por los cuatro espacios formados por las zonas abarcadas entre los terceletes y las paredes sobre las que se eleva el abovedamiento, están dedicadas estas zonas a la representación de profetas y evangelistas. La segunda parte está intercalada entre las anteriores, los cuatro espacios que hay en medio se dividen cada uno de ellos en dos iguales que reparten los nervios diagonales, los plementos resultantes se dedican a personajes mitológicos. La tercera parte también está constituida por ocho plementos que son los que reparten las ligaduras en el círculo del centro del abovedamiento, ahí se disponen ocho representaciones que se pueden aglutinar por el título de los dones de la Divinidad.

La pintura de la bóveda habría de entenderse mejor en un contexto más amplio, seguramente que en el estudio conjunto de esta pintura con las representaciones, pictóricas o no, que apareciesen en las paredes de la capilla mayor. Para un estudio a nivel comparativo dentro de la pintura espa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ñola esta obra de Banga tiene una cierta similitud en su sentido tan sólo con la que decora la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco, repetidamente estudiada (2). En este programa, llevado a cabo hacia 1544, el profesor Santiago Sebastián destaca precisamente tres niveles de representación que configuran su estructura simbólica. Distingue un nivel inferior que tiene un sentido funerário con añadiduras que hacen perder cierta unidad al conjunto. El nivel intermedio está dedicado a las Postrimerías de una forma fundamental. El nivel superior es una representación del Cielo. Los precedentes están en el arte italiano y concretamente en Miguel Angel, en la Capilla sepulcral de los Médicis entendida con un simbolismo funerário. El profesor Santiago Sebastián cita a Tolnay en esta apreciación: "La capilla en su conjunto fué comprendida como una imagen del universo con sus esferas jerarquicamente colocadas una encima de otra. Las zonas más bajas con las tumbas, es la morada de donde parten las almas, el reino de Hades. La zona intermedia, con su arquitectura racional, fué pensada para indicar la esfera terrestre. La zona de las pechinas y de la cúpula fué concebida para representar la esfera celestial (3).

Parece indudable que también en Banga habría de contemplarse tres niveles, cada uno con una información distinta. Es indiscutible la visión

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

celeste que presenta el abovedamiento y creemos distinguir la presencia de un nivel intermedio con la representación del Juicio Final en el testero señalándose, aqui también, la representación de las Postrimerías en esa zona. No es difícil que en el nivel inferior hubiese una función parecida a la vista en Medina y en la Capilla Sepulcral de los Médicis.

Sobre el carácter del cielo en los abovedamientos deben de hacerse algunas precisiones. El profesor Santiago Sebastián las señala en su interpretación de la capilla de los Benavente. Primeramente la idea de que ya desde la Antiguedad las cúpulas tienen un valor simbólico, "habiendo una asimilación del techo de las construcciones con el cielo, es una de las manifestaciones más evidentes y universales del hombre" (4).

A la hora de ver que tipos de temas han de ocupar los cielos debe pensarse que estos estarán inspirados en las ideas que se manejan sobre el más allá. El profesor Sebastián explica que la escatología pitagórica pone en relacción la doctrina sobre la inmortalidad astral con la mansión de las almas en los espacios eternos, para los griegos "las almas en lugar de descender al Hades, ascienden a través de la atmósfera, pues allí la vida está sometida a un ritmo armonioso ya que los astros estaban regidos por leyes eternas, supera-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das las esferas astrales se alcanzaba el cielo supremo, morada de los bienaventurados" (5). Otra teoria derivada de la astrología oriental y que recoge el profesor Sebastián en su libro es que el alma superaba en las esferas planetarias para purificarse encada una de ellas en una pasión, y asi llegaba hasta el cielo de las estrellas fijas, donde moran los elegidos, " (6). Todas estas ideas son fundamentales para comprender el programa de Banga.

Deben hacerse algunas precisiones sobre la manera de ser llevada a cabo la bóveda de Banga.

Antes ya se señalaba como el pintor aprovechaba estas tres divisiones que se podían hacer en la bóveda para seccionar el espacio en tres apartados de los que se entiende que uno es el más cercano a los hombres (profetas y evangelistas) uno es intermedio (dioses y héroes) y el otro más alejado los aqui llamados donés de la Divinidad. Existen cuatro puntos en que se unen los dos planos más alejados con el central, ahí se encuentran las cuatro claves ligadura que tiene la bóveda. Nos interesa aquí mostrar cual es la decoración que tiene cada una de estas cinco claves. En las claves ligadura que hay hacia las partes norte y oeste de la capilla se representan formas que se aproximan a una flor de cuatro pétalos, la significación que,a nuestro entender tiene, alude al simbolismo que encierra el número cuatro. Sobre esto Perez Rioja señala:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"El cuatro se presenta en la iconografia cristiana sobre todo, en la forma de los cuatro evangelistas y de sus símbolos, dispuestos dentro de una rosa o un círculo..." (7). Nos interesa también el sentido que tiene para Pitágoras como origen y raiz de la naturaleza eterna (8). Los dos significados pueden estar aquí presentes, en su categoría de videntes profetas y evangelistas son visionarios de la Divinidad y contemplan el origen y raiz de la naturaleza de que habla Pitágoras; de ahí su situación; de esta forma, entre ellos y la clave del abovedamiento donde encontraremos una representación de la Divinidad. Son dos perspectivas distintas las de los Evangelistas y Profetas, esto quizás se señale con ese diseño diferente para la parte central de la flor, circular (figura ligada a los evangelistas para los personajes del Nuevo Testamento), y seccionada de nuevo en cuatro partes para los del Antiguo Testamento. La misma forma de flor de cuatro pétalos puede ser imagen de los Evangelistas y, en este caso, quizás, también de los Profetas porque podía referirse a los cuatro Profetas Mayores.

La clave ligadura que hay hacia el lado sur tiene una decoración que consiste en una flor de ocho pétalos. También aquí puede encontrarse un simbolismo a través del número que, en este caso, se asocia de contínuo simbólicamente con la Resurección de Cristo. La idea de la resurección, de reno

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

varse el ciclo, aparece en el espíritu del abovedamiento como más bajo se analizará, también es válida la interpretación ciñéndola sólo a Cristo, téngase en cuenta que es la clave del lado Sur y el Sur se identifica con la luz y ésta con Jesús ya desde antiguo. Resulta perfectamente coherente una alusión a la Resurección del Señor entre dos figuras de evangelista que se preocupan de hablar de ese tema y las ideas que hablan de la Divinidad en el círculo superior ya que es precisamente en la Resurección donde se demuestra definitivamente la divinidad de Cristo según la religión católica.

La clave central del abovedamiento presenta una estrella de seis puntas. Pérez Rioja señala como el seis es el "número de la creación, simboliza el poder divino, la majestad, la sabiduria, el amor, la piedad y la justicia" (9). La simbolización de la Divinidad en esa estrella de seis puntas resulta muy clara.

No podemos adivinar cual es el motivo que aprecia en la clave del lado este, muy probablemente sería una flor de ocho puntas que se identifica perfectamente con esa idea de Luz y de Resurgir a que alude la propia dirección del templo mirando su testero hacia ese lugar.

Es un problema difícil de contestar saber si en la decoración de las claves se pensó ya origi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nariamente un mensaje. Podemos suponer que, de cualquier manera que fuera, la ornamentación de la clave central se hizo pretendiendo simbolizar la Divinidad. Quizás hubiese un pensamiento simbolista en las otras pensando desde un plan unicamente arquitectónico o quizás tal idea fuera meramente decorativa. Sin embargo, a mi entender, parece más oportuno la primera opción que la segunda teniendo en cuenta esa colocación de las flores de ocho puntas hacia el Sur y, quizás, hacia el Este. La hipótesis de un planteamiento de conjunto en que se piensa la arquitectura en función de la pintura (ya que la arquitectura es ligeramente anterior en el tiempo) es posible pero debe reconocerse como muy improbable. Creemos que lo más adecuado es defender un simbolismo estrictamente ligado a la arquitectura realzada de una forma muy fuerte por la pintura. No dudamos de la interpretación simbólica de las claves por parte del creador del plan iconográfico.

La repartición de las figuras dentro del marco es igual en todos los lados y está marcado por el formato triangular en que se han de incluir. Son triángulos de amplia base y muy poca altura lo que da una prioridad a lo horizontal sobre lo vertical. Se reparte cada uno de los cuatro encuadres para dos personajes, aprovechando la zona más elevada en el centro se colocan allí, dándose la espalda sentados, los dos personajes que se incluyen; hacia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los lados se va estrechando el espacio, por ello, en ese lugar se colocaron sólo las piernas de cada uno de los personajes, los atributos, en los casos en que estos aparecen, y alguna cartela.

Los Profetas ocupan los espacios dispuestos en los lados Este y Oeste mientras que los Evangelistas se disponen al Norte y Sur. En el lado Oeste se representan Isaias y Jeremias. En el Sur se presentan Mateo y Marcos y en el Norte Lucas y Juan. Son Mateo y Juan, los más cercanos al testero. Hay que suponer que en lado Este se representarán los dos profetas mayores que faltan: Ezequiel y Daniel.

Todos visten túnica y palio y llevan la cabeza y los pies descubiertos.

Isaías.- Es un hombre anciano de pelo y barba blanca. Lleva sus brazos desnudos, uno, el izquierdo, lo mantiene a lo largo de su cuerpo, con el otro señala al cielo. Su faz lo muestra preocupado, está en relación con el espíritu que parece emanar del texto que se encuentra a sus pies, está muy borroso pero seguramente debe identificarse con el "DESCENDE, SEDE IN PULVERE... (10): Desciende y sientate en el polvo, virgen hija de Babilonia. En otra cartela se leen unas letras sueltas que, sin duda, aluden a su nombre: ISAIAS. El gesto de alzar una mano es muy usado en la representación de este profeta ya que a veces se dispone así, señalando una estrella (11).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jeremías.- Su pelo y barba son blancos, mira hacia abajo volviéndose hacia un lado. Está con sus manos juntas. Se está lamentando, un epígrafe recoge sus palabras; se refiere ésta al " FILIA POPULI MEI CRUDELIS" de las Lamentaciones (12): la hija de mi pueblo se ha hecho tan cruel como las avestruces del desierto es el sentido íntegro del texto. El otro epígrafe dice Heremias.

Mateo.- Se representa con pelo y barba blanca, se dedica a la lectura del libro que mantiene abierto con sus manos. A su lado, mirando hacia él y pareciendo caminar, hay un niño desnudo que es el atributo que lo caracteriza; en el mismo sentido actúa la cartela que hay bajo sus pies, dice SAN MATEO.

Marcos.- También se presenta con pelo y barba blanca; vuelve la cabeza para mirar a Mateo y parece explicarle algo, dirige el índice de su derecha hacia lo alto señalando que debe estar hablando sobre cosas del cielo; con la otra mano mantiene abierto el libro. A sus pies, dispuesto de perfil y mirando hacia el Evangelista, está representado en una postura dinámica el león que es el atributo que lo identifica; bajo el animal hay un letrero que dice SAN MARCOS... parece seguir el epígrafe con un texto del Evangelista pero hoy esta totalmente perdido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lucas.- Es un hombre con pelo y poblada barba oscura. Extiende con sus manos el rollo, parece reflexionar sobre lo que en éste dice. Ante él está el becerro, su constante atributo. Seguramente que a los pies del Evangelista había un letrero que decía SAN LUCAS.

Juan.- Es un hombre joven e imberbe; está dedicado al desplegado rollo que tiene entre sus manos y que el aguila tira por una esquina. Bajo el águila, que está dispuesta de perfil, hay un letrero que debía decir SAN JUAN.

La intención con que se pone a estos profetas y a los evangelistas en el programa debe manifestar un intento de mostrar por medio de ellos a los dos Testamentos ya que de los profetas estan escogidos los mayores y se pintan la totalidad de los evangelistas. A cerca de cual es el sentido que se le puede dar en el contexto es la representación de las Sagradas Escrituras a través de estas personificaciones bíblicas puede valernos muy bien los que trata el profesor Santiago Sebastián para los Profetas y Sibilas de la Sixtina: "son los gigantes que dominan la humanidad e ilustran la actividad específica del alma con todas las fases de la inspiración, de la emoción y de la visión" (13)... Ellos son los videntes, los que interpretan y narran lo Divino por eso pueden estar colocados en la esfera celestial.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Existe un cierto orden en la distribución de profetas y evangelistas, deben tenerse en cuenta aquellos que se encuentran más cerca del altar. Son dentro de los profetas Ezequiel y Daniel y de los evangelistas Juan y Mateo. Los cuatro personajes se pueden aglutinar en torno a una idea, la del Juicio Final, el sentido apocalíptico los hermana a los cuatro. Los dos profetas se distinguen por este tipo de pensamiento, Juan es el gran vidente del último día y del evangelio de Mateo se pueden entresacar pensamientos que son de los más famosos dentro de la gran representación del Juicio: Venite benedicti Patris mei posidete Regnum (14). Descendite a me maledicti, in ignem (15)... Estas frases aparecen entre las más usadas en las pinturas que hablan del Juicio. A mi entender en lo que consideramos el nivel intermedio ocupando el testero totalmente o por lo menos su parte superior debe representarse el Juicio Final como parecen señalar esta conjunción de personajes; muy probablemente la separación del retablo mayor dejaria ver una de las más espectaculares visiones apocalípticas sin duda la más intelectual con la de Mugares, que se puedan encontrar en la pintura renacentista gallega.

La lectura de la segunda parte del abovedamiento correspondiente a los personajes mitológicos se ha de iniciar en el personaje de Júpiter personificado por un águila en la parte nor-occidental del abovedamiento, los siguientes son Atenea y Marte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(lado nororiental), después Saturno y Mercurio (parte sureste), continúa con Venus y Démeter (suroeste) y acaba con Hércules (al lado de Júpiter) en la zona noroccidental.

Júpiter.- Esta sobre un podio que el autor aprovecha para, en la cara que mira al espectador, poner la fecha en que se realizan las pinturas -1555- Bajo esta sede se sitúa un hombre joven desnudo que parece sostenerla con su cabeza.

La representación de Júpiter se hace a través de uno de sus atributos, que siempre lo acompaña, el águila. Aparece con sus garras perfectamente asentados sobre la piedra, sus alas abiertas y su cabeza de perfil con la mirada atenta.

Entre la comunidad de dioses es el más importante, es el dios del cielo por antonomásia, él es quien dispensa bendiciones y abundáncia. En el se veía también una personificación del principio del orden y la armonía (16).

Dentro del paso del tiempo se le dedica el Jueves.

La fuente en que se inspira el artista para su representación es un emblema de Alciato el titulado "Las armas de los fuertes" (17).

En este caso se conserva una de las palabras con que se caracterizaba a este dios, a un lado se hace mención a su fuerza -fortitudo- en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zona más cercana a Atenea. Es digno de señalarse el hecho de que es frecuentemente una de las virtudes que indica el emblema de Alciato "Las armas de los fuertes" la que se trasvase a la pintura señalándose así ya, de principio, que la influencia de los emblemas no es simplemente formal si no que llega a los contenidos de la obra. En el otro lado se podía muy bien hacer mención a la victoria, otra de sus peculiaridades significada por la Niké, esa característica es la más adecuada para poner en la parte que limita con Hércules, máximo vencedor entre los héroes terrenos.

Arriba, en el círculo superior se significa a la Cáritas muy ligado a Jupiter quien, como máximo exponente entre las divinidades, derrama su benevolencia sobre todo y todos.

La vinculación con las figuras que tiene al lado son fáciles de explicar. Con la persona de Hércules aunque haya puntos de contacto y claros (si uno es el más grande de los dioses el otro el más importante de los héroes) no es necesario marcarlos ya que éste se refiere a un aspecto diferente dentro del tiempo, el renacer, Con Zeus se inicia por este lado la ordenación de los dioses y se le elige a él por ser el padre de las divinidades. Su contacto con Atenea es muy claro, ella es una de sus hijas y, como él, benefactora de la naturaleza.

Las variaciones que se pueden apuntar,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con respecto al modelo, que ofrece esta pintura vienen dadas por el diferente tipo de encuadre, la forma alargada y decreciente en superficie en su frente inferior hace que en la adaptación del arquetipo haya que buscar un motivo decorativo para esa forma más estrecha en la que no caben, sobre todo teniendo en cuenta la altura, grandes muestras de sentido narrativo. La forma delaarco se cambia y así se da entrada a dato de gran importancia para nosotros, esa fecha que dice la época en que se llevó a cabo este ciclo, 1555.

Atenea.- Un escudo en el que hay representada una lechuza ocupa la mayor parte del espacio a cubrir. Parece engarzarse en la parte superior en unos motivos vegetales que lo soportan en la posición en que se encuentra. En la parte superior es sostenido por un hombre desnudo que situado de perfil mantiene sobre su hombro la aguda forma que por su parte baja tiene el escudo. En esta diosa veían los antiguos la más alta y poderosa fuerza de la Naturaleza (18). Lo mismo que su padre Zeus es un ser benéfico: es la diosa de la sabiduria. Es la inventora de las artes bélicas y pacíficas. Aparece tanto como diosa guerrera como de la paz.

Hay que resaltar aquí su papel como diosa de la paz. Procedía de ella todo lo que favorece al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

progreso de los hombres tanto en lo espiritual como en lo material. Los poetas le convirtieron en patrona y directora de todas las ciencias, artes y oficios. Ella presidía la Agricultura. En el contexto en que se presenta ha de señalar una etapa del tiempo. En este sentido la figura de Atenea sustituye a la luna forzando notablemente la manera en que ésta suele ser identificada por los poetas antiguos que la vinculan a Artemisa. Sin embargo la relación entre Atenea y Luna muestra una serie de connotaciones que justifican esta suplantación que hace la primera de la segunda y que se lleva a cabo debido a las exigencias del contexto, las dos son femeninas y tienen un carácter protector, sin embargo un vínculo más fuerte, es el que aquí se encuentra estriba en la manera de representar a Atenea. De las múltiples formas que hay para ello se presenta a través de la figura de la lechuza, ave característica de la nocturnidad que es precisamente, el ambiente con que se identifica a la luna.

La fuente de inspiración que tiene para esta escena el artista la encontramos en una estampa de los emblemas de Alciato que se titula "El prudente sin elocuencia" (19).

Sin duda "prudentia" podría ser una de las cualidades que evoca Atenea, la otra muy bien podría ser la de "scientia". Estas dos palabras quizás sean las que acompañasen originariamente a los lados a esta imagen que en este marco se presenta. El tipo de texto que acompaña a la estampa en los emblemas insinúa la posibilidad de que fuesen estas cualida-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

des las aquí ensalzadas, por otra parte dentro del conjunto parecen ser éstas las que le están encomendadas. Por razones de disposición con arreglo a las divinidades que hay a sus lados prudentia iría escrito en la parte relativa a Jupiter y scientia hacia la otra.

El vínculo que la une con la escena que le corresponde en el círculo superior es evidente. Arriba -lo dice el epígrafe- se representa la "abundancia". El carácter benéfico de Atenea, su favorecer contínuo el bienestar de los hombres justifica sobradamente esta relación. Tampoco es difícil encontrar un enlace que explique el por qué se encuentra situada entre Júpiter y Marte ya que si Júpiter (o Zeus en la mitología griega) es su padre y como el es un ser benéfico engendrador de vida, como antes se apuntaba Marte, que también es hijo de Zeus, coincide con la diosa en su carácter combativo; no obstante hay una diferencia muy clara que se marcara en el círculo superior -si Atenea es prudente directora del combate en Marte domina el aspecto desvastador y homicida.

Formalmente hay que señalar una serie de diferencias con la estampa en que se basa. En este la lechuza se mantiene sin base en el campo del escudo, mientras que en la pintura se coloca sobre un pedestal. También son añadidos con respecto al original las formas vegetales que la engarzan por arriba y que están tomados de las ramas del olivo en que pende en el emblema. Asimismo tiene un valor meramente decorativo el "ignudi" que soporta con su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hombro el escudo, su misión es simplemente rellenar un espacio; esta figura no está en el emblema. La última diferencia entre las dos formas está en la disposición del pájaro, en ambos está de perfil el cuerpo y la cabeza frontal pero en sentido contrario. La diferencia se explica por razones de coordinación dentro del mural.

Marte.- El retablo tapa prácticamente del todo su figura. Su presencia se deduce por el conjunto sobre todo por la imagen que después se analizará en el círculo superior encima de él y que ha de estar en relación directa con su persona. Da la impresión que se trata de un hombre desnudo en una postura muy dinámica que alude a su enorme agilidad, el más veloz entre los dioses, según Homero. Sus brazos han de situarlo en una postura amenazante que habla de ser combativo. Sus armas no han de estar en este espacio ya que se deja su uso para el círculo superior donde ha de simbolizarse precisamente a la guerra. Muy probablemente siguiendo la iconografía más usual se representa Marte barbado.

La personalidad de este Dios, como la de los demás, se muestra variante según los pueblos respondiendo, a veces, a advocaciones diferentes e incluso contrarias según el lugar. En los pueblos agricultores tiene dos sentidos tan diferentes como ser el que manda la peste y el que protege contra las inclemencias del tiempo y las epidémias mortíferas (20). También es muy interesante resaltar su relación con el concepto tiempo ya que vence y ex-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pulsa al invierno. Sin embargo la personalidad del dios adquirió sus rasgos más firmes en Roma donde fué convocado más que nada como genio de la guerra.

Su relación con el paso del tiempo es muy claro. A él se le consagra el martes.

Muy probablemente a los lados hubiese epígrafes que hablasen de sus virtudes. De resaltar dos éstas podrían ser una la fuerza -vis- que lo hermana a Atenea pero con un tipo de carácter distinto como antes ya se indicaba, este concepto en Marte se llena de una pujanza desordenada, temperamental, desvastadora. La otra cualidad podría ser la agilidad -agilitas- que se ensambla perfectamente con la idea de paso de tiempo que va a aparecer presentada por Saturno en el espacio de al lado. De esta manera las cualidades del dios explican el lugar que ocupan unido a la guerra su máxima manifestación, en el círculo alto y la fuerza (Atenea) y a la agilidad (Saturno) por los lados. En esta figura muy posiblemente se rellena la parte inferior con un motivo decorativo sin ningún contenido dentro de la temática siguiendo la línea de actuación vista ya anteriormente.

Saturno.- Al igual que en Marte, la disposición del retablo imposibilita la perfecta visión de esta imagen. Se puede contemplar a un hombre joven desnudo, sin barba con sus brazos abiertos; quizás en su mano derecha lleva alguno de los atributos con que se representa: la guadaña, la hoz, un reloj de arena, una serpiente o dragón... (21).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bajo su figura aparece una cuerna que le vale como soporte y que aparece sustentado por un "ignudi" que, encorvado, remata por la parte inferior la composición.

Tanbién la personalidad de Saturno ha sido muy alterada a lo largo del tiempo al igual que la forma de representarlo. Este tema ha sido detalladamente estudiado por Panofsky (22)... Su relación con el tiempo ha sido, sin duda, la faceta más reconocida de su personalidad al representar al tiempo como oportunidad fugaz ("Kairos") o como eternidad creadora ("Aion") ambas características del arte clásico. Muestra en cambio, como peculiaridad del Renacimiento haber producido una imagen del tiempo Destructor (23).

Su relación con el paso del tiempo también tiene una valoración distinta. El sábado era el día consagrado a Saturno según la mitología clásica, de esta manera, en el paso de los días este personaje tiene, además de un sentido amplio como tiempo en general, el carácter de un momento de ese tiempo en particular.

Es difícil predecir lo que se cuenta a los lados en los posibles epígrafes que le acompañaban; muy bien puede aludir a esos dos conceptos de que habla Panofsky, uno como positiva Eternidad Creadora -aeternitas- el otro, como Tiempo Destructor -quizás, aetas-. De ser estas las dos características expuestas la aetas se escribiría hacia el lugar que ocupa Marte, personaje ligado a esa idea de des-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trucción mientras que aeternitas se pondría hacia el lugar que ocupa Mercurio, personaje más positivo ya que personifica a la Paz. La ligazón del tema con lo que hay en la parte superior es fácil ya que se conserva parte del letrero que señala su sentido, dice "Fortuna". Panofsky lo explica perfectamente. La idea de Saturno como oportunidad es un pensamiento que gusta tanto en la Antigüedad tardía como en el Medioevo. A partir del XI tendería a mezclarse con la figura de Fortuna, fusión "favorecida por el hecho de que la palabra latina para "kairos" o sea occasio, es del mismo género que fortuna" (24).

Ya han sido marcadas en el análisis a Marte parte de las explicaciones que hay para poner a estos dos personajes juntos. Otra razón podría ser marcar una oposición, un contraste, entre dos maneras de ser del movimiento, si destacabamos la agilidad de Marte, el más rápido de los dioses, de Saturno hay que decir que al ser identificadas las divinidades con los planetas fue relacionado con el más alto y lento de estos (25).

La vinculación con Mercurio es más sencilla, la da una estampa de Alciato en que pone precisamente juntos a Fortuna (ligable a Saturno) y a Mercurio; es en el emblema que esta titulado "Que el arte ayuda a la Naturaleza" (26). También se señala ese engarce en el emblema" "Que la fortuna sigue a la virtud" (27).

Resulta más convincente la explicación del ensamblaje si se busca el engarce juntando las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trucción mientras que aeternitas se pondría hacia el lugar que ocupa Mercurio, personaje más positivo ya que personifica a la Paz. La ligazón del tema con lo que hay en la parte superior es fácil ya que se conserva parte del letrero que señala su sentido, dice "Fortuna". Panofsky lo explica perfectamente. La idea de Saturno como oportunidad es un pensamiento que gusta tanto en la Antigüedad tardía como en el Medioevo. A partir del XI tendería a mezclarse con la figura de Fortuna, fusión "favorecida por el hecho de que la palabra latina para "kairos" o sea occasio, es del mismo género que fortuna" (24).

Ya han sido marcadas en el análisis a Marte parte de las explicaciones que hay para poner a estos dos personajes juntos. Otra razón podría ser marcar una oposición, un contraste, entre dos maneras de ser del movimiento, si destacabamos la agilidad de Marte, el más rápido de los dioses, de Saturno hay que decir que al ser identificadas las divinidades con los planetas fue relacionado con el más alto y lento de estos (25).

La vinculación con Mercurio es más sencilla, la da una estampa de Alciato en que pone precisamente juntos a Fortuna (ligable a Saturno) y a Mercurio, Es en el emblema que esta titulado "Que el arte ayuda a la Naturaleza" (26). También se señala ese engarce en el emblema" "Que la fortuna sigue a la virtud" (27).

Resulta más convincente la explicación del ensamblaje si se busca el engarce juntando las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tres figuras es decir -Marte, Saturno y Mercurio-. Saturno con su valor de tiempo y dispensador de las fortunas será el repartidor de la Guerra (Marte) y la Paz (Mercurio). Ese es el vínculo que aglutina esta parte del mural.

En esta imagen de Júpiter hay que señalar, con un contenido narrativo a la parte superior de la escena mientras que la parte baja tiene una finalidad simplemente decorativa. La representación del dios se limita al hombre y lo que este lleva en su mano.

Mercurio.- Aparece simbolizado por su caduceo, es decir la vara delgada y las cuatro alas, dos situadas abajo simbolizando sus Sandalias aladas, y otras dos en el sombrero, asimismo alado; aparece entre dos cuernas llenas de abundantes frutos que aluden a la Fortuna.

De las múltiples facetas de la personalidad de este dios protector de los rebaños, de los comerciantes, mensajero de Zeus, conductor de las almas, dios de la elocuencia, es bien claro el carácter que aquí se quiere hacer sobresalir, lo señala el objeto que lo simboliza, el caduceo que es el emblema de su misión conciliadora de embajador, en otras palabras, de forjador de paz.

También tiene un valor de tiempo. Miércoles es el día congrasado a este dios en la Antigüedad clásica. El lugar en que se inspira el artista de Banga para esta representación no es otro que un em-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

blema de Alciato aquel que dice"Que la Fortuna sigue a la virtud" (28) esa unión del caduceo con "los cuernos de la conocida Cabra Amaltea" (29) muestra claramente la relación. Acerca de los posibles epígrafes que acompañan por los lados a esta figura deben destacarse dos aspectos. Uno ligado con lo que se cuenta en el conjunto anterior Saturno-Fortuna y otro con el siguiente Venus-Amor. En relación con la primera se puede destacar una cualidad que señala el texto de Alciato la Prudencia (30) = prudentia= es el inspirador de la prudencia, astucia de los comerciantes, protegidos suyos, el se diferencia en su sabiduría de la de su hermano Apolo en que la suya tiene un carácter práctico y mundano mientras la de aquel era fundamentalmente espiritual. Quizás su otra característica, en un lugar cercano al Amor, se debe relacionar con la educación de los jóvenes de los que él es protector, quizás de todas las condiciones de una buena educación juvenil aquí se destacase la elocuencia -eluquentia- muy propia de su labor de mensajero, que es la que fundamentalmente señala el pintor.

La relación con el círculo superior es muy sencilla; viene dada por uno de los frutos que inspira la labor de Mercurio, la Paz, que es precisamente lo que trata de conquistar como mensajero de los dioses.

Su vinculación con el grupo de Saturno - Fortuna ha quedado antes suficientemente demostrada. La que tiene con Venus - Amor es más problemá-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tica. Relacionar a Mercurio con cualquier otro dios es sencillo debido a la labor de mensajero que tiene el dios, el que se relaciona con ésta en concreto se debe al orden de los emblemas de Alciato correspondientes al círculo superior; si en ellos a la Paz (31) sigue el Amor (32), en la parte inferior, a Mercurio ha de seguir la diosa del Amor, Venus. Además Mercurio es uno de los múltiples amoríos de Venus. También hay que tener en cuenta que Venus llegó a cobrar una significación política pues se le atribuía un benéfico influjo sobre la concordia y armonía de los hombres en su vida civil, el parentesco con la figura de Mercurio resulta, desde esta perspectiva, evidente.

Las diferencias que existen entre la representación de la divinidad por el emblema de Alciato y el pintor de Banga son mínimas. La única importante viene dada por el marco, el emblema es regular y ancho, el de Banga es estrecho y de menor dimensión en la parte baja, ésto hace que la distancia entre los cuernos y el caduceo disminuye y también que hay que eludir el paisaje del fondo.

Venus.- Sentada sobre una sede pétrea aparece la diosa. Está dispuesta frontalmente completamente vestida, con su pelo arrebatado por los aires. Se acaba de soltar el cinturón de su lugar y éste aparece a un lado aún estirado por las manos. Bajo el trono pétreo, soportando su peso, hay un desnudo.

Su faz parece adquirir las directrices tí

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

picas con que se le suele representar, el rostro ovalado, ojos no excesivamente grandes, una expresión lánguida y soñadora, la boca es pequeña, mejillas y barbilla redondeadas y llenas. El viento mueve su pelo con la misma intensidad que cuando arrastró a su recien nacida figura hasta la playa de Chipre. Su irresistible poder se hacía residir en el cinturón que ella podría quitarse -como hace aquí- e incluso prestar a otros.

Sin duda la parte de su personalidad más cantada es la de ser diosa de la belleza y del amor pero también personifica a la fuerza creadora y fecundante de la naturaleza. Además de esta Venus terrena, deidad de la primavera -la Afrodita Pandemos- también se rendía culto a la Afrodita Urania- divinidad celeste dispensadora de la abundancia y la fertilidad y una Afrodita Pontia propicia a navíos y navegantes. Incluso dentro de las facetas a resaltar en su figura están su influencia política -como antes ya indicaba- ya que se le atribuye con benéfico influjo sobre la concordia y armonía de los hombres en su orden civil. Es también divinidad funeraria.

Dentro del concepto "paso del tiempo" tiene hoy que decir que el viernes estaba consagrado a Venus.

En este caso es también Alcíato quien da el modelo, sin embargo aquí el pintor se siente mucho más libre e interpreta alterando mucho la forma la imagen que toma como base; es ésta sin duda el em-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

blema que Alciato titula "Que por la fama ha de ser la muger conocida no por el gesto" (33); es este sentido de mujer virtuosa el que va a tomar presencia en la interpretación de Banga también.

Las palabras que podían hablar de ella a los lados debían aludir a una virtud suya cercana a la figura de Mercurio por un lado ¿concordia? y por el otro, próxima a la personalidad de Démeter, quizás abundancia -abundantia- o fertilidad -fertilitas- como deidad de la primavera.

La imagen con que limita por el círculo superior representa lo que Alciato llama "El Amor de la virtud" (34) y que es claramente relacionable con la personalidad de Venus.

Su conexión con Mercurio ya ha quedado señalada pero ¿y con Démeter?. Hay entre ellas una serie de parecidos que surgen de su función; Démeter, influye en la prosperidad de las cosechas, está en relación con la agricultura... existe, pues, un parentesco que justifica esta cercanía en el programa ya que es fácil conectar estas facultades de Demeter con esa imagen de la abundancia que señala, entre otras, Venus.

Las razones de las diferencias entre el modelo que se toma de Alciato y lo que aquí se representa estriban en la diferente forma de una y otra. La de Alciato es, sobre todo, narrativa y, como tal, aparece en el emblema mientras que la de Banga es simplemente representativa de una divinidad, de ahí que toma de Alciato la figura y elude

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todo lo demás.

Démeter.- Se representa como una mujer joven, dispuesta de perfil, vestida con una túnica larga y un paño que cae ampliamente desde su cabeza sobre la espalda y pasa hacia adelante. Lleva sobre la cabeza también una cesta llena de frutas que sostiene en la izquierda mientras con su derecha mantiene otra cesta igualmente repleta de frutas. Se apoya sobre un curioso podio formado por un ancla en el que está envuelto un delfín.

El carácter de Démeter es muy claro; hay en ella una especial relación a la naturaleza y a la cultura humana. Se atribuía a su influjo la prosperidad de las cosechas y era además patrona de todos los oficios relacionados con la agricultura, culturizó al hombre y frenó sus impulsos por medio de la ley y la moral.

El relacionar a Démeter con un tiempo particular no es difícil. A esta divinidad la indica ya su nombre como Madre Tierra, el carácter de astro de ésta ya la sitúa en el sistema planetario y, en el caso de los humanos tiene el carácter de punto de partida, de principio, de alejamiento al fín, a la Idea, dentro de un sistema neoplatónico como el que aquí tenemos. El domingo que es aquí el día señalado, es celebrado en los primeros tiempos del cristianismo como el primer día de la semana, el principio, el día en que se inauguró la Creación (35). El parentesco surge de esta idea -Inauguración

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la Creación- y la deidad Démeter como presente en los inicios de la vida del hombre forjando la agricultura y siendo ella misma madre de la tierra.

Al pensar cual fue la fuente de inspiración en que se basa el pintor de Banga es necesario unir dos tipos de modelos, uno clásico que presenta a la deidad siguiendo su tipo más común: enteramente vestida con productos que hablan de su fertilidad de Tierra. La base sobre la que se apoya está tomada de un emblema de Alciato recogida simplemente con sentido decorativo, es el que corresponde a "Que el Principe ha de procurar el provecho de sus súbditos" (36) en donde se conjuntan un ancla y un delfín.

Acerca de las dos cualidades que pueden indiçarse a los lados deben estar, de nuevo, emparentadas con las figuras que por sus costados limitan a la deidad. Indudablemente su sentido de prosperidad dentro de la agricultura le asemeja a Venus, la polifacética diosa que señala a la Primavera, de su lado muy bien podría decir "prosperitas" o "felicitas", aludiendo a la prosperidad que surge de la tierra. Al otro lado tiene a Hércules, con este coincide con su labor de propagación de una cultura ya que es refinadora de costumbres y freno de salvajes impulsos. La palabra "cultura" es la que posiblemente enseñase esta conexión.

Su vinculación con el círculo superior donde dice Ganancia, es clara; la relación entre prosperidad y cultura virtudes de Démeter con ga-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nancia es evidente.

Ya antes se señalaba a nivel de deidad la relación entre Venus y Demeter por medio de la vinculación de ambas con la naturaleza. La búsqueda de una relación con Hércules ya pertenece a otro tipo de espíritu distinto. Habla este personaje de un modelo de personalidad diferente (no es exactamente un dios) y también de un tiempo diferente (no es un tiempo concreto, es el renacer del tiempo). En Demeter se remata un transcurso de tiempo y la relación con Hércules, aun cuando puede existir, como ya señalabamos a nivel de virtud, ya no interesa, ya que lo que se quiere marcar con el héroe mitológico es algo distinto al situarlo en este espacio ocupado por los astros que representan las divinidades paganas.

La razón que hay para decir que el emblema de Alciato no tiene en este relato más que un sentido decorativo estriba en su falta de conexión con el contexto.

Hércules.- El héroe aparece de perfil en actitud combativa, está en duro combate con la hidra de Lerna que se mueve impetuosa entre las manos de Hércules, éste se viste con una armadura, la posición de su cuerpo parece mostrárnoslo sentado sobre una forma arquitectónica soportada por un hombre anciano que se representa desnudo.

Hay que destacar que fue, sin duda, entre los héroes o semidioses el que tuvo más favor en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

España renacentista (36), al igual que en toda Europa. Esto justifica su inclusión dentro de un conjunto ocupado por los dioses que figuran a los astros. Se cumple así en anhelo del héroe que como tal debía aspirar "a elevarse hasta los astros por el mérito y brillo de sus acciones, ya que en ese simbólico acercarse a ellos se encaminaba a la inmortalidad colocándolos en el rango de los dioses" (37). Quien es este personaje en el Renacimiento español lo cuenta Perez de Moya así: "por Hércules es entendida la victoria sobre los vicios, y según sentido anagógico significa el levantamiento del anima, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales, y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres, y según sentido físico y natural, por Hércules se entiende el sol y sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del zodíaco, sobrepujados de él por pasar por ellos en un año" (38). En otro lugar de su Filosofía Secreta dice que este héroe representa "la bondad y fortaleza y excelencia de las fuerzas del ánima y del cuerpo, que abanza y desbarata la batalla de todos los vicios del anima" (39).

El significado en el tiempo, buscado ya en las divinidades, tiene aquí un signo distinto. Hay que tener en cuenta el que "por Hércules" se entiende el sol "según decía más arriba, y que éste, dentro de la simbología cristiana, es imagen cla

ra de Cristo. También hay que ver que desde Júpiter, que se considera el representante del primer tiempo, Hércules ocupa el octavo lugar, número que simbolicamente está ligado a la Resurrección y está indudablemente a Cristo. Entre las interpretaciones dadas a este número recogemos dos que da en su Diccionario Perez-Rioja: "se asocia simbolicamente con la Resurrección porque Cristo se alzó del sepulcro al octavo dia después de su entrada en Jerusalén; otros opinan que por suceder al dia del descanso del Creador, el ocho significa la Resurrección" (40). Este es el sentido que a nuestro entender tiene dentro del contexto de los planetas: el continuo renacer del tiempo, después del séptimo dia hay un renacer del ciclo y se vuelve al principio.

La fuente de inspiración para presentar a Hércules fue caracterizarlo precisamente en uno de sus trabajos: la lucha contra la hidra de Lerna.

A cerca de lo que pueda decirse a los lados deben seguirse las directrices vistas en los anteriores espacios al buscar dos conceptos que señalan la personalidad de Hércules; estarán estos, pues en relación con el contexto en que se incluye. La afinidad con Demeter, la marca sobre todo su acción civilizadora, hecho marcado en España como señala el doctor Angulo (41) en este sentido será la bonitas (bondad) su cualidad a resaltar. En la parte correspondiente a Júpiter puede ser su fortaleza de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ánimo lo destacable, "robur".

Es indiscutible la unión con la parte superior ya que allí se representan símbolos que aluden a alguno de sus trabajos. Resulta difícil buscar la palabra con que se señalan en el círculo superior, puede ser muy bien "virtus"... un personaje de caracter triunfalista (42).

No es necesario enlazarlo a las figuras de al lado, por parecidos -que los hay, como ya se han indicado- más bien debe de hacerse, para adecuarlo a la intención del programa, por diferencias. Si a través de los dioses que simbolizan a los planetas y los dias se interpreta un concepto -en concreto el paso del tiempo y la posible influencia de los astros-, con un ser de caracter diferente- es un héroe -se ha de representar algo distinto, en este caso el renacer, el volver a iniciarse con carácter continuo ese paso del tiempo y hasta, quizás, la influencia de los astros.

Al analizar en conjunto a los personajes mitológicos cabe resaltar una serie de aspectos. En primer lugar que siete de las divinidades son personificaciones de astros y tienen una significación, una validez física, dentro del concepto Cielo. Cada una de ellas tiene una relación clarísima con una parcela del círculo superior habiendo una dependencia entre él y un don de la Divinidad. Aqui es donde empieza a surgir ya la visión astrológica del cielo aquí representado. Como se ha señalado en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

análisis por partes se puede marcar una dependencia de esas personificaciones con unidades de tiempo, en concreto con los siete días de la semana, con lo cual se recalca la idea astrológica antes apuntada ya que el vínculo entre tiempo y dones, entre astros y esos mismos dones -la influencia astral- es marcadísima. Se podría señalar para refutar la idea de tiempo a través de las personificaciones mitológicas que estas se encuentran desordenadas rompiendo la adecuada colocación dentro en la semana. La explicación a esto se encuentra en el conjunto. El orden de los dioses depende del que se sigue en los dones en el círculo superior y éstos están sistematizados por afinidades o por contrastes, es el caso de la Fortuna entre la Paz y la Guerra. De la armonía y de los contrastes que se operan entre los dones surge la ordenación que se da a los astros.

Queda una octava figura por explicar y por coordinar con todo el conjunto. Es la imagen de Hércules. Ya se ha explicado más arriba la alta estima que tuvo este personaje en el XVI español, también hay que recordar esa vieja aspiración de los héroes de llegar a tener la inmutabilidad de los astros y por último debe tenerse en cuenta la hilazón que se hacia por aquellos tiempos entre la figura de Hércules y Cristo ya que aquel simboliza la victoria de la virtud sobre el pecado que Jesús llevó a cabo dentro ya no del marco de la Mitología sino de la Historia. Ese ensamblaje con la figura del Señor y ese

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocupar el octavo lugar carga de contenido a esta imagen y el que era simplemente un héroe elevado por sus méritos a las alturas astrales se convierte en toda una simbolización, uno más arriba se decía, de la Resurrección que en el contexto en que se encuentra puede especificarse en el continuo renovarse, reiniciarse, del ciclo de los dias.

Los Dones de la Divinidad.- Seguimos para el estudio del círculo superior la ordenación que hemos llevado en las figuras mitológicas, sobre Júpiter se representa la Caritas; Atenea lleva encima la Abundancia; Marte, la Guerra; Saturno, la Fortuna; Mercurio, la Paz; Venus, el Amor; Deméter, la Ganancia y Heŕcules la Virtud.

Caritas.- Se representa como un niño vestido en postura dinámica que mantiene entre sus manos el cetro de Júpiter aludiendo a que esta cualidad era propia de este dios. En la parte inferior hay conpletando el espacio, un bucraneo.

El bucraneo simboliza, sin duda, mundanidad, insinceridad, falsedad, como señàla Panofsky que indican este tipo de objetos (43) La caridad está por encima de todo aquello a que alude la máscara, esto es lo que parece decir ese andar de esta imagen por encima de la careta.

No se debe defender la idea de que el ornato no significa nada, que es simplemente ornamento,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ya que no está en un lugar secundario dentro del marco dedicado a la escena sino de primera importancia, por este motivo debe tener un sentido y este puede ser muy bien el que se deduce desde la erudición de Panofsky. Este mismo razonamiento vale para las otras caretas presentes en las representaciones de este círculo superior. Hay una fuente de inspiración clara para la parte inferior de este tema, está en Alciato, que varias veces repite una tarjeta similar a la que aquí aparece como bucraneo (44).

Abundancia.- Sobre una copa aparecen fruta y peces. A través de una copa se señala a veces este don relacionado aquí con Atenea; se puede leer en la base algunas letras del epígrafe, "ABUNDANCIA".

La inspiración de nuevo en una estampa de Alciato es clara, los dos peces de la parte superior están inspirados en los delfines que aparecen en el emblema que habla "de la inmatura muerte" (45).

Guerra.- Se representa como un joven desnudo que camina llevando las armas de Marte, estas señalan el espíritu combativo que tiene la imagen aquí efigiada. Es muy significativo el que se sitúe sobre una máscara lo que indica el tipo de guerra que se considera como don, el que va contra lo fal-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

so, lo insincero, lo mundano siguiendo el significado ya visto para este tipo de forma.

De esta manera la guerra, que es simbólicamente considerada como una oposición entre el bien y el mal, tiene un carácter positivo.

Volvemos a encontrar la fuente de inspiración para la máscara en Alciato ya que su forma corresponde a una interpretación libre de la parte inferior y media de la orla que delimita el "Segundo libro de los emblemas de este autor" (46).

La Fortuna.- Se efigia como una figura desnuda en posición muy movida llevando entre sus manos una estrecha banda que adquiere un curso ondulante que armoniza con el dinamismo del cuerpo. Sobre la cabeza parece llevar un turbante por encima del cual destaca el pelo, muy alborotado.

Un ave dispuesta de perfil mira hacia el personaje.

En la parte baja se repite el tema de la careta. En la base se lee FORT... que indica clarisimamente cual es el sentido de esta imagen.

El caracter con que se expresa vuelve a reforzar el sentido positivo del concepto por medio de la utilización de la máscara que pone por encima de todo lo mundano a la Fortuna. De esta forma esa personificación de la circunstancia caprichosa y movible que es alguna vez adversa pero casi siempre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

positiva, adquiere aquí un reforzamiento de su parte mejor.

El que se entiende perfectamente en esta zona dedicada a la Fortuna, a través de ellos se hacían los presagios, positivos o negativos, en otras palabras, se veía la Fortuna.

Hay una utilización de los emblemas de Aliciato para todas las partes de esta representación. Una careta de este tipo se repite en varias ocasiones (47); el pájaro que aquí aparece - la corneja- se representa de una forma casi igual en la estampa que habla de la concordia (48). Hay una libertad notoria en la interpretación del personaje humano pero está estudiado, no cabe duda, desde los emblemas titulados "la Occasión" (49) y "que el arte ayuda a la naturaleza" (50). En la forma de parafrasearlos parece que hay inexactitudes que sólo se explican por un estudio muy rápido de la estampa que confunde la banda y el pelo desordenado con un turbante.

La Paz.- Se representa por medio de un elefante caminando. Lleva sobre él a un hombre que lo dirige con un garrote que blande en las manos. El caracter de la figura es muy claro; lo dice abajo una cartela, ELEFANTE PAX.

El tema está tomado desde un emblema de Alciato: "La Paz" (51), reinterpretado en su dispo-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sición. En áquel, el hombre está golpeando al elefante desde el suelo, éste se encuentra pisoteando las armas, instrumentos guerreros. Al reducirse a un marco pequeño la estampa se necesita prescindir de motivos y adaptarlos, en este caso, al formato triangular con que aquí aparece. Tal trasvase justifica las mutaciones.

El Amor.- Se representa como amor virtuoso. Un fauno toca alborozado una cuerna, bajo él se muestra una guirnalda entre dos máscaras que le valen de soporte por los laterales. Abajo dos formas demoníacas se marchan corriendo.

La relación del fauno con el amor es conocida. Ellos simbolizan los sueños amorosos del hombre a veces movidos solo "por la belleza como latente aspiración hacia un ideal tanto más deseable cuanto más huidizo" (52). De nuevo se vuelve a representar la superación de lo simplemente mundano a través de la utilización de las máscaras. La falta de maldad en este tipo de amor que Alciato llamaría "El Amor de la Virtud" (53) se señala con la presencia de esos dos demonios que huyen por la presencia de una idea positiva.

La fuente de inspiración del artista de Banga para su fauno no está en el emblema de "El repentino espanto" en que se presenta a un fauno (54), como podría esperarse; en cambio el motivo de la guirnalda con máscaras se encuentra de contínuo entre sus emblemas (55).

La Ganancia.- Montado sobre un carnero cabalga un niño tan solo tapado, en parte, por una estre

cha banda dispuesta a modo de manto. Esta figura porta en la mano, una imagen del sol, los bienes que simboliza éste son conocidos de todos; dentro del simbolismo, ya que es personificación de Cristo, y, en un sentido más amplio, puede simbolizar diversos bienes positivos. En la base se lee... NANCIA que no deja lugar a dudas acerca de cual es el sentido de la escena.

En este caso la fuente de inspiración vuelve a ser Alciato en el emblema "El rico necio" (56) que muestra el ensamblaje de carnero y hombre. La transformación de la imagen se hace fundamentalmente al colocar un sol en manos del hombre lo que reforma el sentido del emblema considerablemente.

La Virtud.- Sobre un tarjete repleta de caretas se representan tres motivos que hacen alusión a los trabajos de Hércules, primero un ave de perfil llevando su pico hacia su pecho que alude a la Expulsión de las Estinfálidas; encima se representa un jabalí de perfil que representa el jabalí de Erimanto; más arriba aparece una cuenca, seguramente llena de manzanas, que hace alusión al episodio de las manzanas de las Hespérides. De esta manera los trabajos numerados uno, tres y once aparecen aquí representados.

El simbolismo es muy claro, las victorias de Hércules representan el triunfo de la virtud sobre el vicio. El carácter de triunfo sobre lo que es mundano lo refuerza la presencia de la máscara que tiene el significado visto en escenas anteriores.

La vinculación con los emblemas de Alciato

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es de nuevo evidente. La tarjeta se repite en su obra (57) también está presente la forma en que se representa a las Estinfalidas tomando el dibujo que el emblema presenta "Contra los suzios" en que se representa al Ibis (58) la adaptación de la imagen es muy válida ya que la Estinfálidas eran unas aves rapaces que podían lanzar sus plumas como si fueran saetas (59); en un gesto de este mismo sentido, picoteando su propio cuerpo, aparece el Ibis que enseña Alciato. Las formas del jabalí se recogen en una estampa que presenta "De bien en mejor" (60).

De estos ocho dones aquí enumerados hay que resaltar como el artista los carga de sentido positivo haciendo de conceptos tales como la Fortuna, el amor o la guerra que pueden traer males a los hombres algo de signo totalmente benéfico. En la representación de los dones se utilizan muchachos desnudos "ignudi" que aquí -como acontecía en la Sixtina- están en lo alto, en el reino de los Arquetipos. También se usan máscaras para indicar con ellas que todo este círculo está por encima de lo que puede ser considerado mundano o insincero. Es evidente el sentido de irradiación que genera la propia arquitectura, las ligaduras dan esa idea de que todo parte de la Divinidad que está en todo lo alto.

En la explicación que se ha dado aquí el conjunto caben perfectamente los ideales filosóficos pitagóricos, el viejo pensamiento griego y hasta el cariz astrológico de raigambre oriental que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recogía en su estudio de Medina de Rioseco el profesor Santiago Sebastian.

Es indudable que el plan aquí estudiado, como el que el profesor Sebastian analiza en la capilla de los Benavente, está lleno de una carga neoplatónica. Ese señalar un mundo de Arquitipos alejado de los hombres con unos intermediarios en los Videntes y una distancia espacial y temporal a través de los astros y de los días resulta muy claro.

Hay que señalar que la familiaridad del conjunto de Banga con el de Medina, aquí tantas veces indicado, señala la presencia de estudiosos que se alimentan de las mismas lecturas y todo lo que un tiempo da de común a unos hombres pero nada más. No creemos ni siquiera que el pintor de Banga tuviese que conocer la obra de la capilla de los Benavente dada que la diferencia de contenido es mucha como se puede ver al comparar este estudio con los realizados sobre el plan iconográfico allí expuesto. Se usa un mismo tipo de sistematización que surge probablemente del conocimiento de iguales prototipos miguelangelescos y de similares doctrinas filosóficas pero la idea cósmica encerrada en una y otra tiene diferencias sustanciales.

El que traza el plan de Banga demuestra además profundos conocimientos mitológicos capaces de aprovechar para su conjunto los detalles más sutiles de la vida de los dioses expuestos aquí unas veces directamente y otras intuidas en las relaciones que hace entre ellos o de éstos con los dones de la zona superior. También existe en el creador

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del plan un conocimiento del mundo de los símbolos, del valor de los números, que señalan una veta más de su vasta erudición. Uno de los textos que se utilizan en concreto es el de los emblemas de Alciato que por la época en que se hace la pintura, era un libro muy popular en España ya que se había acabado de realizar la primera traducción al castellano. Las estampas de Alciato están tomadas con las lógicas alteraciones a que obliga un distinto tipo de encuadre; unas veces la interpretación que tiene la forma en los dos lugares es exactamente la misma, otras, en cambio, se tiene el motivo pero alterándolo notablemente de sentido. El libro de Alciato se usa de contínuo llegando incluso a verse que se está siguiendo en alguna parte el orden que éste señala; sin embargo ha de decirse que el plan de la pintura de Banga poco tiene que ver en su contexto con Alciato y que si se toman préstamos no es haciendo una simple copia de las estampas sino una completa interpretación de los motivos allí expuestos. Algunos conceptos presentes en Alciato, como el del amor virtuoso es prácticamente igual en la idea de Banga pero, curiosamente, muy distinto en la forma ya que se deja a Cupido y se sustituye por un fauno.

Parece que no se debe buscar una única fuente de inspiración literaria para el conjunto, por lo de pronto es muy significativo el que se está utilizando una versión nueva de Alciato (61), Lo que parece indicar que el autor del conjunto acaba de incorporar el contenido de este libro a su saber; lo mismo, sin duda, debe pasar con otras lecturas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que dan como resultado una obra ecléctica en cuanto a fuentes pero mostrando una apasionante personalidad en el forjador del conjunto.

El plan resulta peligroso desde un punto de vista religioso, por su inmensa carga formal de índole pagana. Aunque el contenido sea cristiano no es del todo ortodoxo. Las ideas de sentido astrológico que lleva son peligrosas aunque no opuestas a la fe ya que dentro del cristianismo no se ha adoptado una política decidida frente a las predicciones astrológicas. Los teólogos en este problema se dividen en dos bandos, unos como S. Agustín, lo reprueban, otros, es el caso de Tomás de Aquino, no se ponen en contra de una forma decidida. Santo Tomás de Aquino, en concreto, a la pregunta de si los cuerpos celestes son la causa de los actos humanos contesta: "Se decir que los cuerpos celestes ejercen sobre los cuerpos una acción directamente y por ellos mismos" (62).

¿A quien pertenecería este plan?, ¿a un pintor o a un intelectual?. A nuestra manera de ver es obra completa de un pintor. Hay varias razones que nos llevan a esta aseveración, la primera es que, dentro de la cultura del que ha pensado el plan no solo hay un conocimiento de contenidos literarios sino también de las formas con que representan dichas narraciones, si fuese un erudito simplemente tendría menos conocimientos de fuentes iconográficas y de valoración de esas fuentes cara a su resultado. Se encuentra, además, una perfecta identifica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción del artista con el plan que expresa, apenas se pueden notar inexactitudes en la intención de las formas, si fuese el pensamiento de un erudito dado a un pintor profano al contenido de la obra seguramente que habría en el trabajo una serie de inexactitudes que aquí no existen; la tercera razón, también de una gran fuerza, es de la que tenemos un dato documental que nos asegura que existen pintores prohibidos para las iglesias en la Diócesis de Orense por este tiempo (63); esta afirmación permite pensar en pintores que tienen una ideología peligrosa desde una perspectiva rigurosamente cristiana. El que se les dejase pintar en iglesias asegura que sus planes iconográficos podrían calificarse como de ligeramente tendenciosos pero muy difícilmente de heterodoxos. Es sin duda, la pintura que estamos analizando obra de un pintor que se encuentra en estas circunstancias.

La iglesia de Banga por aquellos tiempos -ignoramos la fuente económica que la sustentaba- tiene unos ingresos que le permiten hacer desembolsos fuertes: la construcción de la iglesia, la realización de las pinturas que abarcaban otros temas como sabemos por el Sr. Maiz Eleizegui que vió esta iglesia en otras condiciones distintas a las actuales (64) y la hermosa cruz procesional (65) acreditan este buen momento económico.

Los dibujos son de buena mano en líneas generales llegando, en algunos casos, al preciosísmo en la forma, tiende a ocupar de una forma intensa los espacios a cubrir. El color dado parece que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en parte al fresco, presenta una cierta variedad de colores y tonos quizás reforzada con pintura al temple. Blancos, negros, verdes, azules, marrones y otros colores van rellenando las bóvedas.

El Señor Ramón Fernández Oxea es el único autor que dice algo acerca de esta pintura: "La capilla se cubre con una hermosa bóveda de crucería cuyos plementos están decorados con pinturas al fresco, de buena mano y estilo con San Juan y San Lucas a la parte del evangelio y a San Marcos y San Mateo, al lado de la epístola. Sobre el arco toral aparecen los profetas Jeremías y Ezequiel sentados de espaldas y con rótulos en los que se leen trozos de salmos. Los sectores que forman la circunferencia central con las ojivas diagonales se decoran con motivos paganos como Baco, niño montado sobre un cabrío, Silenos, amorcillos, animales fantásticos, otro personaje cabalgando sobre un cuadrúpedo, ninfas, etc. Entre los terceletes y las ojivas diagonales se ven caduceos y otros temas igualmente mitológicos, todo ello bien ejecutado con colores algo desvaidos por la falta de cuidado" (66).

Sería de una gran importancia conocer como resolvió el pintor el espacio que hoy oculta el retablo barroco, muy probablemente se conservan allí sin ninguna capa de cal encima una de las mejores muestras de la pintura de Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Santa Eulalia de Banga en C.E.G. 9, III (1948), 71.

(2) GARCIA CHICO, Esteban.- La Capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco. B E.A.A., 6 (1933-34) 319. ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- La Mitología y el arte español del Renacimiento, Madrid 1952, 50. SEBASTIAN, Santiago.- Arte y Humanismo, Madrid 1978, 301.

(3) SEBASTIAN, Santiago.- O.c. 302-306.

(4) Idem, 304.

(5) Idem, 304.

(6) Idem, 304.

(7) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- Diccionario de Símbolos y mitos. Madrid 1971, 148.

(8) Idem, 148.

(9) Idem, 348.

(10) Isaías, 47, 1.

(11) FERRANDO ROIG, Juan.- Iconografia de los Santos. Barcelona, 1950, 229.

(12) Lamentaciones 4,3.

(13) SEBASTIAN, Santiago.- O.c. 269.

(14) San Mateo, 25, 34.

(15) San Mateo, 25, 41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(16) SEEMAN, Otto.- Mitología Clásica Ilustrada. Barcelona, 1958, 32.

(17) ALCIATO. Enblemas. Madrid 1975, 144.

(18) SEEMANN, Otto.- O.c.: 45.

(19) ALCIATO; O.c.266.

(20) SEEMANN, Otto.- O.c. 78.

(21) PANOFSKY, Erwin.- Estudios sobre iconología. Madrid 1972, 95.

(22) PANOFSKY, Erwin.- "El Padre Tiempo" en Estudios sobre Iconología. Madrid 1972, 93-138.

(23) Idem, 117.

(24) Idem, 96.

(25) Idem, 97.

(26) ALCIATO.- O.c. 269.

(27) Idem, 71.

(28) Idem, 71.

(29) Idem, 71.

(30) Idem, 71.

(31) Idem, 141.

(32) Idem, 142.

(33) Idem, 167.

(34) Idem, 142.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(35) PEREZ RIOJA, José Antonio.- O.c.: 169.

(36) ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- O. c. : 65.

(37) PEREZ RIOJA, José Antonio.- O.c.: 82.

(38) ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- O.C.: 69.

(39) Idem, 69-70.

(40) PEREZ RIOJA, José Antonio.- O.c.: 321.

(41) ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- O.c.: 65-69.

(42) SEBASTIAN SANTIAGO.- O.c.: 113.

(43) PANOFSKY, Erwin.- O.c.: 113.

(44) ALCIATO.- O.c. 38, 101, 126, 166, 215, 268.

(45) Idem, 179.

(46) Idem, 183-291.

(47) Idem, 52, 122, 153, 184.

(48) Idem, 56.

(49) Idem, 68.

(50) Idem, 269.

(51) Idem, 141.

(52) PEREZ RIOJA, José Antonio.- O.c. 205.

(53) ALCIATO,- O.c. 142.

(54) Idem, 172.

(55) Idem, 69, 189, 212, 248.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(56) ALCIATO; O.c.: 149.

(57) Idem, 115, 187, 259.

(58) Idem, 115, 187, 259.

(59) SEEMANN, Otto: 456.

(60) ALCIATO.- O.c. 250.

(61) Parece ser que la utilizada es la de ALCIATO.- Los Emblemas. Lyon 1549.

(62) VERNET, Juan.- Astrología y Astronomía en el Renacimiento. La Revolución Copernicana. Barcelona 1974, 6.

(63) Es muy posible que ya en estos tiempos estuviese vigente el mandato del que tenemos noticia por el Archivo Parroquial de Cobelas (Orense) "Libro 1º de Fábrica" (Se inicia en 1558) fol. 14: "Item mando su Ilma q'rector no dexe pintar en la dha Igª a ningun pintor sino fuere de los approbados por su Sª y prestase su approbación...".

(64) MAIZ ELEIZEGUI, Luis.- El Apóstol Santiago y el Arte Jacobeo. Madrid, 1953, 190.

(65) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. VIII. Santiago 1906, 393-394. Es atribuída a Guillermo de Gante (hacia 1569).

(66) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Art. cit. 73. Tambien la trata RISCO, Vicente.- Orense en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, S.A. 436... "otra bóveda de crucería sobre el presbite

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rio también con nervaduras, policromada en los vanos y con figuras pintadas representando a los evangelistas y otros santos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BENDOLLO. Santa Eulalia

Quiroga, Lugo.

Lams:

463-476

Esta iglesia, dependiente de la antigua jurisdicción de Quiroga, fué propiedad de la encomienda de Astorga hasta que en 1956 pasa a la de Lugo (1).

Su retablo mayor es renacentista, está compuesto por tres calles y cuatro cuerpos que parten de un sotoblanco que deja salir en la parte correspondiente a la calle central hacia el exterior el sagrario que ha perdido las dos tablas o decoraciones laterales que dejan en medio la puerta del mismo. El sotobanco tiene una calle correspondiente a cada calle lateral, en ellos se representan, en cada una, bustos de cuatro apóstoles. En el retablo tan sólo hay dos espacios sin tema de la Pasión pintado, pertenecen ambos a la calle central y están en el primer y tercer cuerpo, en el inferior inmediatamente encima del sagrario quizás se dejase vacio con ánimo de situar en tal lugar una imagen de bulto de la patrona Santa Eulalia o bien para colocar en este sitio la custodia; un dosel configurado por una arcada semicircular situada sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este cuerpo parece dar a entender que lo que habia abajo era una imagen de bulto. En el otro espacio libre se ven unas casas figuradas a modo de fondo, sin duda era el telón ante el que se situaba una cruz y, quizás, otras dos imágenes de bulto representando a Maria yJuan en ese tema esencial de la Pasión que es el Calvario. El cielo que aquí se narra se distribuye asi: Primer cuerpo, de derecha a izquierda, a Cristo encarnecido, libre y la Flagelación; segundo cuerpo, de izquierda a derecha, la Coronación de espinas, Pilato muestra a Cristo y El Camino del Calvario; tercer cuerpo, de derecha a izquierda, Descendimiento, fondo para un Calvario y Santo Entierro; cuarto cuerpo, de derecha a izquierda, Cristo baja al Limbo, Resurrección y Ascensión.

El retablo presenta entre cuerpo y cuerpo entablamentos ornados con cabezas de ángel y motivos florales, sobre cada pintura hay otra banda con un relieve en el que de una cabeza dispuesta en el centro parten hacia los lados motivos vegetales dispuestos en un ritmo ondulante. La proximidad entre el tipo dado por este retablo y el que preside la iglesia de Santiago de Pontedeume (La Coruña) también pintado, es muy grande. Indudablemente los dos pertenecen a un mismo movimiento estilístico y pertenecen a manos diferentes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ha de situarse este conjunto hacia 1560, fecha que muy bien vale para el estilo que insinuan las tablas teniendo en cuenta el sitio en que se encuentran.

Los Apóstoles (20 x 90 cms).- Están representados en el sotobanco, son cuatro en cada parte. En la izquierda está Bartolomé con su cuchillo, dos imposibles de identificar ya que tienen como único atributo el libro, uno de ambos puede ser muy bien Mateo que también es evangelista; el último, y más cercano al sagrario, es Santiago el Mayor, reconocible por su gorro de peregrino y por el bordón. En la otra calle del sotobanco está en el lugar más próximo al sagrario Andrés, con su cruz en forma de aspa, después a Juan Evangelista con un cáliz y un pequeño monstruo dentro de éste y finalmente Simón Tadeo ya que el arma que soporta puede ser una lanza o una alabarda.

Cada uno de los dos espacios se parte por el medio simulando con pintura dos marcos rectangulares de esta manera menos alargados, más proporcionados. En cada uno hay dos apóstoles.

Se representan con un caracter mínimamente especificador en sus rostros, tan sólo se busca su identificación por medio del atributo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aún éste es, en algún caso, poco individualizante. Están hechos con independencia los unos con respecto a los otros aunque, en algún caso, estén algo vinculados, es lo que acontece con San Bartolomé que lleva la mano sobre el hombro de su compañero. La luz tiene valor plástico y el color aparece con calidades mínimas.

Cristo escarnecido (45 x 90 cms).- Cristo aparece en el centro sentado y de perfil. Tras El hay tres hombres en pie y delante hay otros tres, de ellos dos están en pie y uno sentado en la misma tarima en que se encuentra Jesús en un peldaño más abajo.

Cristo se encuentra con sus manos atadas a la espalda, están unidas por una cuerda que las junta fuertemente. Desde la cintura hacia abajo su cuerpo se encuentra tapado por una túnica que deja ver tan sólo un pie; la espalda del Señor se contempla macerada por abundantes golpes; de su cabeza, dispuesta de perfil, cae una espesa melena sobre la espalda, un ancho vendaje está siendo impuesto sobre su rostro visible en una mínima parte, lo suficiente como para adivinar una expresión preocupante y tensa.

De los tres hombres que están tras El, uno, el más cercano, está en pie sobre el pelda-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ño de la tarima inferior al ocupado por Jesús se dispone de perfil e inclinado ya que es este el encargado de tapar los ojos de Cristo. Viste una corta saya de cuello redondo, sus piernas están desnudas desde la mitad del mueslo y los pies descalzos. Sobre su cabeza, concebida con rasgos grotescos-ojos desorbitados, apuntada barba, y larga nariz que concreta una faz salvaje- lleva un pintoresco tocado alto y redondo, ceñido en su parte alta a la cabeza y dejando en torno a ésta una estrecha ala que, suavemente, se inclina hacia abajo. Los sayones, que están tras éste, visten igualmente sayo corto uno de cuello redondo y el otro ligeramente apuntado llevan sus pies calzados y sus piernas descubiertas desde la mitad del muslo. Los rostros de uno y otro son tratados con rastos tenuamente grotescos presentándose, en este caso, afeitados; uno de ellos lleva un afilado y largo bigote. Sobre sus cabezas portan gorros de aspecto diferente, ambos son bastante elevados, de buen tamaño. Estos dos esbirros soportan, ligeramente inclinados sus lanzas; se dispone el más alejado casi frontal y el otro en tres cuartos. Si los cuerpos de los tres miran hacia el centro sus cabezas rompen este sentido disponiéndose la más cercana al Señor abiertamente dirigida hacia éste, la siguiente mirando hacia un punto medio que se encuentra entre el frente y lo que hay tras él y el último mira, en cambio, a un punto que se ha-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lla entre el sitio ocupado por Cristo y el espectador. Las tres cabezas se encuentran a la misma altura y muy juntas lo que hace que se note más esa dispersión de atenciones que expresan.

El grupo que hay ante Jesùs es mucho más compacto todavía ya que ocupa un espacio más reducido. En la anterior agrupación, al igual que aquí, no están en el mismo plano de profundidad las figuras ya que hay un claro de ocupar el espacio de una forma lo más amplia posible; hay, no obstante, una diferencia evidente entre ambos grupos; el que está tras el Señor se desparrama en una superficie más larga con una notable tendencia a la isocefalia mientras que aqui se rompe ese sentido unificador en altura para compaginar un grupo de cabezas que resultan, en cambio, más igualdo en su interés ya que hay en ellos un mayor acercamiento a la figura de Jesús. No se puede hablar, sin embargo, de la mirada de los tres se dirigen a Cristo ya que uno, el más alejado, destina su atención al grupo de sayones que hay al otro lado de Jesús. Resulta mejor adquirida aquí la sensación de profundidad naciendo tal efecto precisamente de la compacidad con que se realiza la agrupación, la idea de planos distintos surge al plantear fuertemente la superposición de cuerpos a diferentes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

niveles tanto en altura como en alejamiento con respecto al espectador.

El más cercano de estos sayones está sentado frontal mientras mira a Cristo con respecto al cual está muy próximo, sostiene en su izquierda una caña mientras con la derecha dirige hacia el rostro de Jesús la cuerna que está tocando. La cabeza del sayón se dibuja con trazos grotescos mostrándola el pintor con un contorno prácticamente redondeado y absolutamente rasurada. Tras éste hay otro de perfil mirando a Cristo, su gesto es de mofa y cubre su cabeza con un curioso tocado de forma redondeada y ala amplia completamente vuelta hacia arriba, sus facciones son totalmente grotestas mostrando principalmente la dentadura. Tras éste aparece en tres cuartos más serio y dejando caer sobre su hombro una lanza el que cierra el grupo. Como fondo a la escena hay una arquitectura en la que el artista da a través de un movimiento producido en la pared, por un adelantamiento de una parte de ésta hacia el espectador, sensación clara de un espacio perfectamente definido. En esa pared del fondo se abren algunos vanos, que acrecientan ese sentimiento de profundidad.

Compositivamente lo más notable es el desplazamiento del centro de la composición hacia un lado llevando en conjunto a la figuración que hace el tema hacia un lado y dejando parcialmente vacío el contrario, de tal forma que el centro geométrico de la tabla está ocupada por el sayón que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

le impone una venda sobre los ojos. Tal circunstancia de llevar la composición hacia un lado genera todas las características formales de la tabla: la compacidad de un grupo y la distensión del otro, el construirse en un ritmo isocefálico una parte y variar más naturalmente a las personas que están en el otro. La persona de Cristo queda perfectamente destacada ya que toda la figuración se vuelve hacia Cristo aunque alguno de los esbirros no dirige hacia El la mirada. Esa ruptura de una absoluta concentración en cuanto a centro de interés en los grupos laterales no rompe el sentido unitario de la narración antes bien hará más compactos a dichos grupos ensamblándolos más fuertemente a cada uno de ellos y reforzando así el efecto expresivo de una soldadesca que agobia a Jesús. Tampoco deja de ser compensada la repartición de los personajes ya que, a cada uno de los lados de Cristo, hay el mismo número de figuras si bien hay que reconocer, como ya se ha dicho, están dispuestas en el espacio de forma muy diferente.

La relación narración-ambiente está hecha con suma tosquedad. Es indudable que se consigue dar idea de espacialidad, que es lo que persigue fundamentalmente el pintor, pero lo hace de una manera simple en demasía. La figuración se coloca muy en primer plano incluso quedando recortado en parte por falta del necesario espacio y la arquitectura del fondo adolece del mismo defecto y la sensación de agobio ya que vanos y pared se amontonan sin que se pueda ver en dicha arquitectura el con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

junto con cierta claridad: los arcos aparecen recortados por la parte superior y la relación vano-macizo en esta arquitectura se hace demasiado apresurada y sumamente reiterativa.

Las figuras están tratadas con un sentido individualizador dando a cada rostro un carácter particular aunque, como es muy lógico, habiendo una repetición contínua en una serie de rasgos generales que han de reaparecer en otras tablas del mismo retablo. Dentro de cada figura hay una falta de la debida proporcionalidad que nace de la poca habilidad que el pintor tiene en el oficio, usa contínuamente de un acusado claroscuro que le vale para dar carácter volumétrico a los personajes y vitalizar adecuadamente los rostros. Tanto interés tiene por el volumen que insinua fuertemente bajo las parcas vestimentas las anatomías de los personajes. El color no es muy variado.

La Flagelación (45x90 cms).- En la columna, atado en pie y frontal, se halla Cristo; a cada uno de los lados, un esbirro. A la derecha tres hombres contemplan la acción. Como fondo hay una arquitectura.

Cristo aparece ante la columna, el brazo derecho se cruza tras la columna a la altura de la cintura y el izquierdo se ata a la parte del soporte arquitectónico, el cuerpo se coloca ligeramente torsionado dibujando levemente una S. La anatomía de Jesús se encuentra fuertemente ma-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cerada por los golpes que ha recibido, tan solo un paño de pureza, ondulantemente anudado a su cintura, oculta parte de su cuerpo; la cabeza, en acostumbrado contraposto se ladea en sentido contrario al que manifiesta el resto de su cuerpo, la largura de su pelo no se deja ver ya que éste se ha de desparramar sobre su espalda, su barba oscura concreta un rostro al que no se sabe dar la adecuada expresividad ya que aparece ensimismado pero falto del dolor que las cuerdas de su cuerpo aconseja. A cada uno de sus lados está, en postura altamente dinámica, un sayón. Ambos tienen sus manos ocupadas por sendos manojos de cañas que lanzan sobre el desnudo y pasivo cuerpo. El que está a la derecha de Jesús está totalmente de espaldas con una mano notablemente alzada y la otra caída, sus piernas un poco separadas y ligeramente encurvadas con ánimo de mostrar toma de impulso para la acción; el jubón que cubre la parte superior de su cuerpo muestra sus mangas replegadas a la zona superior dejando ver dos robustos brazos, las calzas son de una pieza y los pies se cubren con borceguíes que casi llegan a la rodilla. En contraposición total con esta figura se construye el otro sayón flageante, éste se dispone frontal con los brazos y piernas en parecida actitud y una indumentaria configurada por un sayo corto que llega sólo a la mitad del muslo, anudada un poco más abajo de la cintura, un paño blanco apenas es capaz de ocultar la parte inferior del sayo, también calza borceguíes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tres hombres aparecen en pie y muy juntos a la derecha de la composición. Mientras el del centro mira a Cristo los otros dos hablan entre sí. La indumentaria es muy similar a la de los esbirros, los cambios más significativos están en que éstos llevan las mangas bajas y la cabeza cubierta, los tocados son reflejo de una moda que se estima como pagana por parte del artista, de ahí su utilización en tales personajes. Los gestos de las manos de los laterales señalan hacia el Flagelado, el otro hombre las tiene ocultas. Tan solo uno de ellos lleva algo que ayuda a identificar cual es el carácter de este grupo, se trata de una lanza que mantiene en una mano uno de ellos, indudablemente el pintor representa a la soldadesca presente en tal acción con estas tres figuras.

La arquitectura presentada como fondo es muy cambiante. En este caso dominan las partes macizas sobre los vanos ampliamente; como en la tabla anterior se marcan detalladamente las formas de los sillares. Los vanos se representan monocromos y oscuros renunciando así el pintor a lograr una mayor profundidad por medio de la apertura de éstos. La distancia a la que se encuentra tal pared del fondo se encuentra perfectamente delimitada por medio de un acusado contraste cromático que divide decididamente el suelo de la pared en éste las luces se reparten de forma desigual respondiendo su acción no a una realidad natural sino a un interés estético que se ocupa de ir señalando las idas y las venidas en profundidad de la pared dándole a cada tramo una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intensidad lumínica diferente.

La composición tiene una parte fundamental y una complementaria. La primera es, lógicamente, el núcleo del tema en el que Cristo se encuentra en una posición media entre los sayones que con su actuación dedicada a El contribuyen a resaltar la importancia compositiva del Señor. No importa que ocupen una mayor superficie los cuerpos de cada uno de los sayones, tampoco manda en la composición esa actuación violenta en la que se encuentran, lo primario es precisamente todo lo contrario: lo pequeño y lo indefenso que es el cuerpo de Jesús ante el castigo, la pasividad en la recepción de tantos golpes, el dolor de ese cuerpo macerado y desnudo. Es, entonces, de la oposición de donde nace no solo la hegemonía compositiva sino también la valoración expresiva de la representación. Lo demás es complementario, la aparición de esos tres hombres a un lado no llega a romper la primacía compositiva de Jesús,más bien contribuye a lo contrario, a recalcarla, ya que la atención del grupo se dedica a Este, no hay duda de que tal hecho acontece con el personaje central que mira hacia Cristo tampoco se puede vacilar acerca de la intención de los otros dos figuras ya que su gesticulación señala su atención a la suerte de Jesús, si sus rostros no miran hacia el Flagelado, sus pensamientos están dedicados a El. Así pues, si en el espacio físico del cuadro hay que hablar de un desplazamiento del personaje central hacia la izquierda, en la valoración compositiva hay que recalcar el centralismo de la escenificación ya que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jesús, desde su posición, es el personaje que concentra todos los intereses. Si todos los personajes se encuentran en un mismo plano tal acontecimiento se debe a una falta de pericia en el pintor quien deseaba, sin duda, mostrar al grupo de la derecha en un plano más alejado cercano al fondo, prueba de ello es ese enmarcamiento arquitectónico que les corresponde a éstos en profundidad y sobre todo, la disposición de esos tres personajes colocados mirando desde atrás hacia delante. Esta presencia en un plano atrasado de este grupo contribuye a resaltar el interés que tiene el pintor por una posición central del grupo más importante, si no la llega a lograr es por dificultades técnicas no por falta de interés por ello.

Lo grotesco es nota dominante en los rostros de los sayones, la falta de una expresividad adecuada surge, por otra parte, en el rostro de Jesús. El dibujo se hace en intención sintética en todos los demás, los cuerpos adquieren sentido de volumen a través de gruesos trazos que señalan ostentosamente las diferentes partes del cuerpo. La falta de una proporcionalidad adecuada salta a la vista por todas las partes destacando en este sentido el cuerpo de Jesús con una desnudez que muestra fuertemente las dificultades del pintor tanto para adecuar como es necesario las medidas de las distintas partes del cuerpo como también para significar como sería precisa la naturaleza de un cuerpo desnudo, que aquí, como ocurre tantas veces entre los pintores mediocres, se concreta en una con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

junción de formalismos heredados de tiempos medievales. Si el dibujo manifiesta estas torpezas propias de una falta de virtuosismo también señala un espíritu elegante que ambiciona una bella forma, el dueño del cuerpo del sayón que esta de espaldas indica, en este sentido, las pretensiones del autor.

No hay un tratamiento natural en lo lumínico ya que la luz se manifiesta como algo artificial que se utiliza para contrastar lo más fuertemente posible el volumen de los cuerpos y, con un sentimiento idéntico,modular las distintas profundidades y disposiciones en que se encuentran las diferentes secciones de la pared, que vale como fondo a la escena.

En el colorido vuelve a ser bastante parco el pintor manifestando una sobriedad cromática que es idéntica en todas las tablas.

La Coronación de espinas (45x90 cms).- Sentado sobre una tarima se encuentra Jesús, en torno suyo hay varios personajes que se mofan de El. Una arquitectura sirve de fondo.

El Señor está dispuesto prácticamente en posición frontal; sus brazos están atados el uno al otro. Coge en su derecha una caña que se le ofrece. La parte inferior de su cuerpo tan solo es la que aparece vestida, la desnudez en que se presenta el resto del cuerpo aparece surcada por el castigo recibido, sobre todo en su cara lo que refleja ese dolor inmenso que le embarga. Una sencilla corona de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

espinas aprisiona su frente, en el contorno de su cabeza un mínimo resplandor de curso uniforme señala su caracter sobrenatural; una espesa barba cubre buena parte de su rostro en el que los ojos están fuertemente marcados en lo hondo de sus cuencas con signo de fuerte dolor, y la boca cerrada en apretado gesto y la sangre corriendo por todas partes naciendo en un fluir continuo desde la frente atormentada por las espinas, la mirada baja en que dispone a los ojos quiere señalar todo el agobio que la Pasión que está sufriendo ocasiona en Jesús.

A la izquierda de Jesús está el sayón que con burlesco gesto le entrega la caña como cetro, este hombre dirige su rodilla a la tierra y se quita el sombrero que mantiene con la derecha. Se dispone de perfil. Una risa casi salvaje se manifiesta en su brutal rostro concebido con una gesticulación desencajada. Una abundante y desordenada cabellera completa el sentido de su rostro. En la indumentaria no hay una clara especificación de las prendas que la forman, parece vestir un jubón de largas mangas, sobre éste una saya con mangas cortas y una especie de capa encima, lo más notorio de tal vestimenta es, sin duda, esa superposición de mangas de largura distinta que debe señalar un gusto por una moda posterior a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1550. Detrás de Jesús, a cada lado, hay un hombre ambos llevan en sus manos una caña con la que parecen estar ciñendo la corona a Cristo ya que la expresión de ambos se muestra atenta sobre la cabeza de Jesús encima de la cual están manejando las cañas. Uno se dispone en una posición de parte y el otro en tres cuartos mirando ambos como es natural dada su acción a Cristo. El personaje dispone en perfil esta practicamente desnudo, tan sólo un paño anudado a la cintura le cubre parte de su cuerpo; el otro en cambio aparece vestido, sobre su traje lleva una banda que cruza el pecho completando una indumentaria que parece propia en un soldado.

El personaje que completa la escena está de pie y de perfil al lado izquierdo de la escenificación dirige su mirada hacia los que colocan la corona de espinas y con el gesto autoritario de su mano derecha señalando hacia Jesús parece estar dando la oportuna orden para que lleven a cabo tal acción. Su indumentaria lo distingue como el personaje más importante de la soldadesca, llevando sobre su traje él también esa banda cruzada que parece hablar del caracter militar del personaje, y sobre su cabeza un ampuloso turbante que lo dignifica. Su rostro es, quizás, el más agreste del repertorio de brutalidades aquí expresadas.

La arquitectura es el fondo de la acción

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aquí también. Una serie de vanos de tamaño diverso van poniéndose a alturas diversas. No valen tales vanos para abrir el espacio a más amplias profundidades tan sólo utilizan con ánimo de hacer variaciones en el espacio rompiendo la insistencia de esos sillares de regular forma que constituyen la pared. A través de la luz se forma más solidamente la iluminación de entrantes y salientes en la pared, una luz pues esta de caracter artificioso alejada de toda posibilidad proxima a lo natural.

En cuanto a composición hay similitudes muy claras con lo visto anteriormente en este pintor. La figura de Jesús aparece realzada por la atención que le prestan todos los personajes. De los cuatro hombres que la acompañan dos se sitúan a cada lado buscando así un reparto equitativo de masas que se intenta sea lo más natural posible en su planteamiento de conjunto por eso hay una disposición de cada figura particularmente distinta dentro del conjunto huyendo de la artificiosidad de una simetria rigurosa, así se huye de una isocefalia en el ritmo de la composición prefiriendo más bien una colocación de las cabezas formando casi un semicírculo en torno a Cristo cerrando así la composición de una manera muy compacta sobre Este quien con el ensimismamiento que lo ocupa permanece alejado también del espectador. Una vez más el núcleo principal de la acción -Cristo- tiene que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que dejar de coincidir con el centro geométrico de la misma en un efecto que quiere hacer más natural la composición. De nuevo vuelve a estar toda la figuración en primer plano agobiando el espacio haciendo que en el apenas puedan manifestarse a esas figuras que, en algún caso, no dejan concluir los límites del mismo. Como es lógico la disposición de los personajes se amolda en lo posible al espacio en que se han de repartir pero continuamente se observa en esta escena y en sus compañeros como existe una tensión entre figura y espacio fortísima que hace que el ámbito del tema quede reducido a lo mínimo por la presencia de una figuración que se hace en cánones gigantescos con respecto a esa arquitectura de medidas mínimas que se pone como fondo.

El dibujo es aquí, si cabe, más descuidado que en las anteriores escenas contemplándose por todas partes notorias desproporciones, el cuerpo del sayón que está detrás y a la derecha del Cristo vale como ejemplo del mal sentido de la figura que el artista tiene ya que destroza el movimiento, en que se incluye a la misma, las posibilidades de mejor ejecución que habría con una postura más fácil de dibujar, la desnudez del esbirro acrecienta los errores que una vestimenta desimularía en parte. Los rostros se encuentran embargados de un sentido generalizador en sus rasgos que no se ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

visto en las demás escenas, las notas particularizadoras de los mismos son mínimos quedando reducidos a un posible bigote o al color de los cabellos; es, más bien, en la indumentaria y en la actuación de cada uno donde está el caracter específico de cada sayón.

La luz tiene el mismo sentido volumétrico señalado en las tablas antes analizadas y el color manifiesta idéntica pobreza.

Pilato presenta a Cristo al pueblo (45 x x 90 cms).- En el centro aparece Pilato y Cristo. Ante ellos se muestra una muchedumbre; tras Jesús hay otros tres personajes que contemplan al acontecimiento. El Señor está en una disposición próxima al perfil en pie con sus manos atadas, un paño de pureza en torno a la cintura y un manto de púrpura a la espalda. Su cuerpo se ve macerado, su rostro lleno de dolor y sangre que hace manar la corona de espinas que ciñe su larga cabellera. No mira a ningún lado. Sus ojos quedan bajos guardándose en lo más profundo de su ser su pensamiento; un ancho nimbo se contempla tras su cabeza. A su derecha está Pilato representado con un largo sayo y un redondo y bajo tocado. Su rostro de ancha factura muestra una larga y túpida barba que no llega a abarcar las mejillas, su mano derecha coge el manto que cubre a Cristo, se intuye que la otra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mano debe apoyarse en la espalda de Jesús a quien presenta al pueblo, su mirada y actitud se dirige a Este. Se dispone el pretor romano en tres cuartos y de pie.

El grupo de figuras que vociferan ante Jesús está constituido por seis personajes en posiciones que se reparten desde el perfil a la colocación frontal. Van vestidos con largas túnicas y mantos; alguno de ellos, con tocado. En aquellos que se dejan ver las manos éstas se muestran en fuerte gesticulación. Un acento de caracter grotesco es común en los rostros de todas las figuras.

De los tres personajes que hay tras Jesús el más cercano al espectador está situado entre los otros dos, oculto tras una columan. Viste túnica y manto. Su rostro, cubierto por blanca y redonda barba y su pelo, también blanquecino, hacen pensar en una representación de San Pedro, asustado y huidizo durante la Pasión, la cara que lo presenta manifiesta este caracter temeroso propio del Santo en estos momentos, los otros dos personajes que están tras él mantienen en su rostro la sonrisa burlesca con que el autor presenta de continuo a los sayones. Tan sólo contemplamos de éstos su cara. Los tres personajes de este grupo están en pie y en posturas que hay que suponer diferentes. Si el cuerpo de Pedro se presenta casi frontal a los otros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos los hay que suponer a uno en tres cuartos y al otro de perfil.

La arquitectura, en este caso, resulta muy próxima a la figuración, tal idea la dan sobre todo, los vanos que, en esta ocasión, resultan más amplios que en las construcciones vistas como fondo en las anteriores tablas. Igualmente la arquitectura está concebida en sillares de forma regular y con arcadas próximas al medio punto. El sentido de profundidad se logra aquí a través de la arquitectura, viene dado por la luz, una luz que deja ver, por ejemplo, en el vano central como ésta se proyecta hacia lo hondo en forma de un pasadizo que el artista no sabe representar adecuadamente pero que se intuye en el ánimo del pintor por las diferencias lumiñicas y por la ruptura del aliniamiento de los sillares que buscan aquí un caminar diferente. En este caso hay, por primera vez en el análisis de este ciclo de tablas, una más adecuada adaptación de la figuración al espacio arquitectónico creado para ambientar la temática. La columna tras la que está Pedro vale como un punto de referencia espacial y también como elemento que conecta arquitectura y narración. Tal soporte resulta, por otra parte, bastante ilógico puesto que, dada su situación, oculta en parte la arcada por la que se están asomando los hombres que se encuentran tras el Apóstol. Esa conexión clarísima

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de figuras y espacio hace intuir la cercania entre la columna y la arcada llevada a cabo con un pésimo sentido de lo que debe ser una arquitectura. En este caso el reparto de esta en masas y vacios está hecha con un mejor tino aún cuando el autor tampoco aqui es capaz de romper al aspecto monótono que tiene siempre los fondos que concibe.

Compositivamente la idea que domina aquí es la de dos grupos enfrentados, dentro de esta oposición destaca sobre todo la figura de Jesús que adquiere resonancia dentro del bloque en que se encuentra primeramente por su situación en primer plano delante de la columna , y también por el gesto de Pilato que lo muestra al pueblo y hasta por la mirada de un sayón dirigida hacia donde está Cristo desde un lugar donde es muy difícil la visión directa del Señor. La atención que presta el grupo de vociferantes a Jesús contribuye decididamente a realzar el papel de Este en la composición. De nuevo el pintor tiene muy presente el peligro de caer en la rutina en el ritmo con que se dispone a las figuras, de ahí que se coloquen a distintas alturas, en un deseo de una colocación de las mismas, lo más natural posible. Se siente una vez más la falta de espacio que hay de continuo en la obra de este artista; es tan fuerte tal agobio que las figuras desde los lados penetran a duras penas en la mayoria de los casos en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el lugar donde se está haciendo la presentación de Jesús. Vuelve a estar presente la tensión entre la activa manifestación de las masas y la pasividad de Cristo.

En esta tabla los errores de dibujo son menos ostensibles que en la obra anterior, sin duda la pausa con que sitúa a los personajes principales contribuye a facilitar el trabajo. El canon en que desarrolla la figuración es bastante pesado, tal gravedad de la forma es, en lo que cabe, atenuada por un dibujo que en los pliegues de las vestimentas se hace, en ocasiones, fantástico y de una elegancia digna de resaltar. Incluso la desnudez de Cristo en esta tabla tiene una mayor categoria artística que lo visto en los casos anteriores, si antes habia que destacar un cuerpo llevado a cabo con un sentido lleno de convencionalismos aquí, en cambio, hay que señalar como adquiere unas cualidades que insinuan veracidad en el volúmen que se presenta. Donde el dibujo se torna el peor caracter es en la arquitectura del fondo que presenta un dibujo hasta cierto punto desmañado. Tampoco hay un gran cuidado en el tratamiento de los rostros que, si bien presentan particularidades en la mayoria de los casos, pueden reducirse facilmente a un esquema general común. Por su mejor factura podrían resaltarse los de Cristo y Pedro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La luz vuelve a tener aqui sentido plás tico y el color, parvedad en la paleta utilizada.

El Camino del Calvario (45 x 90 cms).- Cristo camina con la cruz al hombro, tras él, al otro lado del madero, marcha un esbirro y el Cirineo. El Señor deja atrás, en su andar, a la Veronica que todavía sostiene en sus manos extendido el paño en que se había impreso la Santa Faz. Ante la cruz camina, mirando hacia atrás, otro esbirro que, con una cuerda atada al cuello del Señor, lo dirige hacia el lugar del martirio.

Cristo en su andar mira hacia atrás dirigiendo con su izquierda lo que parece ser una bendición hacia donde esta la Verónica; su otra mano agarra esa cruz que, pesada, se hunde en su hombro. Viste una larga túnica; lleva la soga atada al cuello y ciñe, todavia sobre su frente, la corona de espinas; un nimbo dorado hace resaltar la forma de la cabeza. El sayón que aparece al otro lado de la cruz sostiene con su derecha la cruz por su parte central mientras alza con la otra mano una cuerda que parece va a lanzar contra el cuerpo de Jesús a manera de azote; su cuerpo se muestra de perfil y su mirada se pierde en el espacio que hay ante él. Lleva una túnica con un escote apuntado y las mangas recogidas a la altura del codo; sobre

su cabeza, un bonete redondo y bajo; su rostro, cubierto por una tupida y corta barba; un bigote de sinuoso y largo curso adorna su cara; el pelo con que se representa es corto dando un tipo de rostro muy válido en nuestra pintura por 1550. La posición del cuerpo del Cireneo lo presente en tres cuartos, su cuerpo está cubierto absolutamente por un manto que se cruza ante su pecho y su cabeza tocada con un redondo turbante blanco de raigambre morisca. Es un hombre anciano como lo prueban las blancas barbas con que se representa. Su mirada parece ensimismada. Sus manos cogen a la altura de su cintura la parte baja de la cruz. La Verónica está dispuesta de perfil, mira abiertamente al rostro del Señor y se encuentra un poco inclinada, mantiene abierto el paño de la Santa Faz, una larga túnica la cubre, ésta se encuentra ajustada a la cintura por una cuerda. Un paño blanco, a manera de chal, se extiende sobre sus hombros y cubre su cabeza un tocado que se parece mucho a las tocas de papos usadas en España por 1540 - 1550 ya que deja lugar a las protuberancias laterales con que se solian peinar las españolas de la época.

El esbirro que camina delante de Jesús agarra con su izquierda la derecha del Señor mientras tira con la mano por su cuerda que, sobre su hombro, pasa; es esa soga la que va anudada al cue

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

llo del Señor. Parece vestir corto sayo y calzas, el sayo lo lleva con las mangas recogidas a la altura del codo. Se representa caminando de perfil pero con su cabeza vuelta hacia Jesús.

Como fondo se contempla un amplio y claro cielo.

La composición tiene como centro a Cristo en primer plano en posición central y encuadrado por las miradas de la Verónica y un sayón. Las figuras que van al otro lado del madero no tienen que ver apenas con el sentido que tiene ese primer plano; su misión estriba en dar esa noción de marcha que tiene ese grupo en que se incluye a Cristo. Por única vez en este ciclo de la Pasión nos encontramos con una narración en que domina el movimiento sobre una búsqueda de compensación de masas y de recalcar la personalidad de Jesús a través de la conveniente disposición de los personajes. Aquí esa pretensión no se lleva a cabo con ánimo tan fuerte sino que queda reducida a ese diálogo de miradas dado entre Cristo y la Verónica y esa atención, que no recibe respuesta, del sayón que camina en primer término. El vacio de figuración que existe sobre el cuerpo del Salvador contribuye a realizar su figura también. La falta de espacio suficiente para la representación es de nuevo característica, también se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

utiliza esa disposición a alturas diferentes de los cuerpos de los personajes con un ánimo de hacer más variable la escenificación.

El dibujo mantiene las incorreciones ya comentadas anteriormente forzando el verdadero sentido de las cosas. El color continua en la acostumbrada linea de parquedad ya vista.

La luz, en este caso, vuelve a adquirir un caracter enminentemente plástico realizando el camino de los pliegues en las vestiduras de los distintos personajes.

Hoy en dia la visión de esta tabla se dificulta un poco ya que se encuentra un poco caida hacia un lado dentro de su marco.

El Descendimiento (45 x 90 cms).- En el centro de la tabla se presenta vertical la cruz, arrimada a ella por la parte de atrás se encuentra una escalera que sostiene a un hombre que, desde lo alto, mantiene por un brazo el cuerpo de Jesús. Este ya ha sido desclavado de la cruz, dos hombres que están ante ésta sostienen uno por las piernas y el otro por el pecho el cuerpo de Cristo. A la izquierda de la escena, sentada en el suelo, sin fuerzas, se encuentra Maria mirando desconsolada al Hijo, dos mujeres y Juan Evangelista la acompañan en su dolor.

El cuerpo de Cristo todavía mantiene la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

forma de la cruz, un brazo se sostiene horizontal mediante la mano del hombre que está en la escalera que lo mantiene así, el otro brazo cae pesadamente en la espalda del hombre que lo agarra por el pecho, las piernas se empiezan a doblar sostenidas por el hombre que se encuentra en primer plano. La desnudez de su macerado cuerpo tan sólo se oculta en una mínima parte merced al paño de pureza que se anuda a la cintura, la corona de espinas acaba de dejar la cabeza del Redentor y aparece sostenida por una de las manos del hombre que está sobre la escalera. Un dorado nimbo esta tras la cabeza de Jesús ya con los ojos cerrados por la muerte.

Los tres hombres que están trabajando en el Descendimiento se encuentran a tres alturas distintas, en profundidades diferentes y también en disposiciones muy diversas, uno está en tres cuartos y de espaldas, otro casi de perfil y el último practicamente de frente. Visten largas túnicas y los tres ofrecen parecidos tipos de rostros, poblados por una espesa y oscura barba.

Maria está sentada y sin fuerzas, la solicitud de San Juan la mantiene algo erguida. Viste túnica, manto que cubre la toca que lleva sobre su cabeza y el pecho. Tras Ella se ven a distintas alturas dos de las mujeres que la acompañan. A su izquierda, y un poco relegado con respecto a la Vir

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gen, está S. Juan dedicado al cuidado de Esta. Viste una clara túnica y lleva oscura y larga cabellera que cae abundante sobre su espalda.

Un claro e inmenso cielo vale como fondo a esta escenificación.

La composición tiene como clarísimo centro el cuerpo de Jesús, encuadrado por las atenciones de los tres hombres que lo bajan de la cruz y que lo contemplan mientras hacían tal operación. El grupo encabezado por Maria se liga plenamente a Jesús no sólo por la mirada de la Madre sino también por la de las dos mujeres que la acompañan. De esta forma todo el interés gira en torno a la figura de Cristo menos el de Juan que cuida a Maria sin atender a lo que acontece en el centro. Se nota en esta composición un vacio de figuración en la zona derecha habiendo, así, un cierto desequilibrio de masas, algo que suele repuganar a los artistas de este momento quienes buscan generalmente la ocùpación de tales sitios con la presencia de figuras de caracter complementario.

El sentido del espacio se logra, sobre todo, utilizando como punto de referencia la cruz. Las figuras se reparten a un lado y a otro de ésta dando una cierta visión de profundidad.

La torpeza del dibujo está aquí también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presente, no sólo se manifiesta en la falta de la debida proporcionalidad en los cuerpos sino que también aparece en la disposición de los pliegues cargados de una rutina, de una falta de inspiración, que hasta ahora, no habiamos encontrado en la obra de este pintor. Los rostros, en este caso, ya no presentan ninguna aspiración a una individualización.

La luz continua elaborando con fines plásticos y el color sigue presente por medio de una paleta pobre y de calidades mínimas.

En este caso ha sido parte del marco, la zona superior en concreto, la que se ha saltado y dificulta visión de una zona de esta escena.

El Santo Entierro (45 x 90 cms).- En la parte central, hundiéndose hacia un lado, se encuentra un sepulcro abierto, en él están introduciendo dos hombres a Cristo; uno, el que los sostiene bajo los brazos se encuentra en primer plano en una posición central; el otro, el que está a-- los pies, aparece al otro lado del sepulcro en un lugar más alejado. El cuerpo de Cristo reposa ya sobre una sábana que es el elemento que sostiene los hombres para descender el cuerpo de Jesús al sepulcro. Dos personas más están en la escena, una mujer que, en primer plano y a la derecha, se des-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pide del Señor tomándole una mano y un hombre que, situado entre los otros dos, se mantiene en actitud orante.

El cuerpo de Jesús aparece tan sólo cubierto por un paño de pureza dejando así verle las yagas que ha ocasionado la Pasión; sus ojos se mantienen fuertemente cerrados y el nimbo aureo vuelve a estar presente tras su cabeza. De los hombres presentes en la escena lo más llamativo son los tocados con que se cubren, uno lleva un turbante de gusto morisco y el otro un gorro redondo ya achatado con ala baja por la parte de atrás de la cabeza que puede muy bien encuadrarse en el gusto de hacia 1540 - 1550 en que señalábamos ya otros datos de indumentaria de este retablo. La mujer que probablemente representa a la Magdalena está, en este caso, con la cabeza cubierta por un sencillo y amplio tocado.

El Entierro se está realizando en un campo ondulante en su relieve y con una vegetación diminuta y especificada con gusto minucioso por el pintor. También están presentes dos árboles en la escena uno en cada extremo, son utilizados éstos con ánimo espacial por el pintor; uno se encuentra en primer plano, al lado mismo de la Magdalena; el otro más alejado, trazado casi en el lugar en que se representa la linea del horizonte. Uno y otro atienden a un formato que resulta esquemático, su-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mamente convencional. El amplio cielo que completa la escenificación aparece, en este caso, poblado por diminutas y alargadas nubes que lo recorren.

En este caso la composición se hace muy compacta rodeando las figuras al cuerpo de Cristo que, así, aparece como el gran protagonista de la tabla. Los tres hombres le miran a la cara mientras la mujer deja caer su vista apenada sobre esa mano del Señor que coge. De esta forma la composición aparece equilibrada; un poco desplazada hacia un lado, dejando hacia la izquierda un vacío que a duras penas un arbol ocupa; tal disposición hacia un lado, abandonando la figura principal el centro de la tabla, se hace característica de este pintor. El sentido espacial se logra por la disposición de las figuras en torno al sepulcro que vale como punto de referencia para medir planos de profundidad, también, como ya se ha dicho, los árboles se colocan con sentimiento espacial. El agobio de espacio está aquí tambien presente, la Magdalena tan solo deja ver dentro del marco una mínima parte de su cuerpo. También el pintor insiste en disponer a alturas diversas los diferentes cuerpos con ánimo de dar un sentido más natural a la composición.

El dibujo se muestra poco cuidado en esta ocasión también. La falta de proporción, la rutina en la disposición de los pliegues, y la mínima caracterización de cada rostro son las notas fundamen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tales que lo atestiguan. El color es pobre y la luz vuelve a mostrar ánimos plásticos.

Cristo desciende al limbo (45x90 cms).- Hacia el centro de la tabla y en primer plano está Cristo. Prácticamente se presenta de espaldas ayudando a subir a la gente que, desnuda, está ascendiendo por una escalera que se mete en un vano que culmina en una arcada semicircular perteneciente a una arquitectura que significa la entrada al limbo. Tras Jesús, ya fuera de tal edificación, aparece un grupo de liberados, que presencian la acción salvadora de Cristo.

Jesús se encuentra con una postura abiertamente dinámica ayudando con su derecha a salir a las gentes del limbo, sosteniendo con la otra mano el estandarte en que pende la banderola que alude a su Resurrección, con un manto en vuelo impetuoso tapando en parte la desnudez de su cuerpo. Un redondo nimbo aureo destaca en la cabeza. El grupo de hombres y mujeres, que esperan su salida del limbo, se representan desnudos y en actitud orante. Los que están tras el Señor se encuentran también desnudos y en postura contemplativa. Tanto unos como otros están en pie y en diferentes posiciones que van del perfil al tres cuartos y a la posición frontal. Una pequeña tela de una longitud acusada tapa el sexo de estos desnudos ya salvados por Cristo.

Como fondo contrasta lumínicamente la claridad del cielo que aparece tras los liberados y la oscuridad de la arquitectura que enmarca a los que están aún por salvar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición tiene como centro la figura de Jesús que, una vez más, no ocupa la zona central de la tabla, sin embargo su papel hegemónico es indudable. Lo señala primeramente su actitud activa que contrasta con la pasividad de los demás personajes únicamente contemplativos y, por tanto, pasivos. También lo induce esa atención que le presta a todos y la posición media entre un bloque y otro de representación. Con todo ello se forja una composición equilibrada, marcadamente cerrada y de sentido renacentista claro.

El pintor vuelve a fallar en la ejecución del dibujo resultando inexacto en las proporciones. No obstante hay que reseñar en este caso el interés por la forma noble que distingue aquí al artista dando como resultado unos desnudos plenos de elegancia por la altivez con que se representan a los personajes. Los contados paños que aquí se encuentran vuelven a recuperar la traza cargada de fantasía vista en las tablas de la parte más baja.

La luz sigue con las pretensiones plásticas ya vistas y el color con la parquedad anteriormente reseñada.

La Resurrección (45x90 cms).- En el centro de la tabla se encuentra Jesús; una serpiente surge bajo el sepulcro de Cristo para ver la subida de Este a los cielos, quizás simboliza a través de éste el pintor la victoria sobre el pecado, que trajo Jesús con su muerte y resurrección. A la derecha del Señor se ve medio cuerpo de un soldado que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

despierta y contempla asombrado este hecho milagroso. El sepulcro se hunde hacia el fondo de la tabla, dos soldados se apoyan en el borde de éste siguiendo todavía en su sueño. Un cielo claro y con alguna nube completa la narración que presenta esta tabla. Jesús tiene uno de sus pies todavía en el borde del sepulcro la posición del otro pie y, sobre todo, la disposición de sus brazos hablan del carácter ascensional en que se halla su cuerpo que presenta un paño de pureza anudado a la cintura y una capa tras la espalda en posición muy dinámica, tras su cabeza se representa un redondo nimbo que deja ver la forma crucífera en su interior. Mientras bendice con una mano mantiene con la otra la cruz estandarte que alude a la resurrección. La postura de su cuerpo resulta muy natural dado el movimiento en sentidos contrarios en que se hallan las diferentes partes de su cuerpo buscando así, a través del contrapunto, un sello de verosimilitud.

Los soldados se hacen en un tamaño muy grande comparado con el que tiene la figura de Jesús dando como resultado una desproporción de pésimo gusto dentro de esta tabla. Todos ellos visten armadura y tan solo el que está despierto mantiene alzada su arma que es una gigantesca alabarda.

Compositivamente es indudable la prioridad de la figura de Jesús en este caso ocupando la parte central y media de la tabla. Si su cuerpo, como antes se decía, está llevado a cabo en un tamaño muy reducido con respecto al de los soldados

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en cambio con la disposición en que se diseña logra abarcar una gran cantidad de espacio disimulando en buena parte esa abundante desproporción. La composición se hace cerrada ya que los dos únicos personajes que hay despiertos en la composición dejan su mirada dentro del marco de la pintura. También resulta perfectamente equilibrada puesto que, si es verdad que a un lado se representan dos soldados y al otro uno, este último mantiene una postura más abierta ocupando el solo prácticamente tanto espacio como las otras dos juntas.

Una vez más el dibujo resulta de pobre traza sirviendo, en este caso, a una composición desacertada que vuelve a presentar los agobios espaciales que son característica continuamente reiterada en la obra de este artista.

La luz se utiliza también aquí con aficiones plásticas y el color no presenta ninguna notoriedad.

La Ascensión (45x90 cms).- A cada lado de la representación aparece un grupo, uno de cuatro figuras y el otro de tres, miran ambos hacia el centro estando los componentes dispuestos en una postura de perfil. Todos mantienen una actitud orante y dirigen su cabeza hacia lo alto. En la parte elevada y media se ve la parte inferior de un cuerpo cubierto por una túnica que tan solo deja ver los pies desnudos de Cristo en torno a ellos una aureola de luz distingue a tal parte. El paisaje se ve tan solo seña-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lado por una pequeña porción de terreno que se encuentra entre los dos grupos. Tiene tal término una forma ondulada señalando así el montículo desde el que hizo su ascensión el cuerpo de Jesús. En este paisaje se repiten las formas vegetales diminutas y minuciosas ya vistas en el lugar en que acontece el Santo Entierro.

El grupo que está a la derecha de Jesús está encabezado por la Madre, el apóstol que está tras Ella quizás sea Santiago por su posición principal y el siguiente puede ser San Juan ya que es el único de los pocos aquí efigiados que no tiene barba. El grupo que hay al otro lado está encabezado por Pedro, reconocible por su calva y su canosa y redondeada barba.

Compositivamente resulta muy claro el espíritu renacentista de la escena en un perfecto equilibrio de masas y un gusto notorio por la forma cerrada. Está fuera de lo renacentista, en cambio, la manera de simbolizar a Cristo a través de una mínima parte de su cuerpo, fórmula más propia de un pintor medieval.

El dibujo muestra las incorrecciones de proporciones, disposición de la figura y falta de la caracterización precisa que viene repitiéndose en todas las tablas. La falta de espacio vuelve a ser un hecho claro, prueba de ella es que tiene que reducir el Apostolado a un número mínimo y aún éste esta representado de una forma excesivamente agobiada.

El sentido volumétrico de la luz y la po-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

breza del color son notas comunes con las demás tablas.

Al valorar en conjunto la obra de este autor es necesario apreciar primeramente la idea de unidad que hay entre todas las tablas que aquí se encuentran. Es dada tal unidad por un parecido en el canon que se utiliza en todas tablas. No solo corresponde tal módulo similar a la figuración sino que llega la igualdad a la relación de ésta con el espacio ya que éste se lleva a cabo con una cierta uniformidad en todas las tablas tanto en los interiores donde hay una semejanza patente entre todas las arquitecturas, aproximadamente todas éllas a la misma distancia del espectador, como en las exteriores que presentan un mismo trecho de espacio en todos los casos. En alguna ocasión la idea de profundidad se rompe en el conjunto es el caso del Cristo de la Resurrección tales errores hay que achacarlos a las dificultades que presenta la implantación concreta de un tema a un determinado espacio, concretamente en esta representación de la Resurrección colocan dos conceptos contrarios la verticalidad necesaria para un tema de esta índole y el apaisamiento del marco muy propicio para escenificaciones de ánimos más estáticos. En el caso de Ascensión, donde se presenta la misma problemática, la dificultad se supera con gran sencillez, es la utilización de un recurso medieval el que hace que no aparezcan dificultades: suprimir buena parte del cuerpo de Cristo en su ascenso. Se observa en el conjunto también una mayor despreocupa-.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción en la forma en los niveles más altos, cuanto más se asciende en altura la contemplación del relato, los descuidos son más abundantes.

Compositivamente la idea que sobresale es la de una perpetua búsqueda de equilibrio en la manera de narrar repartiendo la masa en que se puede seccionar el conjunto de la forma más equitativa posible. Siempre se nota a primera vista cual es la figura hegemónica de cada tabla ya que hay una perfecta ordenación de la temática con respecto a la prioridad de unas partes de la misma sobre otras. Hay que decir que lo original en esa repartición de personas en el espacio es mínimo dado que responde en líneas generales a los esquemas más usuales de cada uno de los motivos iconográficos. Hay un cierto relajo de ese interés por el equilibrio en la tabla del Camino del Calvario en la que casi domina sobre la ordenación de las figuras con un esquema claro el ritmo "andante" propio del tema. Casi todas las tablas muestran un desplazamiento muy ligero hacia un lado del motivo principal sin duda con ansias de hacer lo más natural posible la representación del tema; en el mismo sentido se entiende esa disposición de las figuras con sus cuerpos movidos y colocados de tal forma en el espacio que se halla claramente en un ritmo que pudiera parecer isocefálico. Dentro de las normas renacientes del pintor busca de contínuo la composición cerrada, tal hermetismo se suele lograr volviéndose todas las figuras hacia Cristo que es de contínuo el personaje principal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El espacio es captado siempre con un punto de vista bajo idéntico para todas las tablas. La figuración se lleva al primer plano ya que el artista tiene serias dificultades para ocupar de una manera más completa el espacio. Los fondos sobre los que se distribuye el tema son de diversa índole. Van desde una coloración monocroma y oscura para recortar sobre ella el Apostolado, a una arquitectura de aires clásicos estructurada a base de masas y vanos de carácter reiterativo. Los exteriores están llenos de convencionalismos, todo en ellos resulta artificial, desde la representación de la tierra con su vegetación de una minucia propia de un miniaturista hasta esos cielos inmensamente claros, casi imposibles. Existe una notoria tensión entre los personajes y el espacio en que se encuentran. No hay posibilidad de conjugar de la forma más conveniente a éstos con el ambiente resultando el lugar absurdo para la temática agobiada en el primer plano sin sitio siquiera para expandirse en su movimiento con una soltura mínima y para aparecer en su totalidad dentro del espacio del cuadro. Abundan así los recortes de las figuras debido a los desconocimientos que tiene el artista en el arte de la pintura, no se puede achacar tal hecho a un gusto de esta índole del pintor. Quiere integrar, sin embargo, en un todo ambiente y figuración, prueba de ello es la manera de tratar la Flagelación y la Presentación de Cristo por Pilato, en ambas hay una conexión de la arquitectura con la figuración plenamente intencionada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El dibujo con que concibe cada tema resulta

de contínuo desmañado cayendo en una contínua desproporción entre las figuras del tema e incluso entre las partes de cada figura sobre todo cuando las dispone en un movimiento que resulta fuerte. Hay que destacar, sin embargo, una cierta elegancia en el artista que él no es capaz de desarrollar, dada la falta de preparación, pero que sale a la luz sobre todo en el movimiento noble y fantástico de los pliegues, que cubren algunas figuras. En los rostros suelen faltar unas notas que particularizan a cada uno de ellos, por eso se cae normalmente en una generalización que poco dice a favor del pintor.

La luz se utiliza como un elemento para lograr a través de ella dar idea de volumen, son notas claroscurescas las que de contínuo arranca el pintor en ese afán de plasticidad. Similar intención se refleja en el tratamiento de las arquitecturas valoradas por la cruz con ánimos de fortalecer el sentido de profundidad que se pretende lograr a través del ir y venir de los diferentes tramos de la construcción.

El color es de pobres valores. Se utilizan, sobre todo, verdes, rojos bastante intensos y azules de diversas calidades. La técnica con que se imponen sobre la tabla es al óleo.

La temática se despliega dentro de los cauces claramente renacientes. Señala tal hecho no solo el tratamiento de la composición sino también la figuración buscadora de una entonación ennoblecedora propia de este tiempo, con un gusto por la belleza del cuerpo clara como se contempla en esa colec-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de desnudos a que se reduce la bajada de Cristo al Limbo. También la arquitectura habla en el mismo sentido de un gusto por lo clásico. Lo hacen también algunos detalles de la indumentaria que indican un conocimiento de las vestimentas de los años medios del XVI.

Del pintor que aquí trabaja no conocemos por el momento más obras. Su calidad hay que reconocerla como mediana.

La única nota publicada sobre este retablo lo catalogo así: "Renacentista, 4, 00, siglo XVII, con cuatro pisos y tres calles. En los huecos, tablas que representan escenas de la Pasión. En la calle central, comenzando por abajo, los siguientes conjuntos: El Ecce Homo, la ciudad de Jerusalen y la Resurrección del Señor. Jesús con la cruz a cuestas, Descendimiento de la cruz y Sepultura en la calle derecha. Por la parte izquierda, Flagelación del Señor, Coronación de espinas y Ascensión. En los sotobancos los Apóstoles y la Magdalena. En los frisos, cabezas de ángeles en relieve y pilastras con el festón en sartas". Tal catalogación es de Don Nicanor Rielo Carballo.(2).

Aquí, en Bendollo,estamos ante el más amplio ciclo de la Pasión que se conserva en la pintura del XVI gallego. El retablo casi se encuentra entero sin apenas desperfectos ocasionados por el paso de los siglos sobre él. Los colores se hallan en per

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fecto estado y no se aprecian repintes. Lo más deteriorado es, sin duda, la estructura del retablo que está fuertemente dañada por la parte media. Sería muy oportuna una restauración en estos momentos antes de que se inicie un desmoronamiento que si no se impide ahora ocurrirá con fuerte daño para tan peculiar obra hoy casi nada valorada ya que ha permanecido inédita hasta ahora dejando parte de su mensaje tapado por vulgares imágenes de pasta.

El valor del retablo dentro del contexto gallego es grande ya que señala un tipo que debió de tener cierto auge y una repartición bastante amplia ya que, como antes se apuntaba, la relación entre este y el de Pontedeume resulta clara y sistemática. Hace pensar tal conexión en una repetición del tipo muchas veces más.

---

(1) RIELO CARBALLO, Nicanor.- Bendollo. Quiroga. I. Parroquial en I.A.L.I. (1975), 225.

(2) Idem, 226.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMANZO, Divino Salvador.
Piloño, Santiago.

Lams:
477-482

El monasterio de Camanzo ha sido fundado por el mismo tiempo que el de Carboeiro. Su origen data del Siglo X y sus fundadores, al igual que en Carboeiro, han sido los condes Don Gonzalo y Doña Teresa, señores de la tierra de Deza (1). En el año 1115 Doña Urraca concede, entre otras propiedades, este monasterio a la iglesia de Santiago. Con esta dependencia la sede compostelana va a participar de las rentas y beneficios que pertenecían a este centro (2). El señor Alvarez de Limeses cita como en el XV todavia pagaba rentas a la casa de Moscoso y como ya en 1515 o 1516 fue incorporado al de San Pelayo de Antealtares siendo el Rudo Fr Pedro de Najera quien lo restauró como convento de monjas (3). Después de la unión del Monasterio siguió como dependiente de San Payo y a él se retiraban las monjas de Santiago en tiempos de peste o por enfermedad según cita Jerónimo del Hoyo (4).

Hoy del antiguo monasterio quedan en pie algunos arcos de su primitivo claustro y su iglesia que actualmente cumple las funciones de parroquial.

La iglesia tiene tres naves y tres ábsides. Las naves laterales fueron con el paso del tiempo fuertemente alteradas mientras que la central conservó sus antiguas trazas. La transformación en las laterales consistió en recortar su dimensión hacia la parte de la fachada. En las capillas de la cabecera el señor Castillo señala una aproximada a la herradura que el toma como una supervivencia prerrománica (5). La capilla mayor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene un tramo rectangular al que ingresa por un arco triunfal de directriz apuntada, el otro tramo es un semicírculo cubierto por cuarto de esfera por el aspecto exterior de esta parte es de una forma de herradura muy clara.

El templo es encuadrable en la segunda mitad del siglo XII. El señor Castillo señala la fecha de 1166 presente en una inscripción de la portada lateral.

Las pinturas murales del XVI que conserva la iglesia se encuentran tras el retablo mayor. Son figurativas en el cuarto de esfera, allí se representa el Pentecostés, mientras que en todo lo demás tienen una finalidad simplemente ornamental.

Pentecostés (220 x 348 cms).- Se reparte el tema en dos registros, en la parte superior se encuentra el Padre y bajo El la paloma del Espíritu. Inmediatamente debajo se representa a María. A su derecha San Pedro encabeza un grupo de seis y al otro lado Juan inicia otro constituido por siete hombres. Así pues son trece los que acompañan a la Virgen.

El Padre se representa frontal y de busto bendiciendo con su derecha y manteniendo por la parte superior un globo terraqueo que se asienta en las nubes y que aparece coronado por la cruz. Es un hombre anciano de largo pelo y poblada barba blanca, cubierto con una corona real y vestido con túnica blanca y rojo manto. Las nubes le envuelven por todos lados, bajo su cintura se presenta con sus alas desplegadas la paloma del Espiritu,de Este salen multitud de rayos que señalan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su expansión a través de las lenguas de fuego que se encuentran sobre las cabezas de los apóstoles.

María se encuentra arrodillada y frontal, con sus manos juntas en oración y su mirada recogida. Viste un ropaje oscuro en el que contrasta el color blanco de la toca que entorna su cabeza. Sobre Ella se encuentra la redonda forma de una aureola tachonada de estrellas.

Tanto San Pedro como San Juan y los que los acompañan se encuentran arrodillados y mirando hacia lo alto. Visten túnica y manto. Sobre la cabeza de todos ellos hay un nimbo redondo dispuesto según el movimiento de la cabeza de cada uno. En el grupo que hay tras Pedro los cuerpos presentan una variada serie de posturas que van situando a unos en tres cuartos, otros de perfil y otros prácticamente de frente. Al otro lado existe una mayor homogeneidad en la colocación de las figuras dominando la disposición en tres cuartos. En esta agrupación tras Juan el conjunto resulta mucho más compacto.

Bajo la imposta que remata por la parte inferior el cascarón se puede leer en caracteres capitales del XVI: "ESTA PINTURA MANDO PINTAR ANTONIA DE SOUTO MONJA DE S PELAYO AÑO DE MILE QUINIENTOS Y SESENTA Y SEIS - AÑO --41.

La decoración de la parte inferior se hace más importante en el zócalo que reparte el espacio en formas rectangulares (110 x 75 cms), los limitan columnas dóricas que sostienen una decorada arquitrabe y que dejan entre sí formas cerradas en gran parte cu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

biertas por una fina guirnalda que cuelga de dos anillas, dicha forma vegetal cubre en buena parte el espacio. En esta zona abundan sobre todo los colores grises y verdes.

Compositivamente hay una fuerte dependencia de todo el apostolado de las dos figuras de la Divinidad que se encuentran en el registro superior. El Padre se muestra ausente con respecto a las figuras de la parte inferior mientras que el Espíritu aparece más ligado a esa zona baja por medio de las lenguas de fuego alusivas al Pentecostés. María está ensimismada, entregada en su oración, no participando de esa mirada, ella se presenta como un contrapunto dentro de la composición que sobrevalora su importancia ya convenientemente resaltada por medio de su posición central.

Si en la parte superior resulta poco original la agrupación de las dos figuras de la Divinidad ya que muestran un esquema múltiples veces usado en cambio en el apostolado aparece el artista como más original. Si tras San Juan la agrupación está cargada de monotonía ya que se disponen las figuras con un ritmo prácticamente isoefálico y la gesticulación es casi la misma para todos ellos, al otro lado, en cambio, los personajes se disponen haciéndose con el espacio con una naturalidad mayor y sin romper ese común sentido de asombro que el conjunto ofrece. Hay que resaltar el interés que el artista tiene por manifestar la existencia de una profundidad que sugiere primeramente la forma del marco en que se situa el tema, que, con su curvatura, señala ya niveles espaciales diferentes,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por otra parte actua también la propia colocación de las figuras dejando unas en posición más atrasadas que las otras y consiguientemente significando así una auténtica existencia espacial. La unidad viene manifestada por el entronque de los dos registros en que se reparte el tema. Además debe señalarse un sentido marcadamente cerrado en la escena.

El análisis del modo de entender y llevar a cabo cada una de las figuras resulta claramente positivo. El pintor sabe tratar convenientemente el volumen a través de un adecuado sistema de plegados que obedecen a un buen dibujo y también modulando con acierto las tonalidades del color. En la realización de los rostros destaca su acierto para manifestar variedades en cada individualidad, todos prácticamente responden a un tipo que los señala con la cara alargada y las facciones finas, son generalmente barbados y con un cabello que se ofrece pintado con afán minucioso. Ese sentido de variabilidad que lleva al pintor a mostrar contínuamente cambios hace que al lado de uno calvo se encuentre otro con una espesa cabellera negra y después un tercero de pelo acastañado, de esta manera hace una galería de retratos que culmina con el de Pedro en donde la maestría del pintor adquiere tintes de genialidad ya que en él se saben sintetizar los esquematismos de una línea sintética que sabe marcar las directrices generales del rostro con otras líneas y tonalidades que señalan con acierto una expresión en que se aunan anteriores penas y el presente sobresalto que se hace eminentemente sonoro en un hombre de su fortaleza de carácter, ese espíritu es el que significa con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gran fortuna el pintor enlazando esas líneas fundamentales de carácter generalizador con las otras más especificativas, de esta manera el contorno deja ver una barba y un cabello que cubre a duras penas una mínima parte de esa cabeza calva que se mueve en un trepidar lleno de pasión. En la misma línea que este rostro de Pedro se podría hablar de los demás apóstoles, pero ha de reconocerse que en ellos el acierto no resulta tan marcado.

En el color hay una variabilidad que no es frecuente en nuestros murales: azules, rojos, blancos y dorados, entre otros colores, ofrecen una mezcla realmente afortunada.

La obra señala a un pintor de una categoría poco frecuente en el panorama gallego de la época. Sabe enlazar con acierto la figuración en una escena y puede dar a cada personaje un estado de ánimo que lo vitalice adecuadamente. La factura de cada figura recibe un tratamiento particularizador y tiene una idea de la composición propia de un muralista acostumbrado a los grandes espacios. El dibujo y el color son tratados con una calidad tal por el artista que su labor resulta de una altura muy notable. El ensamblaje de la temática y lo estrictamente decorativo resulta, asimismo, muy acertado.

En ninguna ocasión han sido tratadas estas pinturas. Cuando el Señor Trapero Pardo se refiere a la que hay en esta iglesia habla de la que con carácter estrictamente ornamental corre por las arcadas de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la nave. Dice así de ellas: "En San Salvador de Caman zo, también del Ayuntamiento de Lalín, algunos arcos aparecen decorados con grecas, mientras las columnas ofrecen motivos jaspeados. Aunque la iglesia primitiva era del XII, ha sufrido posteriores reformas y estas pinturas son evidentemente modernas puesto que algunas decoraciones fitiformes recuerdan incluso ciertos motivos pompeyanos divulgados por estampas y diseños" (6).

Esta obra se mantiene bastante bien conservada no alterándola la humedad en gran manera. Ha tenido la fortuna de no haber sido nunca cubierta por las cales y por ello sus colores, dados al fresco, se mantienen en muy buen estado de conservación. El escaso valor del retablo mayor hace aconsejable la liberación de la pintura de las oscuridades a las que actual mente está sometida.

---

(1) SA BRAVO, Hipólito de.- El Monacato en Galicia II La Coruña 1972, 393.

(2) Idem, 394.

(3) ALVAREZ DE LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona S.A. 604.

(4) HOYO, Jerónimo del.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Santiago, 1952, 432.

(5) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 100.

(6) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTRELO DE MIÑO. Santa María

Castrelo de Miño. Orense.

Lams:

483-506

De la antigua iglesia románica, considerada de la segunda mitad del XII según el Señor Castillo (1), queda tan sólo en pie la capilla mayor. Esta presente dos tramos uno recto cubierto por bóveda de cañón y la cabecera semicircular techada por un cascarón. Este presbiterio, da unas proporciones muy superiores a las que suelen tener las de nuestras iglesias rurales, da frente a una amplia nave totalmente reedificada con posterioridad.

En tal construcción se conserva en la cabecera pinturas, ocupan el cascarón y parte del espacio existente entre las ventanas y la imposta que corre por la base de la cubrición. Los temas representados son escenas de la Pasión en la parte baja: La Flagelación, Cristo ante Pilato y El Camino del Calvario; hay, por otra parte, una representación del Juicio Final en el cuarto de naranja.

La Flagelación (100x40 cms al descubierto).- Tan solo queda de esta escena un retazo mínimo, concretamente una pierna y una pequeña parte de la espalda del sayón que golpea a Cristo desde su izquierda. Además se observa un retazo del suelo que señala el interior en que se desarrolla el episodio. Hay que tener en cuenta para suponer como era el resto de la representación el marco a que está adecuado. Abarca el espacio que existe sobre una ventana de medio punto y la linea de impostas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por la parte superior, se agranda el marco hacia los lados incluyendo un pequeño espacio hacia cada parte. El sayón mencionado tiene esa pierna,todavía se conserva representado en la pared en el techo que correspondía al tema a un lado de la ventana, su cuerpo se dirige hacia el centro de ella. De la indumentaria que lo cubría hay que decir que usa calzón braga abombada y a bandas, larga media y también lleva un jubón ceñido a la cintura. Por la disposición en que se encuentra representada hay que suponer que la postura de las piernas era bastante abierta correspondiendo a una actitud dinámica que se había de manifestar también en la parte superior de su cuerpo con un fuerte movimiento de brazos manejando impetuosamente los azotes.

Hay que suponer que al otro lado en posición más o menos simétrica habría de estar otro sayón en el mismo menester, también su cuerpo se dirigiría así hacia la parte central de la ventana dando cara a Cristo.

El principal problema a la hora de imaginar la escenificación del tema está en la parte central donde necesariamente tendría que estar efigiado Cristo. Tal lugar reúne unas condiciones deficitarias para situar al protagonista de la acción ya que ante un espacio mínimo la manera de disponerlo se hace difícil. Indudablemente el cuerpo del Señor ha de aparecer atado a la columna. Si se intenta por la demás obra hecha aquí por este autor saber como soluciona problemas de esta índole se encuentran tres posibilidades de carácter diferente en el mismo caso de un menor espacio dado por la curvatura de una ventana para llevar a cabo una representación. En la escena de Cristo ante Pilato vemos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como acomoda a Pilato sentado al menor espacio con lo que no rompe el módulo de la escena ya que tal posición ayuda a recoger el tamaño del cuerpo pintado en el menor trecho. En el Camino del Calvario se vuelve a mostrar el problema en dos figuras en cada una de ellas adopta soluciones distintas. En el Cirineo inmediatamente posterior a Cristo, corta la mitad inferior de su cuerpo haciendo suponer que tal parte queda al otro lado de la ventana, como tapado por ésta. En el otro personaje que aparece tras el Cirineo la solución que adopta el artista es cortarlo en parte, pero para que se vea una mayor parte de su cuerpo lo inclina y lo hará de tamaño un poco más pequeño insinuando con ello que se encuentra más lejos. Dentro de este repertorio de maneras de actuar hay que pensar que también habría que integrar la figura de Cristo atado a la columna. Al analizar los tres casos expuestos como modélicos del número de variantes posible para el autor se observa que en todos ellos hay una tendencia a ocultar una parte de la figura dando así continuamente la impresión que la narración sigue tras las arcadas que coronan las ventanas. Teniendo en cuenta esta ley continua cabe pensar logicamente en que el cuerpo del Señor muy probablemente no ha de aparecer entero sino en la mitad superior ceñido a una columna alta y seguramente dispuesto de forma frontal con su mirada quizás baja mientras que los sayones dirigen hacia él su vista de una forma totalmente directa hay que pensar en una columna alta ya que es la propia de esta iconografía en este momento. De esta manera se conserva perfectamente el sentido de la proporción en la representación valorándose perfectamente el sentido de la proporción en la representación resaltando per

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fectamente el cuerpo del Señor que queda así en lo compositivo perfectamente destacado tanto por su posición central como por la atención que le prestan los personajes que tiene a los lados. De ser la composición tal como aquí se reconstruye hay que valorar un perfecto equilibrio en el reparto de figuración teniendo en cuenta la simetria como linea directriz del reparto. El resultado entra plenamente dentro de lo habitual en tal escenificación surgiendo las únicas innovaciones -el hipotético recorte del cuerpo de Jesús- del marco en que hay que incluir la escena. Una vez más se valoran -y esto lo deja ver perfectamente el pequeño resto que queda de la escena- el sentido de la profundidad que busca el enlosado y el carácter dinámico de los sayones que seña la la pintura de la pierna que hoy queda, dinamismo que siempre esta patente sobre todo al oponerse a él el pasivo estatismo del Señor.

Poco se puede decir aquí de la valoración del dibujo y color ya que el fragmento es mínimo pero en tales aspectos hay que entender que tiene las lineas generales que ofrece el resto del fresco. La única nota a resaltar la de la disposición de las baldosas en el suelo que son simples rectángulos del mismo tamaño superpuestos en cuatro bandas con un motivo ornamental común para todos, una estrella de cuatro puntos que insinua un motivo floral. Tal colocación de la solería indica un gran ingenuo ya que no conoce las reglas humanas para a través de una colocación en perspectiva dan más adecuadamente la sensación de espacio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cristo ante Pilato (120 x 150 cms).- El artista tiene que someter a un encuadre irregular la temática. En el centro está Cristo, tras El los soldados, an-

te el Señor está primeramente el esbirro que lo presenta a Pilato, hay otro hombre que ha de ser el que le presenta la jofaina con el agua y finalmente secándose las manos está el mandatario romano.

Cristo aparece en el centro, va cubierto con un paño de pureza sobre sus hombros cae una clámide de púrpura y sus brazos se muestran cruzados ante su pecho, lo que deja suponer que han de estar atados. Parece que su mano derecha soporta una caña como cetro, seguramente -no se puede observar en el estado actual de la pintura con claridad- que sobre la cabeza lleva la corona de espinas. El nimbo indicativo de su santidad aparece atrás. Sus pies están descalzos , su cuerpo aparece lacerado por los golpes de los esbirros. La forma en que aparece aquí Cristo responde a la actuación que con el tuvieron los soldados del Procurador según lo relata el Evangelio de San Mateo (27,28-29-) Está Jesús en tres cuartos y de pie.

Los sillares que están tras el Señor tan sólo son distinguibles por la presencia hacia la parte baja de la representación en tal lugar de piernas que aparecen cubiertos con armaduras, éstas se encuentran en buén número agolpadas dando sensación de una multitud, un trozo de una lanza visible hacia la parte alta completa la idea de como es el grupo, una formación de hombres en pie de perfil y armados.

El esbirro que agarra a Jesús está colocado frontalmente y mira al Procurador. No se puede identificar claramente su indumentaria, tan sólo se puede decir que le deja sus brazos desnudos, se puede suponer la utilización del jubón, calzas bragas abombadas y medias co-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mo ocurría en la escena de la Flagelación. La misma vestimenta se puede ver en unas condiciones un poco mejores en el individuo que está semiarrodillado y de perfil ante Pilato, no se ve bien si para recoger la toalla que éste está usando o bien si mantiene erguida a la altura de su cuello la jofaina con que este se lavó las manos, esta segunda opción parece más viable. En ninguno de estos dos últimos personajes descritos se puede identificar el tipo de tocado que les cubre ya que están estos totalmente perdidos.

Pilato está sentado, vestido con una amplia toga que deja buena parte de sus brazos desnudos. Sobre su cabeza lleva un sombrero de copa alta con una cinta oscura por la base de dicha copa, tal tocado tiene ala estrecha, baja y redondeada. Sobre su hombro izquierdo se apoya su cetro que es muy delgado y de enorme longitud, tanta que parece de un tamaño por lo menos igual al de su cuerpo. Esta en tres cuartos y secando sus manos mientras mira a los que tiene delante. De nuevo la narración se acerca al Evangelio de San Mateo (2).

Se vuelve a repetir el suelo formado por baldosas de igual tamaño y decoración ya observadas en la escena de la Flagelación. En este caso el fondo es más claro que en el tema anterior, quizás haga mención a un espacio abierto como relata el Evangelio de San Juan (3).

Compositivamente es muy clara la prioridad de Cristo, en el centro, estando pendientes de El, además de la mirada de Pilato, quizás también la de la soldadesca que tiene detrás. Con la figura de Jesús es la del Procurador la más importante, resalta ante todo por su posición enfrentada a todo el resto de la representación, el lugar que ocupa lo distingue lo mismo que el signifi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cativo gesto que está llevando a cabo. Los demás personajes dependen en su actitud de estos dos distribuyéndose en el espacio con un claro interés por la buena obtención de la ilusión de profundidad. En este sentido hay que decir que Cristo queda en un lugar intermedio entre los soldados y el esbirro, tal idea la dan al mismo tiempo la disposición de los cuerpos y el suelo en que se mantinen. La presencia de tan abundante número de figuras diluye un poco la importancia compositiva de Cristo y Pilato pero hace que la escenificación adquiera un carácter más natural. En igual sentido actúa la altura que cada cuerpo presenta en la representación, esa variabilidad que se manifiesta dejando que cada uno se presenta con diverso tamaño según su posición hace que el resultado parezca bien conseguido. Si el trazado general tiene tal grado de valor no llega a las mismas cotas el artista en lo particular pareciendo el amontonamiento de figuras que hace tras Jesús excesivo y mal conseguido no dando -por lo que se ve- de una forma acertada la idea de gentio; el cuerpo de Cristo muestra también deficiencias en su compostura no logrando una adecuada proporcionalidad entre sus partes, parecidos defectos se podrían apuntar del resto de la figuración plasmando el repertorio de posibilidades de un artista que se muestra con gran amplitud de miras pero que tiene en sus manos pocos recursos para tratarlos adecuadamente.

El Camino del Calvario (120 x 150 cms).- El marco en que se representa es, también, irregular amoldándose la zona izquierda a la curvatura del arco de una ventana. Cristo está en el centro, de perfil, llevando la cruz. Tras él, el Cirineo y otro hombre, delante camina un gentio armado abriendo y formando esa comitiva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se dirige al Golgota.

Cristo aparece caminando, sus dos manos mantienen un travesaño de esa cruz que agobia su hombro. Lo cubre una larga túnica que deja ver sus pies desnudos, su cabeza se vuelve quedando dirigida al frente dejando ver su rostro cargado ya de dolor y sangre, tras su cabeza resplandece, también en esta escena, un redondo nimbo. La cruz que porta es de considerables dimensiones presentando sus brazos en una disposición nada ortodoxa ya que no se cruzan en ángulo recto, tal circunstancia facilita la construcción del tema al pintor. El Cirineo aparece tan sólo de medio cuerpo ya que el formato del marco impide su representación íntegra. Se muestra encorvado tomando con los dos brazos parte del peso de la cruz, su rostro barbudo y maduro lo señala muy entregado a la dura tarea que se la ha encomendado. Sobre la cabeza lleva un curioso tocado, es un amplio sombrero de alta copa y vuelta hacia arriba, propio del 1550 - 1560, pero llamativo en este caso por el color claro en que esta concebido.

El hombre que está tras el Cirineo también dirige sus manos a la cruz; lo más probable es que el pintor, por medio de este gesto, quiere significar a un sayón que toma la cruz por un extremo para que se ponga en marcha de nuevo la comitiva, tras esta caida del Señor.

Los hombres representados delante vuelven a aparecer como un gentio; todos ellos caminan algunas lanzas verticalmente alzadas e insinuan la abundancia de personas en tal zona. De todos ellos tan sólo uno mira de frente mientras los demás se someten a esa disposición general con todos presentados de perfil. Visten

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

calzas bragas abombadas y a bandas, medias, cuera y casco sobre la cabeza.

Cristo es aquí de nuevo el centro de la composición, está en primer plano sólo como lo señala perfectamente la colocación de la cruz que deja al otro lado a los demás personajes, todos ellos son como un telón de fondo a ese dolor que pretende mostrar el artista en ese Cristo que deja ver su cara. Hay una clara desigualdad en el reparto de los personajes. Contrasta la aglomeración que se observa en la zona derecha con el poco número de figuras que hay en la otra; tal hecho viene dado, es evidente, por las posibilidades que ofrece el marco que si se presta a una adecuada utilización en el espacio que hay a la derecha, es en cambio, pobre de posibilidades en la parte contraria. Tal motivo es el que lleva el artista a utilizar de una forma aparentemente tan ilógica el encuadre de que dispone. Quizás sea este mismo motivo el que los lleva a diseñar una cruz que no se parece a la usual en la Pasión de Cristo, tal inexactitud en la forma facilita su inclusión en el marco en que se ha de pintar, llevarla a cabo de una manera más ortodoxa exigiría al pintor que las figuras estuviesen pintadas en un tamaño más pequeño con lo que se perdería esa idea de una misma proporcionalidad para todas las escenas que se contemplan aquí en todo este ciclo de la Pasión, de querer conservar el mismo canon en las figuras habría dificultades para aprovechar el espacio que hay a la izquierda sobre la ventana que, dificilmente admitiría figuración de no estar dispuesta la cruz como está. Todos estos motivos hacen que el desarrollo del tema no resulte demasiado afortunado sintiéndose enormemente forzada la composición por la falta del lugar preciso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este caso no se observa la naturalidad que mencionábamos en la representación anterior, el agobio espacial es la nota dominante y el amontonamiento surge como resultado inmediato. La única nota que rompe un poco esta sensación es el contemplar como cada soldado se halla en un momento diferente en la marcha, ese representar las piernas de éstos cada uno con un ritmo diferente en la marcha contrasta con la rutina que se ve en la parte superior de sus cuerpos. El artista vuelve a presentarse como mediocre en el arte de la pintura, además de las inexactitudes en el adecuado tratamiento de los cuerpos también muestra falta de calidad a la hora de narrar las expresiones de cada personaje.

El motivo que separa a unas escenas de otras se repite entre tema y tema, consiste en seis estrechas bandas que se colorean en tonalidades diferentes. No hay en su superficie ningún motivo que completa su valor decorativo. Entre los temas figurativos existentes entre las ventanas y la decoración del cuarto de naranja hay también una franja con ornamentación que cubre totalmente la imposta. El motivo aquí representado es un roleo que se desenvuelve mostrando una continuidad total, el motivo vegetal así expresado se carga de matices que le dan un ritmo enriquecido por las múltiples variantes de sentido que lo adornan.

El Juicio Final (300 x 560 cms).- Se reparte en dos franjas toda la escenificación, en la superior está Cristo rodeado por ángeles y santos, en la inferior surgen los hombres de la tierra con la resurrección de la carne en el último día. En los cielos bajo Cristo en el espacio dedicado a esta zona baja aparecen los enemigos del alma representados: el mundo, la "cunciencia" y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la carne. A la derecha se representan el peso de las almas y los cielos, al lado contrario los pecados capitales y los infiernos.

Los hombres son llevados por un ángel ante San Miguel quien establece su valor. Los bienaventurados se dirigen hacia el cielo que está desplazado al extremo de la composición que se halla a la derecha de Cristo. Allí San Pedro da entrada a las almas en los cielos.

Una cadena reune en su caminar hacia los infiernos a los siete pecados capitales. Todos ellos menos la avaricia son llevados sobre un caballo, los demonios los acompañan en tal viaje. La soberbia, que abre la comitiva, va apenetrar por la amplia boca monstruosa que señala la fatídica entrada. En un nivel más bajo -todo ello está en el extremo inferior de la composición, a la izquierda de Cristo- aparecen varios cuerpos dentro de una caldera sufriendo la pena del fuego.

En este caso Cristo aparece en pie frontal y con sus brazos alzados dibujando su cuerpo aproximadamente la forma que mantiene sobre la cruz con las piernas ligeramente inclinadas y los brazos algo caidos. Tras su cuerpo cae un manto que dibuja bajo los brazos parte de la forma de una mandorla que parece completarse sobre ellos con una aureola de luz hoy en buena parte perdidos. El paño de pureza lo cubre también en parte. Las yagas aparecen nítidas en manos,pies y costado, la sangre mana de todas ellas. De su rostro tan sólo se contempla la parte superior, se pueden ver los ojos abiertos, la melena lisa y un amplio nimbo tras la cabeza. Hay que imaginar a ese rostro barbado. Sobre su mano derecha aparece dibujada en el cielo una espada, en-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tre este y la mano una palabra muy borrosa de la que se lee, con precisión muy vaga; U- TA.... Quizás quiere aludir tal palabra a la justicia con el término JUSTA. Sobre la mano izquierda seguramente que estaría representado el ramo de lis que siempre esta presente en esa posición cuando se presenta la espada sobre la otra mano.

A la derecha de Cristo, a la altura de sus piernas, sobre las nubes, aparecen arrodilladas varios santos, a la cabeza de ellas está la Virgen, todas están en actitud orante con sus dos manos juntas y mirando a Jesús. Todas llevan larga saya y manto, las telas en que están concebidos son unas brocados y otras lisas. Como signos de la moda de la época asumidos por el artífice han de destacarse las lechuguillas que aparecen en los puños y rematando también las altas gorgueras que llegan a oprimir el cuello totalmente. Todas ellas llevan sus cabezas descubiertas, sin nimbo detrás. Rematando el cortejo en la parte trasera está un ángel también de rodillas lleva una de sus manos al pecho y en la otra soporta lo que puede ser el asta de una lanza, instrumento relacionado con el martirio de Cristo y que pone a este ángel en contacto con los que se encuentran en la zona más alta en igual función.

A la izquierda de Jesús aparece un grupo dispuesto en forma similar al anteriormente citado, manteniéndose enfrentado a éste. En este caso son, como es habitual, hombres los representados. El primero es Juan Bautista, orante como los demás, a través de su vestimenta de vasta forma quizás se quiere expresar esas pieles con que se suele efigiar a tal santo, se encuentran ante el Señor tan usuales en este tema. Los demás visten sa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

yo y manto siguiendo maneras propias de hacia 1560 como las de las Santas. Mantienen como aquellos una actitud orante, la diferencia fundamental con respecto a estas se encuentra en que en los santos el pintor coloca nimbos, elemento que no aparece en las mujeres. Hay que pensar en la posibilidad de que al igual que en el grupo antes descrito también aquí pudiesen aparecer al fondo del mismo algún ángel con instrumentos que hablen de la Pasión.

Separados de estas dos agrupaciones, en un plano más bajo, y que parece más cercano al espectador, se encuentran sobre las nubes representados en tres cuartos y de medio cuerpo dos hombres. Su cuerpo se dirige en cierta manera hacia Cristo pero ninguno de éstos mira hacia ésta, El que se encuentra a su derecha es David y el de la izquierda, Moisés. El primero se presenta tocando el arpa instrumento hacia el que dirige la mirada. Lleva su cabeza una rudimentariamente expresada. Tanto la cabellera como su barba es blanca. Sobre su cabeza se ve un epígrafe que dice "DABID". Moisés mantiene con su derecha las tablas de la ley, las señala con la otra mano. En ellas hay un mensaje escrito, hoy ilegible, a duras penas se ven algunas letras sueltas, así por ejemplo hacia el centro de la primera tabla se lee "SON DIEZ LOS..." lo demás no se conserva. Encima de su cabeza aparecen los dos cuernos que suelen ser su atributo más específico con las tablas. También lleva, como es normalmente representado, una barba que, en este caso, es oscura. En igual posición que en David aparece aquí un letrero que menciona el nombre del representado, dice MOISES.

Los ángeles vuelan a un nivel superior al de

todas las figuras hasta ahora expresadas. Al analizar esta zona más alta encontramos el gran inconveniente de no poder observar con la debida claridad. Hay a la derecha de Cristo un ángel con una trompeta en sus labios de los que parte un epígrafe que dice: SURGITE MORTUI y otras palabras imposibles de leer pero que han de ser necesariamente ET VENITE IN JUDITIUM siguiendo de esta manera lo habitual en tantas iglesias en que se representa este tema. Tal circunstancia hace pensar que al otro lado del Señor se encontrase otro ángel similar en disposición y mostrando también una leyenda que muy bien podría ser el VENITE BENEDICTI PATRIS MEI POSIDETE REGNUM tan usado en el tema.

Toda la parte superior del cascarón está ocupada por ángeles que portan instrumentos relacionados con la Pasión. El mal estado en que se conserva en este lugar el abovedamiento no hace fácil especificar cuales son estos, que lógicamente se han de someter al repertorio iconográfico usual. Los dos ángeles que se reconocen con más facilidad aparecen portando uno los azotes y el otro la esponja sobre una lanza. De los demás apenas se deja ver parte del Cuerpo.

En las zonas libres de este espacio alto se hallan irregularmente destribuidas formas de estrellas que se encuentran constituidas por una serie de puntos y lineas; alternan unas con otras dando como resultado una rica forma estrellada que se repite una y otra vez siguiendo características similares que hablan de la utilización de una misma plancha para todas ellas.

Una franja de nubes continuada que deja lugar tan sólo en la parte central a un curioso arco iris vale como división de esos dos fragmentos en que repar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te la temática. Es sobre esas nubes donde se distribuyen los Santos que miran al Señor y los personajes del Antiguo Testamento: DABID Y MOISES. En el centro del arco iris se asientan los pies de ese Cristo-Juez. También aparece es esa parte central bajo el arco iris una cabeza de ángel alada que se entiende como un sustento para esa forma gigantesca que presenta aquí Jesús.

En la zona baja se presenta una faja de tierra que ocupa todo el espacio existente entre la imposta y las nubes, tan sólo hay un pequeño trecho dejado al cielo que se encuentra precisamente bajo el arco iris que ocupa el espacio que hay entre éste y la línea de las nubes en que están los santos. En ese pequeño espacio además de la cabeza de ángel antes citada también aparecen las tres figuras de los enemigos del alma, en el centro está el demonio, denominado aqui la "cunciencia", representado como una serpiente larga, delgada y clara. A su derecha se encuentra el mundo arrodillado, se representa como un hombre joven que lleva su izquierda al pecho, adelanta la derecha y mira hacia el frente, su rostro adopta una actitud seria, lleva el pelo corto y usa un jubón que aprisiona el cuello y se remata en una lechuguilla al igual que las mangas que presentan diferentes anchuras a lo largo de su recorrido. En su parte inferior la vestimenta aparece menos clara por su impreciso trazado, parece deducir por lo que se puede observar que lleva calza braga abombada y medias del mismo color. De la cintura pende una espada. Sobre su cabeza aparece un epígrafe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que lo identifica como el MUNDO. Al otro lado del demonio se encuentra en forma de mujer la CARNE como señala el correspondiente epígrafe. También aparece arrodillada y en tres cuartos, enfrentada en posición a la del mundo así con idéntica compostura, las diferencias son muy ligeras. Este aparece con sus dos manos juntas en actitud orante, eleva un poco la mirada. Su vestimenta consta de una larga saya de mangas cortas y gorguera alta rematada con lechuguilla al igual que la del otro vuelven a hacer pensar en una fecha que ha de situarse hacia el 1560.

Bajo ellos aparecen surgiendo en todas las posturas, con los cuerpos más o menos fuera de la tierra abierta en formas cuadradas que aparecen desde el primer plano hasta la zona más alejada de esta tierra aquí representada. Resucitan hombres y mujeres valiendo tal circunstancia para reflejar actitudes muy dinámicas y repletas de estupor. Todas miran a lo alto. En los cielos sobre ellos vuelan dos ángeles en direcciones opuestas, con las trompas que tocan llaman a los hombres a juicio. Tanto los que resucitan en la parte más adelantada como en la posterior tienen el mismo tamaño, siendo realizados en un canon muy diminuto, considerablemente más corto que el que se encuentra en el resto de la figuración.

Hacia un lado camina un ángel con blancas y largas vestiduras, lleva en su derecha una espada y con la otra encamina hacia San Miguel a un alma representada por un pequeño cuerpo humano desnudo que camina hacia el Santo. Va con sus manos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

juntas en actitud orante. El ángel que lo dirige mira hacia él y éste lleva su vista hacia el Arcangel. Este aparece en pie en una actitud abiertamente dinámica ya que alza considerablemente su brazo derecho con el que mantiene una espada que habla de su lucha con el demonio que se encuentra bajo los pies vencido por el Arcangel. Este Santo representado como un guerrero joven con armadura y una capa sobre ella soporta en su izquierda la balanza que significa su misión de pesar almas. Tras el aparecen, completando su imagen, sus alas desplegadas haciendo más majestuosa su figura. Su mirada no se dirige a ningún lugar concreto perdiéndose en la distancia ya que su cabeza se mantiene erguida triunfante, sin entrar en conexión con ninguna de sus dos labores, ni atiende a su lucha ni al peso de las almas, se mantiene ausente de ambos trabajos. Sobre su cabeza se escribe un "S. MIGEL".

A la derecha del Santo Arcangel esta San Pedro, se encuentra a la puerta del cielo dando entrada a un inmenso número de almas que allí llegan, estas aparecen amontonadas a la puerta entrando por ella de una forma serena y ordenada. Tras ellos aparece Pedro en pie, frontal, sosteniendo con su derecha las llaves de sus poderes que muestra alzadas, con la otra mano guia a las almas. Viste el Santo túnica y palio. Su rostro lo muestra anciano con la cabeza casi calva del todo y una barba redondeada, todo su cabello es blanco. Tras su cabeza resplandece un claro nimbo y sobre este se lee "S. Petrus". Esa gran mansión que aparece representando el cielo tiene una altura poco mayor que la que presenta San Pedro. Es una edifi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cación almenada y con vanos siempre realizados en medio punto. Por todos lados aparecen en este, un gran número de cabezas de mujeres y hombres en alguno de los cuales se contempla la tonsura que habla de su anterior carácter religioso. Las almas aquí representadas son de pequeño tamaño, no llegan siquiera a la altura de la cintura del Apóstol.

Los pecados capitales están representados por medio de figuras humanas unidas por una cadena. De los que el estado de conservación deja contemplar hay que decir que todas son masculinas y la mayoría, como ya antes se indicaba, van hacia los infiernos sobre cabalgadura. Tal procesión es rematada por la pereza quien va acostada sobre un caballo que camina con la brida suelta. La cadena que lo une a los demás pecados lo agarra por la garganta. Un demonio lo sujeta por la cabeza y otro por las piernas que cuelgan a ambos lados del caballo, es tan perezoso el caballero que ni se mantiene en el caballo y su cuerpo se caería si no fuese mantenido por esos demonios de oscura tez, desnudos y con notable cornamenta sobre su testuz, sobre tal tema aparece la palabra que lo concreta, PEREZA. Viste un sayo blanco que deja desnudos los brazos y las piernas.

El siguiente en la comitiva es la ENBIDIA como se lee sobre el caballero que, encadenado por el cuello, se dirige hacia el infierno, con las dos manos tapa el rostro, no quiere ver en un gesto propio de alguien a quien corroe el pecado que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

representa. La anécdota surge al ver que uno de sus ojos lo deja descubierto es la tentación que vence la que se efigia de manera tan pintoresca. De nuevo la cabalgadura lleva su brida suelta, un demonio que se encuentra delante del caballo agarra por un brazo al pecado y tira por el hacia el infierno. La envidia viste blanco sayo que deja ver unas blancas calzas negras que se ven más arriba de las rodillas. Completa su indumentaria un redondo tocado blanco.

Tambien aparece cabalgante la IRA, así se escribe sobre la cabeza de un caballero vestido con sayo y calzas, ambas oscuras, la cadena,al igual que a sus compañeros los aprisiona por el cuello. También tiene un diablo enfrente que tira por él hacia el infierno. En este caso el pintor define al pecado haciéndole llevar las manos a la cabeza señalando ese rapto de locura que es la ira.

La gula es la siguiente en aparecer. Es un caballero grueso. Lleva un sayo blanco y calzas claras. Sobre su cabeza ostenta un alto tocado. No se puede saber bien en el estado actual de la pintura cual es la disposición de las manos y qué portan, parece que la derecha mantiene sobre el hombro lo que podría ser el asta de una banderola que quizás sea la forma oscura que fluctua, más o menos a la altura del tocado. Ante el está un diablo cuyo rostro da la impresión que se muestra en franca risa mientras en su derecha le presenta algo que bien pudiera ser un alimento lo que justificaría esa mirada recelosa que mantiene el caballero ante lo que ofrece el diablo. Bajo la cabalgadura se lee "GULA".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El siguiente pecado capital representado ha de ser la lujuria. Es este ya que al reconocer perfectamente los demás por exclusión hay que pensar en tal pecado para la figura o figuras que montan el blanco corcel que ocupa este tercer puesto muy cercano ya a la boca del infierno. Todo esta aquí muy desdibujado pero una observación minuciosa parece deja ver dos cuerpos desnudos enfrentados sentados sobre el caballo. Uno es más alto y debe de ser un hombre que mantiene con respecto a la cabalgadura la orientación normal, el otro cuerpo parece de mujer. Si en el primero el rostro que se observa se puede calificar de apacible, el de ella se muestra en un horroroso gesto. Ante ellos en el suelo, al otro lado del caballo se encuentra un demonio que dirige su gesto hacia ellos pareciendo llevar su mano hacia la cabeza de la mujer. En este caso no se ve el más mínimo rastro del letrero indicativo del pecado representado. Se puede deducir que debe encontrarse en la parte alta ya que la baja, que se conserva en mucho mejor estado, no presenta muestra alguna de tal epígrafe y de estar allí habría de verse. Hay que pensar también en la colocación de la cadena que ensambla a los distintos pecados agobiando el cuello del hombre que forma parte de la lujuria, la mujer más bien debe de ser entendida como signo que caracteriza el pecado.

La avaricia es el único pecado que camina por su propio pie. Se representa por medio de un hombre lujosamente ataviado con un sayo corto y largas calzas que cubren enteramente sus muslos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre su cabeza lleva un gorro de alta copa y corto vuelo, quizás lleva una pluma sobre éste hacia un lado, una indumentaria muy propia de una moda de hacia 1560. Lleva sobre su hombro el saco cargado, atributo propicio para representar la avaricia. Lleva hacia la boca una especie de fusta pequeña haciendo un gesto que parece duda. También su garganta aparece atenazada por la cadena al igual que los demás pecados. Ante él se encuentra un diablo que parece tirarle por una oreja ante esa actitud de desconfianza del caballero que parece inclinado a no seguir andando.

La soberbia abre la comitiva, unas letras del epígrafe que la califica se conservan sobre la cabeza del caballero que simboliza a tal pecado. Dice así... BERBI... La representación esta bien conseguida. No hace falta que nadie empuje a su caballo hacia la boca del infierno, él entra por ella sosteniendo firmemente la brida. Su mirada resulta despreciativa ante lo que tiene delante consiguiendo expresar la esencia de la actitud del soberbio. Con grandes dificultades se puede ver su cuerpo que parece vestido por una armadura. La boca del infierno está significada por una gran abertura de la que salen abundantes llamas. Bajo tal entrada se encuentra la parte fundamental de la representación infernal. Una gran caldera se halla sobre las llamas en ella vemos algunas cabezas que abren sus ojos desmesuradamente señalándose así lo asustadas que se encuentran. Se halla tal recipiente sostenido por una cadena a un soporte que lo mantiene alzado sobre el fuego. Al lado de los condenados mirando su penar, sonriente, se encuentra una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

extraña figura, su cuerpo está cubierto por una amplia capa negra que deja ver unas manos configuradas por dedos de absurda forma dibujándola, de esta manera, monstruosa. En similares maneras trabaja el rostro dando una forma que se podría adjetivar de grotesca mostrando una diabólica sonrisa propia de Satanás que debe ser este fantástico individuo que lleva sobre la cabeza un sombrero bajo de amplia ala más ancha ante el rostro que atrás. Tras Satanás se contempla a otro diablo, éste aparece desnudo con la tez oscura como todos los demás, llevando igualmente cuernos. En su derecha lleva una larga vara que será sin duda con la que mueve las brasas bajo la caldera. De nuevo la figura diabólica resulta sumamente grotesca, bajo la larga nariz con que se representa lleva un corto bigote que se muestra como una nota ridícula entre una nariz y una boca de amplias dimensiones.

La representación del infierno continua por la zona inferior del mural entre la comitiva de pecados y la línea de impostas que corre por la base del cascarón. Llega hasta la altura en que se encuentra representada la Ira, a partir de ahí no se puede continuar con la escenificación del infierno ya que la procesión de pecados capitales se acerca a la línea de impostas puesto que parte casi desde la altura para ir ascendiendo, como si fuese un camino en pendiente hasta las bocas del infierno. Esta parte del mural ocupada por dicha zona del infierno está en pésimas condiciones para su estudio, tan sólo se adivina su presencia por las llamas que por todos los la-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos se muestran en ellos. Se ven penando algunas almas efigiadas como cuerpos desnudos en diversas posiciones.

La composición aparece partida en dos mundos, uno glorificando a Jesús en la zona superior, otro dedicado al destino de los hombres. Las directrices compositivas usadas en una y otra parte son muy distintas. Incluso a través de la coloración el pintor quiere dar a entender que son dos lugares distintos los aquí reseñados.

La parte superior es claramente unitaria y cerrada alrededor de una figura que con su mayor tamaño y posición central vale como foco en torno al cual gira todo. Los Santos y los ángeles desde las zonas laterales y superior miran a Jesús, los únicos personajes de esta parte que no llevan su mirada hacia Cristo son los personajes del Antiguo Testamento quienes aparecen en un lugar independiente claramente significados, aunque falta tal rasgo vinculativo con la imagen de Cristo es indudable la relación de éstos con Aquel, la posición de los cuerpos ladeada hacia la parte central indica una relación clara con ese gran protagonista de la escena que es Jesús quien desde su lugar no sólo centra intensamente la atención de la parte superior sino también aparece como pieza fundamental de lo que en la faja inferior se expresan. Más que entenderlo pues, como centro de una parte ha de comprenderse como eje de toda la composición aun cuando la dependencia de lo que a su alrededor aparezca se comporta de una forma distinta en cada espacio. Arriba ya se veía como es una total con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vergencia de la figuración hacia El lo que priva, en cambio abajo no es así, se mueven en otro plano resucitando en virtud de esa figura que está arriba pero, ausentes de su visión, siguen las directrices de un destino. Bajo Cristo aparece el elemento determinante de ese destino, y que es el punto explicatorio de cuál es la causa que lleva a unos hacia el Infierno y a otros a la Gloria son los enemigos del alma, las tentaciones de los hombres, aparecen bajo Cristo como si fuesen los elementos a sopesar en ese último juicio y ante su presencia los ángeles llaman a la resurrección a los hombres. Es indudable que la vinculación de esta parte con la figura de Cristo es total. Lo que acontece hacia los lados es fruto del Juicio y de esta manera tiene que ver con lo expresado en el resto del mural, sin embargo ya no se nota en tal parte esta dependencia absoluta del motivo central. Hay en dichas zonas un carácter lógicamente conectado a lo anterior pero narrado al mismo tiempo con un claro sentido autónomo. Si por una parte aparece la selección de las almas y la entrada en la Gloria, en la otra se muestra el camino del pecado hacia el Infierno y una amplia representación de este. Son temas todos ellos muy lógicos dentro de una visión amplia del Juicio como aquí se intenta. El motivo más raro de los aquí representados es, sin duda, esa procesión de pecados capitales los cuales hacen acto de presencia también en otras iglesias gallegas, son estas las de Moraime (Muxía, La Coruña) y Seteventos (Saviñao, Lugo), en uno y otro caso la representación de dichos pecados se hace de forma muy distinta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si el plan iconográfico representado es ambicioso también lo es la manera de presentarlo en este cascarón. Está muy por encima de las posibilidades del artista quien se muestra con pocos recursos en el momento de ir interpretando cada uno de los motivos. No se puede hablar en su obra, por ejemplo, de un análisis de expresión del personaje a no ser en alguna de las figuras de los pecados capitales, el dibujo con que lo lleva a cabo no presenta ninguna característica digna de destacar, se observan reiteradamente faltas de proporcionalidad y movimiento poco estudiados que se deben más a un trabajo hecho con rapidez que a una falta de sapiencia ya que en alguna parte que cuida más su labor logra mejores resultados, es el caso de San Miguel y algún pecado mejor cuidado en la forma. Problemas como el de la perspectiva bastante cuidada en alguna escena de la Pasión; apenas tiene cabida aquí, hay algún intento de conseguir esa sensación de profundidad pero esos intentos son mínimos, lo busca en la disposición de las nubes que hacen intuir unas partes más cercanas y otras más alejadas llevando éstas, según su colocación, a un primer plano al arco iris y con él a Cristo que asienta sobre él los piés, también se puede vislumbrar diferente profundidad en el espacio sobre la tierra ya que las figuras se encuentran a distintos niveles con respecto a la imposta lo que da idea de planos diferentes de espacio, tal idea aparece respetada en la manera de colocar las figuras del angel guía, San Miguel y San Pedro, donde se intuye de una manera clara la sensación de espacilidad, tal idea aparece con menos fuerza en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el lugar dedicado a los resucitados y a los pecados capitales.

El sentido con que se desenvuelve la acción se puede calificar como de enormemente narrativo ya que no sólo hay un sentido descriptivo en la manera de tratar cada figura sino que también a veces completa el relato con el nombre del concepto expuesto para una mejor comprensión de la temática.

Al valorar el conjunto lo primero que llama la atención es la gran cantidad de figuración que aquí se encuentra. Por todos lados hay multitud de personajes contando los episodios de la Pasión y del Juicio. Se distribuyen en composiciones en las que domina el sentido unitario y cerrado. En algunos casos hay ciertas inexactitudes en el reparto equitativo de la figuración en el marco como debiera de pretenderse por los ideales estéticos que están en la idea del autor, sin embargo, es el caso por ejemplo, de la disposición del Camino del Calvario pero en tal caso, como en otros, la composición está alterada por el marco a llenar de figuración. Cuando no hay problemas de este tipo se tiende la composición con la temática equitativamente repartida, es lo que pasa por ejemplo en el Juicio donde hay casi un reparto simétrico de los motivos.

Constantemente se contemplan errores en la disposición de las figuras e incluso en la debida proporción de las mísmas. El dibujo con que son tratados especifica con bastante rigidez los paños contrastando tal hecho con el dinamismo que quiere introducir

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en gran parte de la figuración que debería mostrarse con un movimiento en los plegados que aquí no existe.

En los rostros repite continuamente unos mismos tipos, el óvalo de la cara unas veces es largo y otras redondeado, una y otra vez presenta el mismo formato de nariz hecho a base de dos líneas paralelas, ojos almendrados, pabellón de la oreja pintado entero en la mayoría de los casos y rasgos, en general, que tratan de conseguir una figura noble.

La obra presenta coloraciones diferentes en cada registro, si en la parte alta es un azul muy pálido el que vale como fondo, en la baja el fondo se hace amarillo también pálido. El número de colores diferentes utilizados es pequeño, los grises y amarillos se usan en tonalidades múltiples.

El rasgo más significativo de esta obra es sin duda el carácter eminentemente descriptivo de que el pintor hace alarde usando para ello multitud de figuras en las que no duda en imponer rasgos de carácter sumamente pintoresco.

Estas pinturas han sido mencionadas anteriormente por los señores Vázquez Nuñez, Post y Trapero Pardo. El primero dice de ellas "al interior del ábside está cubierto por una bóveda de cuarto de esfera con pinturas murales muy deterioradas que representan el Juicio Final" (4).

Por su parte Post habla así de ellas: "In distinction from Fión, where at least today no traces

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

of more primitive painting are visible, the frescoes in the apse of Sta. María de Castrelo de Miño just east of Ribadavia, which are rustic work probably of the late sixteenth century and have perhaps also been retouched at more recent dates, appear to reveal evidence of having been laid over an earlier pictorial stratum that seems to be late Romanesque rather than early Gothic. The semidome is devoted to the Last Judgment. Christ, nude except for a mantle behin Him, which may be due wholly to the later repainter, stretches forth His arms at the centre. At the right are the saints and at the left, enjoying the ministrations of angels, the uncanonized blessed. Below this group at the left Sts. Peter and Michael receive souls into heaven; the scene below the saints at the right I was unable to decipher. Underneath Our Lord is a kind of rainbow at the sides of which are Moses and David, but the painting within the rainbow is hidden by the present retable. In such rude and now darkened creations dogmatism is dangerous, but, unless my eye deceives me, the heads of the Saviour and of several of the saints belong to an earlier stratum of late Romanesque days. It is unlikely that in these few heads the sixteenth century painter would consciously have imitated an archaic style and not in the rest of the fresco, and it is to be supposed that these bits of the original Reomanesque covering of the apse have now come through the subsequent recoating or that, because they were still in a good state of preservation in the sixteenth century, the redecorator left them unchanged. How closely he followed the

general composition of the Romanesque fresco, it is impossible to say. The soffit of the first rib of the barrel vaulting in front of the apse also retains paintings but apparently of yet another epoch, figures of Abraham and of another worthy of the old dispensation that seem to be the production of some peasant craftsman of the fifteenth century" (5).

Trapero tan solo menciona que en la parte absidal del templo hay restos de pinturas al fresco y que el tema es un Juicio Final, con una técnica similar a la vista en Seteventos, Marrube, Chouzán y Ribasaltas (6).

No hay posibilidad de que se encuentren más pinturas en esta iglesia dado que las paredes han sido picadas. Las pinturas del cuarto de naranja han sido afectadas por las grietas que sufrió la arquitectura debido a las obras que se llevaron a cabo en las inmediaciones al construir el embalse de Castrelo do Miño.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario. 106.

(2) San Mateo 27, 24.

(3) San Juan 18, 28-29.

(4) VAZQUEZ NUÑEZ, Arturo.- La Iglesia parroquial de Castrelo de Miño en B.C.M.O. 18, I (1901), 326.

(5) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. I. New York, 1970, 214-215.

(6) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CULLEREDO, San Esteban

Alvedro, Santiago.

Lams:

507-510

A cerca de la arquitectura de esta iglesia mural se ha preocupado de su estudio Don Angel del Castillo quien la señala como una más entre las de la comarca formada por nave y presbiterio rectangular, similar a las de Celas de Peiro, Sésamo, Sigrás, Elviña... La fecha en los años finales del XII y manifiesta que no se aprecian en ella serias reformas (1).

Las pinturas que se conservan están cubiertas por el retablo mayor. Ocupan el testero de la iglesia. Los temas que allí se pueden intuir son el Martirio de San Esteban, una muy hipotética Anunciación y bandas decorativas. Hay que reseñar la presencia de partes de pintura - hoy por hoy imposibles de estudiar- en la nave; allí aparecen fragmentos de revestido, en concreto al lado de la puerta de la fachada oeste y también en la pared sur de la nave hacia la parte de atrás en el lugar que ocupa el baptisterio. Tan sólo en las mínimas partes que deja libres por sus lados el retablo mayor se pueden divisar los fragmentos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los temas. El del Martirio de San Esteban está hacia la parte norte del muro y lo demás en la zona sur.

El Martirio de San Esteban (100 x 80 cms. al descubierto).- Lo único que hay se puede reconocer es la espalda de un individuo que está colocado de perfil y en pie, un poco encorvado, levanta este hombre su mano derecha y en esta man tiene un guijarro. Ha de ser uno de los hombres que apedrearon a Esteban el que está aqui representado. Hay dos ejemplos del momento en Galicia que pueden insinuar,aproximadamente, como desarro llaría el tema este artista, se representa la escena en San Esteban de Rivas de Sil y en San Esteban de Pousada. A nuestro parecer se debe acercar más la manera de ser llevado aqui el tema a la obra de Pousada, las razones que tenemos para dar este juicio lo que la categoría del artista que aquí trabaja se aproxima más al que actúa en Pousada y también a que el encuadre con que se cuenta se acer ca más en la forma a ésta que a la de Rivas de Sil. De los tres lugares con este tema el que la dedica menos espacio y se conserva en peores condiciones es, sin duda, este de Culleredo.

Tanto aquí como en Pousada el tema se sitúa en el testero -allí lo ocupa entero y aqui no- y en ambos lugares es este Santo la advocación que preside el templo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Debe pensarse, teniendo en cuenta los otros casos en que se presenta la escena, que en el centro del espacio dedicado a la representación se encuentra Esteban arrodillado en actitud probablemente orante y dirigiendo su mirada a lo alto. A su lado se encuentran uno o varios esbirros que lanzan contra el piedras. Dada la pequeñez del lugar dedicado a la narración es muy probable la presencia de Saulo en este caso. Lo que aquí se conserva sería parte de un esbirro que cierra el tema por un lado. Hay casi siempre en esta escena -los otros dos casos gallegos lo presentan- un segundo registro más elevado en que aparece el Padre, en una apertura del ciélo, bendiciendo al que recibe martirio.

La composición ha de ser pues enminentemente cerrada. El punto principal sobre el que se centra es la figura del Santo quien se destinarán la mirada y la actuación de todos los personajes.

A cerca de la calidad de la escena, por lo poco que se ve, se puede decir que parece de un hábil dibujo que tiene como fundamental preocupación dar una sensación de volúmen.

La categoría del color a duras penas se puede apreciar; se usan pocos colores y dominan en esta parte las lineas que enmarcan los cuerpos y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que señalan los plegados sobre las coloraciones. Es muy problemático señalan donde se remata hacia el centro la escena dentro del testero. Pero lo más probable que llegue hasta la ventana que se abre en la parte media de la pared.

Hay una gran cantidad de cal sobre la narración y en otras partes el revestido está practicamente perdido.

¿La Anunciación?(30 x 20 cms. al descubierto).- Tan sólo se ve de esta escena una esquina -lo único que se puede contemplar es un rincón de una estancia- Se contemplan tres filas de baldosas, encima el fondo es claro y homogéneo. Se tiene en cuenta el lugar principal dentro del templo que tiene la escena y el caracter de interior con que se desarrolla la misma, para lanzar esta hipótesis de que lo que aquí se representa, es la Anunciación. De ser este el tema habría, por las razones que marca el espacio en que se encuentra, que señalar que las figuras se hallan en una unidad de espacio más fuerte de lo que suele ser habitual en este tema en el que, de continuo, se suele atender a una división de la narración en unidades compartimentadas, por citar sólo ejemplos coetáneos a éste señalaremos los que son de Pesqueiras y Pousada. El lugar que ocupa aquí la narración es muy pequeño ya que se inicia aproximadamente a la altura de la arcada que corona la ventana del testero y no llega

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hasta el abovedamiento; por los laterales está recortada por las anchas bandas que corren en la intersección de las paredes de la capilla y, probablemente, al otro lado, en torno a la ventana.

A cerca de su composición sería aventurado decir algo, por lo que respecta a la calidad, puede asegurarse la ingenuidad del artista desconocedor de los más mínimos saberes a cerca de la perspectiva ya que dispone el enlosado sin atender a ninguna inclinación con respecto al fondo. Hay una alternancia en el color y parece que un empequeñecimiento de las baldosas en la parte que se quiere señalar más alejada. El inseguro trazo con que están llevadas a cabo señala, así mismo, la mediocridad del artífice.

Las Bandas decorativas.- A la derecha de esa tan dudosa Anunciación se presenta de perfil, en forma muy trabajada, un delfín con su cuerpo desarrollado con muchas notas de fantasía, la cola del animal se deshace en una compleja forma vegetal. Está realizado a un sólo color gris sobre el fondo. Da la impresión que la banda que hay bajo Maria puede tener un motivo muy similar pero, en este caso, desarrollado sobre un fondo osucro. Bajo estas dos bandas hay un espacio que tiene aproximadamente doble anchura que la que ofrecen las franjas decorativas. Posiblemente, en otro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiempo, hubo aquí de caracter narrativo, hoy se encuentra totalmente perdido y tan sólo se pueden adivinar algunas sombras que parecen querer decir que aqui hubo narración.

La pobreza de lo que se deja contemplar es muy grande. Da la impresión que estamos ante una obra de caracter muy rústico del último tercio del XVI cuando se utiliza incluso en los niveles más populares una decoración de caracter paganizante llevada a cabo con una falta de flexibilidad en la forma propia de artífices que usan con poco sentido unos modelos que comprenden e interpretan muy deficientemente. Una prueba más de la mediocridad del artífice está en su manifiesta falta de conocimientos que le lleva a no ser capaz de usar el testero para representar en el tamaño adecuado las escenas. El aspecto que debía ofrecer el conjunto tendría que resultar muy descompensado de tamaños entre los temas ya que el Martirio de San Esteban se lleva a cabo en unas dimensiones considerablemente mayores que el resto de las representaciones que se encuentran al otro lado de la ventana. El inadecuado modo de realizar los dibujos y dar el color recalca esa idea de un trabajo muy pobre.

Estas pinturas acaban de descubrirse. Ha sido el Señor Ares Espada quien retiró algunas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cales para ver cual era la posible temática que habia bajo ellas. La presencia de estas pinturas ya la había descubierto en mi visita a la iglesia en el año 1974 al examinar el estado de la pared tras el retablo la limpieza de cales hecha posteriormente por el Señor Ares me permitió datar y valorar más adecuadamente la obra.

El estado en que se encuentran las pinturas no puede ser más desolador. El retablo impide la corecta visión pero lo que se puede observar entre éste y el testero presenta a la pared con su revoco en un inconsistente estado. Es más, la tupida vegetación que había tras la capilla hizo penetrar raices hacia el interior y hoy una abundante y finisima red de raices bajo el revestimento que soporta las pinturas, de esta manera la labor de fijado del revocado se hace sumamente problemático. Si no se ataca esta vegetación las pinturas en muy poco tiempo desaparecerán. De querer salvar estas pobres pinturas es necesaria una acción urgente que las libre de sus muy deficientes condicionamientos actuales.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias antiguas de Galicia. San Esteban de Culleredo en B.R.A.G. 134, XII (1920) 43.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FION, San Lorenzo

Saviñao, Lugo.

Lams:

511-516

La iglesia consta de nave y una capilla mayor. La nave es moderna no quedando, como apunta Don Francisco Vazquez Saco (1), nada de la primitiva. La capilla mayor presenta dos tramos, uno es rectangular y se une a la nave siendo más reducido en alto y ancho que ella, el otro tramo es semicircular y más reducido en ancho que el rectangulo, tienen los dos la misma altura. La cubrición del presbiterio se realiza con una bóveda de cañón apuntada en el primer sector y con cuarto de naranja en el otro.

Tan sólo se conservan hoy las pinturas que ocupan el abovedamiento a la capilla. En el cuarto de naranja existe una representación alusiva al Juicio Final y en la bóveda de cañón se divide el espacio en tres partes. La parte central muestra un cielo estrellado en el que se hallan a un lado el sol y a otro la Luna, la parte izquierda muestra a San Lorenzo ante el Juez y la restante el martirio de San Lorenzo. Distintos tipos decorativos dibujan bandas separando unas partes de las otras y valen también como motivo ornamental para las ventanas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Juicio Final (250 x 411 cms).- En el

centro esta Cristo Juez. A su derecha la Virgen y a la izquierda, Juan Bautista. Un poco más lejos, a la misma altura que ambos, hay a cada lado un ángel. Bajo los pies del Señor vuelan otros dos ángeles. La visión de la escena está dificultada en su parte central por el último cuerpo del retablo mayor.

La figura de Cristo es frontal y sedente. Su asiento es el arco iris colocado ante una apuntada mandorla, eleva el brazo derecho en actitud de bendecir. De la yaga de la mano mana sangre que corre por el brazo. Su cabeza está dibujada en su contorno por la barba bipartita y una larga melena que se derrama sobre la capa. La cara es serena y severa. Tras su cabeza hay un complicado nimbo crucífero. La capa está abrochada en el cuello desde allí se despliega sobre los hombros cayendo hasta el arco iris pendiendo del brazo tras el antebrazo derecho, al llegar al arco iris reposa sobre éste. La parte del manto que cae por la izquierda del Señor vuelve hacia adelante cubriéndola desde la cintura para abajo. Así queda el pecho desnudo, en él se observa la yaga de la lanza en el costado. Quizás estan descubiertos sus pies pero se encuentran ocultos hoy por el retablo, suelen apoyarse sobre la bola del mundo. A la derecha de su cabeza se sitúan la rama de lis, hoy perdida, pero en otro tiempo presente ya que en el lado opuesto se encuentra la espada. Ambos objetos aparecen a veces como símbolos de la justicia de Cristo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tanto María como Juan Bautista están arrodillados uno a cada lado de la mandorla. Tienen las manos juntas en actitud orante. La posición de cada uno de ellos está dirigida hacia Cristo aunque sus rostros no miran hacia él sino que se hallan ensimismados en su oración. Tras sus cabezas aparecen los nimbos marcados por tres arcos concéntricos. El cuerpo de María aparece totalmente cubierto por la vestimenta, tan sólo la cabeza y las manos están desnudas. En cambio Juan presenta además desnudos los brazos practicamente enteros y la parte inferior de las piernas. Se encuentran ambos asentados sobre un suelo de nubes que de una forma continua corre totalmente el cascarón en gruesa banda curva.

Los ángeles que se hallan a la altura de María y el Bautista se presentan con sus alas desplegadas y con su cuerpo en dirección contraria a la de los intercesores. Si éstos dirigen su cuerpo hacia Cristo ellos miran decididamente hacia el lado contrario. Sus manos sostienen las largas trompetas que están tocando. En una postura similar deben hallarse los ángeles que están bajo los pies del Señor ante la larga nube en que se asientan la Virgen y Juan. Estan tapados actualmente por la parte cimera del retablo sin embargo se observa como su actitud es la misma pero, en este caso, sus cuerpos están dispuestos practicamente en posición horizontal y en pleno vuelo con sus cabezas dirigidas hacia la parte central de la composición.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La parte superior a la banda nubosa presenta una gran cantidad de estrellas. La parte inferior tiene una decoración lineal paralela a la arquitectura sobre la que corre una crestería de formas trilobuladas. El mismo tipo de cresteria pero con trazos más vigorosos corre en la banda que conecta el cuarto de naranja y la bóveda de cañón.

La composición está perfectamente sistematizada. La figura central es la de Cristo, hecha con el canon de más dimensión de los utilizados. Su figura es la más alejada teniendo tras de sí en primer lugar el arco en que se asienta y más al fondo la mandorla que lo enmarca. Su ánimo resulta ausente. Juan y María se hallan en un plano más próximo a nosotros. Hay un nuevo decrecimiento de tamaño en los ángeles quienes estando en el mismo plano de profundidad que la Virgen y el Bautista son considerados más pequeños. Hay pues una perfecta marca de la profundidad del espacio desde un primer plano dado por la decoración inferior que corre por la base del cuarto de naranja, a continuación estan los ángeles de la parte inferior que se hallan entre esta parte decorativa y la banda nubosa sobre la que estan los intercesores y los otros dos ángeles. Más al fondo aún se encuentra Cristo Juez teniendo tras de sí todavía el arco y la mandorla. Todo lleva hacia ese lugar más lejano en esta disposición. El cuerpo de Cristo llama más que ningún otro la atención no sólo por su posición central y su mayor tamaño sino

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

también porque la colocación de todos los personajes está realizada en función de El actuando su figura como eje de simetría para la disposición de las demás figuras. Los personajes se van situando a distintas alturas, uno a cada lado, hasta llegar a esa cúspide que es la cabeza de Cristo.

El dibujo con que esta llevado a cabo esta escena es de buena factura. Consigue un diseño general distribuyendo todo tras una repartición del espacio por amplias lineas curvas que configuran la mandorla, el arco y la masa nubosa, elementos soportes de la ulterior situación de las figuras. La figura particular está realizada con un carácter poco expresivo en los rostros pero con buen sentido en la disposición general y en el tratamiento de los ropajes en los que el acartonamiento se ablanda en formas que resultan más naturales. Trata con minucia algunos detalles. Es el caso del nimbo crucífero del Señor extremadamente cuidado en la forma.

El Sol y la Luna.- La parte central del tramo con bóveda de cañón apuntado está cuajado de estrellas. A un lado -el norte- está representada la luna resplandeciente. Enfrente la redonda cara del sol está totalmente rodeada por rayos de diferentes intensidades.

La decoración de esta parte puede aludir a la Crucifixión ya que se suelen representar sol y luna en tal escena para indicar el dolor de la Creación por la muerte de Cristo. La conexión exis

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tente entre el tema de la Crucifixión y el Juicio se repite constantemente en la pintura de Galicia.

San Lorenzo ante el Prefecto romano (120x x 200 cms).- El diácono se encuentra entre dos soldados, los tres en pie, ante el Prefecto que aparece sentado.

La figura del Prefecto se halla muy perdida. Se insinua vagamente su contorno casi de perfil observando al que tiene preso ante sí. Su figura se recorta ante un cortinaje que ocupa toda la altura de la escena.

San Lorenzo aparece en tres cuartos sin prestar atención al que lo observa. Su mirada esta abstraida. Sus manos se cruzan atadas ante su cintura. Viste alba talar y dalmática diaconal. Su rostro es imberbe y aparece impasible, su cabeza lleva una amplísima tonsura clerical y va coronada por un complicado nimbo.

Los dos soldados que lo retienen están en gran parte perdidos y resulta difícil describirlos. Están también en tres cuartos. Visten sayo hasta la mitad del muslo, cuera y calzas. Sobre la cabeza llevan casco o gorras con visera.

Tras ellos hay una pared con su aparejo perfectamente marcado. En ellas hay dos arcos de medio punto.

La composición se basa en enfrentar en un primer plano a San Lorenzo y dos esbirros con el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Prefecto. La figura del Diácono aparece destacada por la mirada del Prefecto que se dirige a él y por la postura de los esbirros que lo presentan dejándolo así practicamente solo, ya que ellos lo agarran desde una posición más atrasada. Es entonces ese enfrentamiento entre el Juez y el Santo lo que se resalta marcando una mayor importancia, como es lógico, a la figura de Lorenzo. No se le da gran importancia al fondo se resuelve con una pared que por el tamaño de las ventanas y del aparejo se intuye bastante alejada. Poco se puede decir de la calidad de esta parte del conjunto. Ya que la humedad la ha dejado en malas condiciones. Lo que mejor continua es la parte superior de la cabeza de Lorenzo, en élla se contempla la misma inexpresividad que en las figuras del cuarto de naranja que cubre el otro tramo de la capilla; la disposición de la mirada es muy semejante a la que exhiben Maria y Juan Bautista; también hay una clara relación entre el sentido minucioso que muestra el nimbo del Diáconо y el de Cristo Juez.

El Martirio de San Lorenzo (120 x 200cms).- En torno a la parrilla donde se quema al Santo hay varios hombres.

La parte central de la escena la ocupa la gran parrilla bajo la cual hay un abundante fuego. Encima acostado, atado de pies y manos, cubierto tan sólo por un pequeño paño de pureza, se presenta el desnudo cuerpo de Lorenzo. Su rostro resulta impasible. Sobre su cabeza, ampliamente tonsurada, aparece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un complicado nimbo.

Al otro lado de la parrilla hay tres hombres, los dos de la derecha con su cuerpo de frente y sus cabezas de perfil reciben las ordenes del tercero que, a la izquierda y de perfil, parecen estarles dando indicaciones. El hombre que dirige el martirio lleva un cetro en la mano y su cabeza curiosamente coronada, sobre su cuerpo lleva un ropón. Quizás haga mención a la persona de Valeriano, el emperador. Los dos esbirros que reciben ordenes van curiosamente vestidos. El personaje central lleva un jubón acuchillado cubierto por cuera. Su cabeza presenta un casco con su parte posterior más larga como los utilizados por los años medios del XVI. El otro esbirro parece ir vestido a la moda morisca con aljuba y un tocado típico sarraceno muy utilizado en Castilla a mitad del XVI. Estos dos esbirros llevan en sus manos cada uno una larga vara para atizar el fuego.

En primer plano, ante la parrilla, un hombre agachado está echando leña al fuego. Parece vestir jubón, cuera y calzas. Sobre su cabeza lleva una gorra con visera propia de los años medios del XVI.

La composición está centrada por el acostado cuerpo del Santo sobre la ardiente parrilla. Todo gira en función de él: la orden y la atención de los esbirros de la parte posterior y la acción del hombre del primer plano quien, con su disposición en perfil contrario al de los otros dos esbirros, equilibra la composición y da sensación de un mayor espacio al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocupar un lugar delante de todo.

De nuevo la preocupación primordial del pintor vuelve a ser la creación de un espacio en el que los planos esten muy claramente mostrados. La repartición equilibrada de figuras de que es modelo el Juicio vuelve a observarse aqui.

Las bandas decorativas del tramo abovedado son cuatro y lo dividen en tres partes. Las franjas que corren sobre la linea de impostas que va por la base de la bóveda consiste en una serie de arcadas de medio punto igualadas por la parte superior por un motivo sogueado. La banda que corría sobre la parte inferior norte de la bóveda se ha perdido completamente por la humedad. Las otras dos franjas separan las escenas, que representan a S. Lorenzo, del cielo con el sol y la luna, que ocupa la parte central del abovedamiento. Son dos anchas fajas repartidas en formas triangulares repletas de motivos ornamentales en que priva un gusto por lo simétrico. Estas bandas están rematadas en la parte superior por una cresteria culminada por formas trilobuladas alternando dentro de éstas una mas gruesa y con otra más baja y fina. Si a un lado de este tramo la decoración corre a lo largo de la bóveda repitiendo el tema de la cresteria -es el caso de la zona que separa las dos zonas del presbiterio- al otro, por el intrados del arco toral que limita la capilla de la nave tambien presenta una ancha franja decorativa en la que un motivo vegetal de ondulante y rica forma cubre todo el espacio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Toda la pintura que se encuentra en el presbiterio es de una misma mano. El sentido del espacio, los tipos decorativos, y la falta de expresividad en algunas figuras de las diferentes escenas y hablan de un mismo pintor para todo el conjunto.

Tanto en el Juicio como el Martirio se ha observado el profundo sentido del espacio que este pintor quiere inculcar en sus temas. La misma idea permanece en la otra escena de S. Lorenzo ante el Pretor en que, siendo en hecho que desarrolla en un interior, situa a la pared a bastante distancia como cabe deducir del tamaño del aparejo y de las ventanas.

Tanto en las escenas como en las bandas separativas de estas se contempla un acusado sentido decorativo. La misma minucia con que dibuja los nimbos, tanto de S. Lorenzo como de Cristo, se observa en las franjas con una decoración en la que se cuida el detalle.

Los rostros realizados por este pintor resultan faltos de vida. Hay demasiada quietud en todos ellos. Aunque no son las mismas facciones de todos los personajes en todos hay la misma falta de vida. Tan sólo un movimiento que resulta mínimo dinamiza algo los temas. Es el caso del vuelo de los ángeles en el Juicio o de la actitud del que agachado echa leña en el fuego y del que dirige el martirio, que dan una relativa vitalidad a las escenas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La coloración es parca ya que solo se combinan rojos y dorados mezclándose con blancos en la repartición de espacios.

Ha de resaltar la heterogeneidad de las vestimentas de los esbirros cada uno diferente en su atuendo a los demás dando datos que facilitan el encadre cronológico de las pinturas.

En varias ocasiones se han publicado opiniones sobre estas pinturas. En dos ocasiones, las menciona Post. En la primera ocasión simplemente las menciona como del Gótico tardio (2), después su opinión se hace más amplia:

Of other frescoes that have, like those of Mellid, falsely been called Romanesque, the specimens in the east end of the parroquia at Fion are so boorish in quality as to render impossible a decision between a classification in the Hispano Flemish style or in the Renaissance. The latter alternative is perhaps the more likely. The subject in the centre of the semidome here quite accords with the orthodoxy of Romanesque art -- the Pantocrator seated on the rainbow and enveloped by a nimbus; the rest of the semidome is symmetrically occupied by the kneeling Virgin and Baptist and by two heralding angels. Since the church is dedicated to St. Lawrence, the barrel vault before the apse is painted at the left with his imprisonment and at the right with his martyrdom on the gridiron.(3)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Señor Vazquez Saco dice: Aunque posteriores a la época románica merecen destacarse las pinturas que cubren las bóvedas del abside. En el cuarto de naranja se representa a Jesucristo,con el brazo derecho en alto, en ademan de bendecir. A su derecha, la Virgen, de rodillas, una sus manos en actitud orante, y a su derecha, San Juan Bautista, ora también de rodillas, vueltas ambas figuras hacia la central, y en plano inferior. Completan la decoración dos ángeles, uno a cada lado de las figuras laterales, tocando trompetas. El tramo recto exhibe en el lienzo de la derecha, el martirio de San Lorenzo, titular de la iglesia, que aparece acostado en la parrilla, mientras dos sayones atizan el fuego, a las órdenes del rey que empuña un cetro largo en la mano derecha y levanta la izquierda en actitud de mando. En el lienzo de la izquierda, San Lorenzo, revestido de diácono y con las manos atadas aparece ante el juez (4). El Señor Castillo apunta: Conserva pinturas murales recubriendo a las bóvedas del ábside, representando las del centro el Juicio Final con Jesús en vesícula piscis, con Santos a los lados y ángeles tocando las trompas del Apocalipsis; las laterales de la izquierda representan a San Lorenzo ante el tribunal que lo juzga y las de la derecha el martirio de este Santo; parecen obra del siglo XVI. (5)

Probablemente tras el retablo mayor se conserven pinturas del mismo momento. La humedad es el mayor enemigo que tienen estas pinturas. Su estado de conservación es bastante bueno.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Lorenzo de Fión en B.C.M.L. 53-56, VII (1960-1961) 51.

(2) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting I, New York 1970, 214.

(3) POST, Chandler.- O.c. IV, 480.

(4) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias... 51-52.

(5) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 198.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FONTEITA, Santiago

Farnadeiros, Lugo.

Lams:

517-526

La iglesia tiene una sola nave cubierta de madera a dos aguas y un presbiterio formado por un tramo recto cubierto con bóveda de cañón y cabecera semicircular con cuarto de naranja. La nave, como observa Don Amador López Valcarcel, ha sido ampliada hacia el oeste como se aprecia al contemplar la falta de canecillos y tejaroz en la última parte. De la época de esta ampliación, según este mismo autor, debe de ser la sacristía adosada al lado del evangelio (1).

El conjunto de pinturas que hay en esta iglesia se localiza en la cabecera, concretamente bajo la línea de imposta que corre por la base del cuarto de naranja, se reparten a los lados de la ventana que centra dicha cabecera. A la derecha aparece San Miguel clavando su lanza en el demonio y, al mismo tiempo, pesando las almas; a su lado un ángel blande una espada contra un enemigo que yace bajo las cales, hay indicios de que las pinturas corren a lo largo de la pared a la misma altura hasta el arco triunfal. A la izquierda de la ventana se observa un grupo de almas que es conducido por un angel hacia una zona de la pared cuya pintura está oculta por capas de cal, las señales de la presencia de pintura bajo el blanqueado continua hasta el arco triunfal también por este lado norte de la iglesia. Dos cabezas surgen de la tierra en la zona que está bajo el grupo de almas que caminan dirigidas por el ángel. Un tema decorati-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vo de tipo vegetal corre por la imposta por los lados de la ventana y por el derrame de ésta, también se percibe su presencia por zonas del lado sur tanto por la parte inferior del paño con pinturas como también por la lateral. Una columna pintada de carácter compuesto sostiene ilusionísticamente la imposta a cada lado de este vano central que lleva la luz del Naciente al interior, su basa se apoya sobre una línea que corre a unos ochenta centímetros del suelo, ese espacio debía tener también alguna decoración.

Se contemplan pequeñas pruebas de la existencia de pintura de la misma época en el cuarto de naranja, pero tan sólo se localizan en la parte baja que estaba tapada por el retablo mayor, lo demás presenta un cielo estrellado que valía como fondo a ese retablo.

San Miguel y la lucha de los ángeles contra los demonios (150x190 cms).- El Arcangel aparece en pie y casi frontal. Viste una armadura que tan solo deja ver sus manos, cabeza y alas. Sobre sus hombros y abrochada al cuello va una capa que, tras su espalda, flota en los aires. Su mano derecha sostiene una larga lanza que hunde en la boca de la forma demoníaca sobre la que mantiene sus pies. La izquierda retiene una balanza en la que está llevando a cabo el peso de las almas. Su cabeza está adornada por un sencillo nimbo redondo, su pelo es rubio, su mirada está perdida en un gesto de abstracción sin prestar atención ni a su dominio sobre la bestia dia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bólica ni al peso de las almas; sus alas, de variados colores, aparecen tras su cabeza ascendiendo un poco sobre ella, con esto la esbeltez de la figura se acrecienta.

El angel guerrero se presenta en pie y tres cuartos. Viste con una sencilla túnica blanca. Mantiene con la derecha una espada que está en trance de utilizar contra un enemigo que aquí no se contempla ya que está enterrado bajo el blanqueado. Su rostro y cabello es igual al de San Miguel, éste no lleva nimbo y ostenta a su espalda unas alas con el mismo carácter estílizador que se advierte en el Arcangel.

Estos dos personajes se hallan empeñados en su lucha sobre una oscura tierra en la que aparecen algunas señales de vida vegetal, unas pequeñas flores surgen entre las figuras angélicas.

Al fondo se observa la línea del horizonte que divide en partes iguales el espacio dedicado a la tierra y al cielo.

En la misma parte pero en una posición ya intermedia entre el arco triunfal y la ventana se dejan ver dos piernas desnudas y oscuras que parecen ser de alguien que da frente a otra figura mostrándose en una postura de movimiento.

Las almas caminan hacia el cielo (150x170cm). Un grupo de almas, representadas por cuerpos desnudos, aparecen de perfil caminando todos hacia un mismo lugar, tras ellos va el angel que los encamina. La actitud se repite en cada una de las figuras: su rostro se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dirige hacia un mismo lugar que está a la altura de su cabeza, sus manos se pintan en postura orante,la expresión es serena, las peculiaridades del semblante se reiteran: una y otra vez se pinta el mismo pelo largo y ondulado, frente despejada, larga y curva nariz y mentón retirado. El ángel que guía al grupo yendo tras ellos es la única figura vestida de la escena, la única diferencia en sus cabezas está en que su pelo es más abundante que el de los demás.

La Resurrección.- Dos cabezas surgen en primer plano de la tierra, estan de perfil y presentan el mismo tipo que se observa en los demás de esta parte, su mirada resulta perdida, la dirección en que están dispuestas las lleva hacia el centro de la cabecera.

En la parte de la cabecera que se pintan las dos escenas últimamente reseñadas de nuevo vuelven a compartir el espacio del cielo y la tierra ocupando cada uno de ellos aproximadamente una parte igual aunque, hay que decir, en este caso, que la línea del horizonte está tapada en todo el trecho que está liberado de las cales, sin embargo es esto lo más lógico ya que, también aquí se observa el contraste entre la oscuridad del suelo y la claridad del cielo y, siendo así, lo normal es que se quiera dar una idea de continuidad de espacio entre lo que hay representado a un lado y al otro.

La interpretación de esta pintura debe de ser realizada en conjunto. El cuarto de naranja, hoy

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cubierto por nuevas cales en las que aparece un cielo estrellado, debe encerrar una representación de Cristo Juez entre ángeles y con la intercesión, ante su Persona, de María y Juan Bautista como es muy habitual en la pintura de Galicia por estos tiempos. Abajo el espacio se repartiría, como es habitual en la interpretación del Juicio, distribuyendo a la derecha del Señor escenas alusivas a la Gloria y a la izquierda temas que se relacionan con la pena del infierno. En este sentido se justifica la presencia de las almas llevadas por un angel sin duda hacia la puerta del cielo donde quizás estuviese Pedro -así sucede en Santa María de Pesqueiras o San Pedro de Seteventos, por ejemplo- recibiendo a los que llegan. El tramo de pared que queda hasta el arco triunfal muy probablemente tenga oculta una ciudad con los Bienaventurados habitándola, lo mismo acontece, vale como dato comparativo, en Castrelo de Miño. Las dos cabezas que estan surgiendo de la tierra en el extremo de la composición de esta parte de la cabecera hay que interpretarlas como una representación de la Resurrección, su disposición dirigida hacia el centro de la cabecera las pone en relación con lo que acontece en el otro paño, parece indicar que estos resucitados han de pasar por la balanza del arcángel,figura que inicia la narración de la otra parte de la cabecera. San Gabriel no solo está dedicado a su tarea de valorar las almas sino que también aparece en su victoria contra el demonio. Es esta lucha y triunfo sobre el diablo también el signo de la acción del ángel que aparece acompañándolo, sin duda bajo la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cal aparecerá al lado de la figura angélica enfrentada con él algún demonio que cae bajo el peso de la espada de éste. Toda la pared hasta el arco triunfal estaba pintada, según se puede atisbar en alguna parte de esta zona. Se ha destruido en parte el paño ya que se hizo en época posterior un vano en la pared sur con ánimo de iluminar este abside ya que la implantación de un retablo había ocultado la luz que provenía de la ventana de la parte central de la cabecera. Lo que mejor se puede ver de esta zona son esas dos piernas desnudas y oscuras que aparecen sobre un fondo negro en una posición que resulta contraria a la que mantiene el ángel con la espada que se halla considerablemente alejado de esta figura dentro del paño; esto hace suponer que en el tramo que se encuentra entre uno y otro personaje se representa una batalla entre ángeles y diablos, tema que otra vez más aparece en la pintura de Galicia, ya que según parece estas piernas oscuras deben de corresponder a una figura demoníaca con rasgos humanoides que está en actitud de lucha. Un buen tema para rematar el paño sería la representación del infierno, relato que no suele faltar en las escenificaciones del juicio y que, generalmente, se dispone en el ángulo inferior izquierdo.

La decoración vegetal consiste en un fino tallo en el que se dibujan algunas hojas en el mismo color que van reforzando el carácter sinuoso de este motivo en el que dentro de un esquema ondulante en el que, unas veces independientes y otras engarzadas, se van sucediendo amplias curvas de sentidos diferentes, dentro de ellas se realizan desviaciones también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de carácter curvo que caminan en sentido contrario al que marca el trazado general. Esta forma vegetal va variando de grosor en el recorrido y también de sentido dibujando su marcha sobre un espacio en el que no está demasiado agobiado, dejando mucho lugar para el fondo blanquecino sobre el que aparece. Quizás la paredilla que tapiaba la saetera hasta hace poco (2) tuviese idéntica decoración.

Las columnas estriadas y con capiteles compuestos que soportan la franja decorativa que cubre la imposta a los lados de la ventana deben también aparecer en los extremos de la imposta, donde se remata la terminación por los lados del cuarto de naranja, en ese lugar contribuirán a soportar el ilusionístico peso de ese friso corrido decorado con el motivo vegetal que es el basamento sobre el que se asienta el cielo donde se hallará la figura de Cristo Juez.

La decoración de la parte inferior se ha perdido quizás estuviese concebida como un cortinaje que cubría el zócalo del programa iconográfico tal como ocurre en algunos casos -Vilar de Donas es el ejemplo más antiguo en Galicia- o bien pudo usarse como fórmula decorativa una sucesión de arcadas sobre pequeñas columnas como acontece en otras ocasiones: Mazo y Pousada cubren así sus zócalos.

La composición se basa en el reparto de este gran tema del juicio por unidades aisladas unas de otras por columnas con una doble misión: sistematizar la narración y valer como soporte de la parte superior donde se desarrolla la parte primordial de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la acción. Con esta regulación se consigue una valoración más exacta de las distintas partes ya que la dependencia de las narraciones complementarias con respecto a lo fundamental no resulta tan fuerte.

De esta forma partes que estarían tratadas en un tono menor con pequeños tamaños en sus figuras y ocupando partes secundarias dentro del marco consiguen ser representadas con una importancia desusada. Sin embargo no hay unidad de acción en cada uno de los cuadros en que se ha compartimentado el tema. Se mezclan en un caso el peso de las almas con la lucha de los ángeles y demonios aunque en esta ocasión hay una cierta hilazón dado que el Arcangel también se representa en su tarea de vencedor del demonio. En la otra parte la falta de unidad es más fuerte al pintar dos temas tan dispares como la entrada de las almas en los cielos y la resurrección de los muertos. Esta conexión de asuntos que se hace en este caso se debe a la falta de lugar en la capilla para hacer un cuerpo más que presentaría precisamente esta escena que es, casi siempre, la base natural sobre la que se representa el Juicio Final. Con su situación en este lugar se vincula a una parte del plan con la otra ya que su dependencia de la figura de San Miguel es evidente ya que ante él han de comparecer y hacia donde está se dirigen sus actitudes. Es muy rara esta manera de representar la resurrección ya que resultan las caras bastante estáticas y el tema del resucitado demasiado exiguo ya que suele representarse a través de cuerpos que se ven, por lo menos, en su mitad superior que surgen en posiciones muy contradictorias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

e intentando mostrar a través de ellas a todas las clases sociales. Aquí solo aparecen dos cabezas quizás por un intento de conservar un mismo canon para todas las figuras que aparecen en un mismo compartimento, si el mismo espacio que se dedica a ese episodio fuese ocupado por figuras de medio cuerpo habría una discordancia que no encajaría dentro de la sensibilidad que el pintor, que aquí trabaja, demuestra. Es verdad que aparece esa desproporción en la otra parte entre las almas y San Miguel pero hay que valorar que estas aquí aparecen más con un valor de simbolismo a través del cual se individualiza al Santo que con un carácter de personalidad equiparable a la del Arcangel. Esa proporción es, en cambio, clara entre éste y los demás ángeles que pueden acompañarle en el paño y también con los demonios contra los que ellos combaten. En cada uno de esos compartimentos hay una preocupación por enfrentar a grupos o personajes cerrando así fuertemente las diferentes composiciones. Si en un caso están las almas y un ángel enfrente de Pedro que los recibe ante la puerta celestial en el otro aparece el Arcangel, enfrentado con su misión de vencer al demonio y pesar las almas, también el angel que lo acompaña está enteramente dedicado a la batalla. En ese mismo encaramiento de formas incluye a los resucitados que dependen de la ulterior acción del Arcangel en una interpretación iconográfica poco corriente ya que su atención en el acto de la resurrección siempre suele ir dirigida a lo Alto de cuya misericordia dependen, en este caso el sistema de compartimentar utilizado hace difícil ma-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nifestar esa atención dirigida hacia arriba que suele aparecer siempre en el Juicio. Por esta manera de disponer los grupos las posturas más generalizadas son las de perfil y tres cuartos huyéndose, por lo general, de las frontalidades poco dialogantes por naturaleza.

En el dibujo poco hay que destacar. Si en lo ornamental hay que reconocer una elegancia con la que se logra una bella decoración vegetal en la que la reiteración del tema no resulta pesada, en cambio su contínua repetición del mismo perfil y de la misma inexpresividad en cada una de las caras nos lo muestran como pintor poco hábil para dar personalidad a los personajes.

La coloración del conjunto se hace con una gran parquedad cromática. Los negros, rojos y amarillos son prácticamente los únicos colores que, alternando con el blanco, rellenan la composición.

Estamos pues ante una obra muy peculiar por el sistema compositivo que se utiliza que manifiesta la labor de un hombre más dado a las labores de la decoración que a las propias de la pintura figurativa.

Esta obra ha sido tratada, hasta ahora, sólo una vez. Lo ha hecho Don Jesús Guerra Mosquera que escribe así: "El tema desarrollado por el pintor es el del Juicio Final, un grupo de almas presentado de perfil y conducido por un angel vestido de blanco,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

avanzan con las manos juntas en actitud de súplica al encuentro de Cristo Juez. El conjunto está enmarcado con adornos fitarios y dos columnas estriadas, y forma un cuadro de tal belleza que parece la copia de una miniatura arrancada de la "Biblia de San Isidoro de León" o del "Beato de Liebana" (3).

Hay que decir además que el conjunto de pinturas no acaba aquí. Siguen por la cubrición del tramo recto del presbiterio posiblemente con el tema del cielo estrellado con el sol y la luna tan común en la representación del Juicio Final. Además hay fragmentos de pinturas de la misma época por las inmediaciones del arco toral mirando a la nave. Toda esta obra está en parte bajo una capa de pinturas barrocas que no tienen figuración ni valor artístico alguno. El encuentro con los temas que yacen bajo las cales en esta parte de la iglesia es, pues, muy fácil y, quizás, de gran valor. La posibilidad de que las pinturas se extiendan también por parte de las otras paredes de la nave es mucho menor.

---

(1) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Fonteita en B.C.M.L. 67-70, VIII (1967-1968) 170.

(2) Idem, 170, la menciona todavía tapiada.

(3) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974), 101.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUGO, Catedral, Coro

Lugo.

Lams:

527-530

Son seis las tablas que se encuentran sobre el coro de la Catedral de Lugo que se halla en la nave central de la mísma, ante el crucero, siendo el único coro catedralicio que conserva su posición primitiva. Estas tablas fueron hechas por Marcos de Torres quien las contrató en 1571. En cinco de ellas trata el tema de la vida de José; la sexta no pertenece a la serie y presenta, por lo que seña la Vázquez Saco (1) el tema de la Sagrada Eucaristía, culto peculiarmente ligado a la ciudad de Lugo. Aunque no se cita en el documento que publica Pérez Costanti ha de pertenecer a la misma mano que las anteriores tablas esta que presenta la Eucaristía.

El Señor Pérez Costanti publica que se comprometió a pintar "la historia de Joseph en tableros" detrás de dicha capilla mayor "frontero de la capilla del Sr. Lope Diaz de Gayoso, en cuyas tablas ha de haber cinco historias: la primera quando Joseph soñó que la adoraban las estrellas sol, e luna... El segundo tablero sera quando la mujer de Putifar quiso forçar a Joseph y le quedo la capa en las manos... La tercera historia sera cuando Faraon soño el sueño de las bacas y espigas... El quarto tablero sera cuando triunfo en Egipto, con el ornato que se requiere, yra en lexos como beniera su gente a Exito, yra en lexos como bendixo a sus nie

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos hefrain y manases y quando enterraron a Jacob... Y demas de dhas historias, ha de dorar los capiteles y basas de los pilares que estan en medio de las dhas historias y jaspeado el cuerpo de pilares..." (2).

Se conservan todas las escenas pero hoy son prácticamente invisibles el cuadro quinto con la bendición de Jacob y el tema de la Sagrada Eucaristía. Todas las tablas se hallan en un estado lamentable quizás la pintura aún se conserva en buenas condiciones pero los colores se han oscurecido tanto que apenas son visibles los temas; la suciedad ha sido la principal responsable de la situación a que han llegado.

El hecho de que todas las tablas han sido hechas por el mismo artista resulta indudable ya que todas presentan las mismas características. La posibilidad de analizar las tablas adecuadamente no existe, apenas podemos vislumbrar cuatro de los seis temas.

El sueño de la estrella (120x100 cms).- José aparece sentado en el centro del espacio creado por la pintura, está en primer plano: Se encuentra en una actitud que señala que está hablando con los que tiene alrededor. A un lado tiene a cuatro hombres y al otro a cinco; están todos en pie. Sus cuerpos están dispuestos convergiendo hacia este centro de la tabla que abarca, dinámicos, vociferantes, sin duda alterados por lo que acaban de oir.

Como fondo se ve un espacio abierto en el que se deja un mínimo espacio para el cielo. Quizás

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacia los lados hubiera alguna arquitectura de corte clásico.

Da la impresión de que abundan los sayos cortos en los hombres, y que se cubren con tocados de raigambre oriental.

La composición dirige dos bloques aproximadamente iguales hacia el centro donde un solo personaje -José- destaca de una forma muy preferente.

La mujer de Putifar quiere forzar a José (120x100 cms).- En el centro y en primer plano se contempla a José en tres cuartos en actitud de huir de una mujer, la de Putifar; ésta la agarra por el manto que ha de quedar en sus manos. La mujer se cubre con una larga túnica mientras el joven José se viste con una saya corta. A un lado se ven dos cabezas que surgen tras una arquitectura sin duda con ánimo de enterarse de lo que esta pasando en la sala. El fondo de la tabla se pintó con una compleja arquitectura en la que hay arcadas de medio punto que se abren a la luz.

La composición se centra en esos dos personajes que destacan solos en el medio de la tabla.

José explica al Faraon los sueños de las vacas gordas y flacas (120x100 cms).- La tabla reparte su contenido en dos zonas. En la parte izquierda contempla, bajo una arcada de medio punto que se abre a una estancia, una cama cubierta con dosel; en ella hay un hombre durmiendo. Sin duda, de esta for

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ma, se alude al sueño del faraón. A la derecha, ante una arquitectura de corte clásico que intenta, indudablemente, de aludir a la Antigüedad, junto a una mesa se encuentra un hombre sentado; aparece ricamente tocado, tras él hay una serie de hombres, sin duda son el séquito que acompaña al faraón que ha de ser el personaje que está sentado. Ante él se encuentra en pie otro hombre que parece estar presentado con una cierta actitud que lo señala hablando, sin duda es José que explica su sueño al faraón.

Compositivamente lo fundamental es esa división en dos partes del tema que se presenta. De esta manera se liga compositivamente a la Edad Media la proximidad al primer plano de la parte en que José explica al faraón su sueño da un carácter prioritario a esta zona sobre la otra.

El triunfo de José en Egipto (120x100 cms). En primer plano se dispone un carro tirado por caballos. Está dispuesto de perfil y los animales se hallan en actitud muy dinámica. En el carro va sentado José luciendo sobre su cabeza una corona; en la parte delantera una serie de personajes lanzan al aire el sonido de sus trompetas.

En la lejanía se ve un palacio configurado con módulos clásicos. El cielo tiene en la escena un mínimo lugar.

Con esta escena, según Reau, se prefigura la entrada de Cristo en Jerusalén (3).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El pintor que lleva a cabo estos temas se muestra poco acertado en sus composiciones; resultan un tanto deslabazados sus temas y no tiene ni una ordenación mediana entre sus figuras ni tampoco una adecuada toma de la profundidad a través de ese constante utilización de la arquitectura usada como asomo de dar esa idea espacial.

También va en contra de una adecuada composición el emsablaje en una reducida tabla de varios momentos de un episodio que es una característica más lógica en tiempos anteriores.

El pintor quiere introducir una buena cantidad de figuras, de ahí que utilice un canon muy pequeño para la figuración que convive mal con las arquitecturas concebidas con módulos que son sumamente escasos. Ayuda a conseguir ese abundante número de figuras el que se deja muy poco espacio de la tabla dedicado al cielo utilizando un punto de vista considerablemente alto.

Las arquitecturas señalan un decidido gusto por las arquitecturas clásicas por parte de este artista; estas construcciones están concebidas con una sobriedad en la forma que parece indicar la toma por parte del pintor de un estilo estrictamente renacentista para sus arquitecturas.

Su dibujo parece desmañado, falto de habilidad; tampoco debe de ser notable el color que debió ser dado al óleo; el barniz que guardaba la pintura está hoy cubierto por abundante suciedad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Debe mencionarse aquí el contrato de compañía que dos años antes de hacer esta tabla el pintor había firmado con su vecino de Vivero Juan Lombarte y con Juan Bautista Celma y el tio de éste Juan Tomás (4). Creemos que la poca calidad de la obra debe manifestar que Juan Bautista, pintor de muy buen oficio, nada tuvo que ver con la mísma.

Las únicas menciones que hay sobre estas tablas ya las hemos citado. Son las de Pérez Costanti que da el dato de los cinco temas de José documentalmente adscritos a Torres y el de Vázquez Saco hablando del sexto cuadro.

Las pinturas requieren una limpieza y una fijación de algunas partes.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- La Catedral de Lugo. Santiago 1953, 53.

(2) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 531

(3) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien Sec. II Vol I París 1956, 167.

(4) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 116.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MAZOI. Santa Eulalia

Lugo, Lugo.

Lams:

531-538

Consta de una nave rectangular cubierta de madera a dos aguas lo mismo que el presbiterio también rectangular y más bajo y estrecho que aquella. Está cubierta de madera a dos vertientes. Es una iglesia que, dentro del estilo románico, denota un acusado acento de primitivismo como señala Don Amador López Valcárcel en su análisis de tal iglesia (1).

Hay que añadir, ya que es interesante para comprender la actual posición de las pinturas, que a principios del XVII el presbiterio fue acrecentado en altura con ánimo de poder hacer en la parte norte de éste una sacristía que, con cierta holgura, cupiese la vertiente correspondiente a ese lado del techado. Además con esta obra de alzar un poco el presbiterio también había un espacio más adecuado para un retablo mayor que por estos tiempos se llevaría a cabo.

Hoy sólo se contemplan pinturas cubriendo el muro testero de la capilla mayor. El tema allí representado es el de la Anunciación.

La Anunciación (200x308 cms).- Se puede dividir el espacio pintado en tres tramos. A la derecha aparece la Vírgen, sobre la ventana está el Padre y a la izquierda se encuentra el Arcángel. El tema se halla enmarcado por una banda con decoración por la parte superior y por la inferior sustentándose

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la de la parte baja en una serie de arcos de medio punto sostenidos por bajas y delgadas columnas. Por los lados laterales tan sólo una gruesa línea señala el final del tema tal como hoy se ve. Lo ornamental se vuelve a utilizar en el borde y derrame de la ventana que centra el testero.

La parte del paño en que aparece la Vírgen se encuentra en peores condiciones ya que fue por donde empezaron a picar cuando se decidió limpiar la piedra de la iglesia del revestido interior. Tan solo ha quedado un trozo del vestido, un cojín bajo las rodillas y unas manos que parecen estar de perfil y juntas en oración. Así pues se puede decir que María está de perfil, arrodillada y con sus manos en actitud orante. Ante Ella aparece un ancho jarrón con unos lirios ordenados guardando una perfecta simetría en el conjunto. Sobre el jarrón se encuentra la paloma del Espíritu que en su circunferencia de luz se dirige sobre los rayos hacia María. Trae sus alas desplegadas mostrándose en pleno vuelo. El Padre está situado sobre la ventanita introducido en una ondulada madorla que deja ver la mitad de su cuerpo. Su blanco cabello está cubierto por una elevada corona que recuerda vagamente a la triple tiara papal, su mano derecha se alza en una bendición y la izquierda, hoy perdida, quizás sostuviese la bola del mundo coronada por la cruz. Su mirada se dirige hacia la zona en que se encuentra la Vírgen.

El Arcangel se está arrodillando. Aparece de perfil la parte inferior de su cuerpo mientras la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

superior tiende al tres cuartos. La actitud de su rostro lo muestra dirigiéndose a María. De él salen las palabras que aparecen en la cartela como emanadas de su boca: "AVE MARI GRATIA". En su mano izquierda porta el cetro, con la derecha señala a lo alto como indicando la procedencia divina de su mensaje. La longitud de su cuerpo se halla acrecentada por la posición de sus alas que, elevadas, parecen alargar el canon de su cuerpo. Viene vestido con túnica y manto, el sinuoso contorno de éste señala el movimiento de la figura que acaba de llegar y empieza a arrodillarse, sus pies se representan desnudos.

La situación de la escena se lleva a cabo en una estancia señalada por el enlosado que corre por la parte baja ensamblando, bajo la ventana, las dos partes inferiores de la escena.

La composición está volcada hacia María, hacia Ella miran el Padre y el Arcangel, a Ella se dedican la cartela y el jarrón con lirios, a la Vírgen se dirige el vuelo de la paloma del Espíritu. Seguramente que la figura de la Mujer estaba recluida en la oración sin mirar a todo ese mundo de actitudes y formas que giran en torno a su figura.

La calidad de esta obra deja mucho que desear. Se pinta con grandes dificultades la expresión de los rostros haciendo unas caras con los ojos desmesuradamente abiertos, con un acento en ellos de irrealidad, como si estuviesen enormemente asombrados. Las vestimentas también se realizan con un sentido poco natural plegándose con un paralelismo que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

resulta demasiado unitario aunque se busca en ellos una graduación del volúmen a través del grosor de las lineas y del contraste de tonos que se usa continuadamente. Suele mostrarse poco acertado en el dibujo de las formas, es el caso de la cartela que se despliega ante el Arcangel, la figura de éste también resulta ilógica tanto por la disposición de sus alas como por el rotundo y mal dibujo con que señala sus piernas. La poca pericia del pintor se muestra sobretodo en el deficiente modo de representar el enlosado no conociendo minimamente las leyes de la perspectiva ya que dispone todas las losas inclinadas en un único sentido.

Los colores que se utilizan son fundamentalmente el rojo, amarillo, azul y negro.

Merecen análisis aparte las franjas decorativas que exiten en torno a la obra. La banda de la parte superior se ciñe al ángulo que formaba la primitiva cubierta que este iglesia tuvo hasta el siglo XVII. En ella, sobre un fondo oscuro, aparece una decoración de grueso perfil que dibujan formas de "S" alargadas y acostadas que ensambladas por sus extremos se ciñen a la estrechez del marco. Sus formas están trabajadas como si de una decoración en metal se tratase recordando una labor de orfebrería. La franja de la parte inferior se divide en tres bandos: mucho más ancha la central y más finas las laterales. Los motivos de las tres partes tienen un parentesco evidente. Si en la franja inferior las formas en S aparecen sencillamente unas tras otras con una misma

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

distancia entre sí e igual ductus entre todas ellas, en la franja del centro esas S vuelven a cargarse de sentido ornamental complicando sus bordes y ensamblandos unos con otros con argollas que en una ocasión las unen por la parte baja de la banda y en la siguiente por la alta. En esta zona el carácter de labor de orfebreria vuelve a estar patente conjuntando formas de un grosor notable. El cuerpo superior de decoración de esta banda repite las formas de la central pero en este caso la linea se hace delgada y con un grosor similar en todo el recorrido.

Bajo esta gruesa banda compartimentada en tres secciones corren las arcadas de medio punto sostenidas por columnillas de desarrollado capitel. Es un motivo bastante común para la parte baja de una decoración, repetido en Galicia otras veces. Esta zona inferior de decoración se completa con unas amplias y delgadas formas curvas que, a modo de largo roleo, va desglosándose unas veces por delante y otras por detrás de la arcada sustentante.

También en tres partes se ha de dividir la decoración de las ventanas. En la parte interior de su derrame unas lineas blancas dibujan una sillería cuyas juntas dibujan hacia el interior de la iglesia una terminación ornamental formada por tres puntos de forma curvilinea. La parte media de esta franja decorativa ocupa la zona media del derrame de la ventana más cercana al interior de la iglesia, está formada por un motivo decorativo similar al que se ha descrito en la parte superior de la franja decorativa que corre por la base de la Anunciación, la úni

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ca diferencia es que ésta presenta un tamaño un poco mayor y torneado que va adelgazando y engrosando la linea con ese sentido próximo al gusto de los artistas que trabajan con metal y que caracteriza al que aquí pinta. La última banda decorativa más delgada que las anteriores está trazada en torno a la arcada de la ventana ya en pleno testero, aqui se repite un sistema decorativo muy utilizado en Galicia ya en otros tiempos anteriores, consiste en repetir sistemáticamente un mismo molde decorativo con una forma que, más o menos lejanamente, se puede acercar a la de la estrella. En este caso está formada por un punto central, más o menos redondo, al que convergen otros puntos afilados que miran hacia el central.

En lo decorativo el pintor usa, pues, dos tipos de fórmulas. La que utiliza en más proporción es ese motivo que tiene el diseño de una S generalmente acostada que se complica con un sentido de la modelación propio de un orfebre en la mayoria de los casos, en otros la forma se hace más esquemática y se ofrece sumamente esencializada. Además este artifice sigue usando otro tema decorativo el de las formas punteadas sometidas a esquemas de contorno redondeado o estrellado, tan permanente en la pintura gallega del XVI.

A la hora de valorar estas pinturas lo primero que se hace notar es lo convencional que resulta la composición aqui expresada para el tema de la Anunciación. Repite normas continuadamente usadas en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la pintura gallega del XVI. La calidad del dibujo con que está concebido resulta muy mediocre hay una total falta de expresividad en las figuras y un sentido antinatural en la manera en que estas se hallan cubiertas por los paños. Llega a resultar enormemente ingenuo el autor cuando analiza la forma en que describe el enlosado, llega al colmo de la insapiencia cuando coloca el jarrón con las flores no sobre el enlosado sino sobre la linea que marca el fianl de la solería y el inicio de la pared que cierra la estancia.

Donde el trabajo del pintor resulta más importante es en el sentido decorativo que imprime a sus realizaciones. Aparece de alguna forma en el tema de la Anunciación -el jarrón con flores y la ondulante orla del Padre son buenos ejemplos de ello- pero sobre todo donde se hace más visible es en las bandas ornamentales que limitan el tema, en ellas la finura del diseño se va graduando en fórmulas de diferentes grosores que logran un conjunto de rico sentido decorativo que resulta, además, muy clarificador para dar una opinión acerca de la posible cronología de la obra.

A cerca de estas pinturas el único estudio hecho hasta ahora es el realizado por Don José Manuel González Reboredo. Es uno de los pocos trabajos dedicados de una forma monográfica a una pintura llevada a cabo en Galicia. Por la longitud de su texto nos reducimos a aquellas ideas que expresan mejor el pensamiento de este autor: " En este muro, por su cara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

interior, y después de retirar el retablo mayor y desencalar la superficie -obras todas ellas realizadas en los últimos meses- quedó al descubierto un conjunto de pinturas murales de torpe factura... el trazado de las figuras revela una mano poco diestra, que se esfuerza por dar sensación de perspectiva sin conseguirlo... La datación de estas pinturas no resulta muy clara. En principio hemos de tener en cuenta que el retablo que las tapaba, obra del siglo XVII, nos da un término "ante quem". Por lo demás, y a pesar de que la simpleza de la obra parece indicar un claro recuerdo románico el deseo de perspectiva, y algunos aspectos iconográficos y estilísticos, nos inclinan a clarificar la obra en época tardia, posiblemente ejecutada ya entrado el siglo XVI... un conjunto artístico poco elegante pero de interés indudable..."(2).

Hay que añadir que hoy las paredes laterales del presbiterio se hallan ocultas tras paredes hechas con ladrillo con ánimo de adecentar estas dos partes, esta curiosa decisión ha salvado las pinturas que forzosamente han de encontrarse tras tales paredes, hoy se puede vislumbrar por un hueco que ha quedado en la pared norte de dicha capilla mayor un fragmento de esta pintura a la que aludo, ese retazo que aquí se ve corresponde a una parte del zócalo. La existencia de estas paredes laterales de ladrillo justifica la estrechez de la delimitación del tema del testero por dichos lugares ya que la mayor parte de las dos franjas decorativas que corren a lo largo de los muros laterales ha quedado oculta en la cámara realizada ante los muros laterales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa Eulalia de Mazoy en B.C.M.L. 71-74, VIII (1969) 282.

(2) GONZALEZ REBOREDO, José Manuel.- Pinturas murales de Santalla de Mazoi. Lugo en B.C.M.L.85-86 IX (1976) 304-306.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MIXOS. Santa María (anejo de Estevesiños)
Monterrey, Orense.

Lams:

539-540

Esta iglesia ha sido estudiada en su arquitectura prerrománica por varios autores. Los Señores Bouza Brey, Fontes Canal y Ramón Fernández Oxea publicaron un estudio dedicado a ella en la revista "Nos" en el año 1928. Aquel mismo año el Señor Castillo escribía acerca de ella en el "Boletín de la Real Academia Gallega".

La construcción tiene actualmente una nave rectangular y tres capillas rectangulares en la cabecera, éstas son semicirculares por dentro y están cubiertas por bóveda de cañón ultrasemicircular, rematadas en cascarones de la misma sección.

Según opinión del Señor Castillo "no ha llegado completa hasta nosotros, pues en los muros de la única nave que hoy tiene se notan las dos, por lo menos, reedificaciones que ha tenido, una que trastornó el aparejo primitivo, como se ve por el inadecuado emplazamiento de sillares con molduras, y convirtió en puerta de arco apuntada lo que en el muro sur debía tenerlo antiguamente de herradura; y otra, la que en fecha posterior levantó por completo la fachada, no sabemos si conservando las mismas dimensiones de la nave aunque así parece y de las proporciones se deduce" (1).

Según el Padre Yepes fue monasterio de religiosos de San Benito (2). En el año 1615 cuando el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

monje escribía este volumen de la Crónica el monasterio ya no existía.

La pintura que hay actualmente se reduce a una parte de la cubrición de la capilla mayor. El tema de la bóveda superpone dos iconografías. A un Cristo en Majestad le impone encima una cruz acercando la temática de esta escena a la de la Trinidad como Trono de Gracia.

Cristo en Majestad (180x100 cm al descubierto).- La más antigua decoración de la bóveda presenta en la parte central un trono en el que aparece sentado el Señor. Este tiene su cuerpo cubierto en gran parte, tan solo deja ver la cabeza y las manos. Su figura aparece frontal. En las palmas de sus manos abiertas se ve claramente la huella de la sangre dejada por los clavos. Su rostro es barbilampiño y está delineado teniendo como fondo la oscura cabellera. Quizás tuviese la cabeza ricamente tocada pero esta parte de la pintura se ha perdido. La sede en la que se asienta es de impresionantes dimensiones . Está ricamente decorada con formas geométricas y motivos florales. Tras el torso de Cristo se deja ver por algunas partes una ornamentación que alude a un brocado como fondo para su cuerpo.

Quizás estuviese completada la imagen de Cristo con la representación, entorno de su asiento, - de los signos de los Evangelistas. Hoy no es posible contemplarlos ya que partes de la cubrición están tapadas por las cales y otras zonas han perdi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do por completo el revoco dejándose ver el ladrillo que lo sustentaba. Descripciones anteriores del conjunto (3) hablan de los signos de alguno de ellos.

Así pues en principio hay que pensar en una composición en la que la gran protagonista es la figura de Cristo en Majestad dignificado por su atuendo, tamaño y la magna sede en la que se encuentra y también por esos signos de evangelistas que lo entornan.

La tosquedad de la pintura es grande, el trono en que se halla resulta falto del sentido de profundidad que se pretende lograr con el. La imagen de Cristo, perdida en gran parte, es difícil de valorar dada la inexistencia en la actualidad de otra cosa que los contornos y estos están muy difuminados. Parece una figura en la que hay un cierto sentido simplificador ya que se huye, por ejemplo, de los problemas que ocasiona representar un torso desnudo cubriendo a la figura completamente.

La coloración es muy pobre, sólo aparecen azules muy pálidos, grises y blancos.

Esta pintura está realizada con poca fortuna artística. La grandiosidad del tema solo recibe como correspondencia unas dimensiones notables. Lo demás resulta pobre. Hay un gusto por la decoración con formas de buen tamaño variando los tipos ornamentales que es quizás lo más destacado del conjunto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A esta pintura aludieron en sus artículos

los autores enumerados antes como estudiosos de la arquitectura de la iglesia. Además de ellos también hace un comentario el Señor Trapero Pardo.

El artículo de "Nos" las trata así: "no ouso central, detras do retablo que o cuvre, ali a onde non chegou o encalado que o luxa. A bon seguro que desaparecido este aparecerian as boutas abertas de representazons relixiosas cuio interes non e preciso remarcar. Representa a composizon o Padre Eterno barbado con moines creuchas mostrando as chagas da escoantes estremidades, sostendo no regazo o Fillo crucificado, e o seu redor o tetramorfos do que se aprezan somentes a dereita o touro, representazion de San Lucas, en bermellon e negro e a esqueda o leon, simbolo de San Marcos en ocre... non podemos siñalarlle unha data superior os seculos XIII e XIV, tal vez con repintes posteriores ainda" (4).

El Señor Castillo dice de ellas: "Tiene en su interior, sobre el arco de ingreso, a la principal de sus capillas pintado, el escudo del monasterio de Celanova es decir, la cruz de brazos iguales, en la que se han sustituido el alfa y el omega que suelen colgar de los brazos laterales de estos antiguos cruces, por el compás y el espejo. Detrás del altar de la capilla central, y convertido en escondrijo abundante de murciélagos, ofrece el cascarón de la bóveda unas interesantes pinturas medievales, que el poco espacio que queda entre retablo y el fondo del ábside impide fotografiar, y aun contemplar en buenas condiciones, después de pasar con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ciertas dificultades por el espacio abierto entre la mesa del altar y el comienzo del retablo. La cal sólo ha respetado de tan antiguas pinturas (que probablemente cubrirán también las otras capillas y aún los frentes de los muros, como en Santa Comba de Bande y San Martín de Mondoñedo, por no citar más ejemplos que de Galicia) la composición central, sobre el cuarteado enlucido que recubre la bóveda. Como en casi todas estas pinturas (recuerdo de la rica decoración bizantina, con frecuencia de mosaicos) tienen las de Mixos, entre los símbolos de los Evangelistas, de los cuales se ven en la parte inferior el toro de San Lucas y el león de San Marcos, la figura de Jesucristo, imponente en el centro, mostrando con los brazos abiertos (como en el Pórtico de la Gloria de Santiago las llagas de las manos y conteniendo delante de sí, en tamaño relativamente pequeño, una cruz con su propia figura crucificada, como mostrando a la Humanidad el símbolo de la Redención, para indicar que por el sufrimiento sobreviene la purificación y, por consiguiente, la santidad; tiene esta cruz cuatro clavos, como todas las anteriores al XIV; lo que unido a la composición, frecuente en las cubiertas de los evangeliarios y en las portadas románicas de últimos del siglo XII, sobre todo, de (de una manera provisional) la época aproximada a que probablemente pertenecen; todo esto en tanto no se descubren con todo cuidado las que pertenecen ocultas y no se analizan detenidamente (incluso apartando de momento el retablo, si hace falta) las que existen ya descubiertas" (5).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Señor Trapero dice así: "En ellos aparecen en la parte central la figura de Cristo flanqueada por los evangelistas... se muestra con su propia imagen crucificada. En algunos casos puede ocurrir -al menos tal es nuestra opinión- que la figura central no sea la de Cristo sino la del Padre Eterno y tenga a su Hijo en la Cruz. Suponemos que en este caso como en otros aparecerá el Espíritu Santo en figura de paloma, simbolizando así a la Trinidad, tal como acontece en algunas tallas renacentistas" (6).

Es indudable que las pinturas seguían en gran parte bajo el encalado, en muchos lugares muy deteriorado. Antes de ser oculto bajo el blanco este tema, por lo menos, sufrió un repinte. Fue hecho al temple sobre el fresco. Entonces se tomó como modelo un tema que no se ha entendido al ser interpretado. Es éste el Trono de Gracia. Parece que nunca llegó a situarse la Paloma entre las cabezas de Cristo y el Padre (esta última se halla muy alejada de los cánones adecuados para significar la primera persona de la Santísima Trinidad). Además la postura de sus manos con las llagas nada tiene que ver con los brazos de la cruz, ensamblaje que se encuentra muy claro en el Trono de Gracia donde el Padre soporta y muestra la Cruz del Hijo. La desproporción entre el Cristo crucificado y el que yace debajo es muy notable, en algunas partes que ha saltado la pintura de este cuerpo superpuesto se observa la capa al fresco debajo. Así pues este repinte termi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nó por empeorar la calidad de la pintura y deterioró una iconografía completándola malamente con un motivo mal incluido en el conjunto. El tema del Trono de Gracia no se entiende por parte del pintor o no se sabe cómo rematar la obra para que se parezca a lo deseado.

El escudo al que alude el Señor Castillo hoy ha desaparecido con todo el encalado que rodeaba a los arcos de entrada a las capillas donde debía de haber otros temas. Muy probablemente todo el encalado ocultaba pinturas del mismo tiempo que la que se conserva en el cascarón de la capilla central. La restauración llevada a cabo hace poco ha reducido el encalado a los cuartos de naranja que cubren las tres capillas, lo demás ha desaparecido para mostrar un aparejo al desnudo sin el más mínimo valor artístico.

Puede insinuarse que dada la decoración que se presentaba de un Cristo en Majestad entre los cuatro evangelistas muy fácilmente la decoración de la capilla mayor debió girar en la capa de pintura hecha en este momento, en torno al tema del Juicio Final.

Ambas capas deben pertenecer al siglo XVI, una es un poco posterior a Bande y la otra es más tardía.

---

(1) CASTILLO, Angel del.- Dos nuevas iglesias prerrománicas: Santa Eufemia de Ambia y Santa Marina de Mixos en B. R.A.G. 209-210, XVIII (1928), 102.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) YEPES, A. de.- Crónica General de la Orden de San Benito. V, Irache-Valladolid 1617, 30.

(3) BOUZA BREY, Fermín; FONTES CANAL, Manuel; RAMON FERNANDEZ OXEA, José.- A eirexa de Mixós e as suas aras romanas en NOS, 60 (1928) 226. CASTILLO, Angel del.- art. cit. 109-110. RISCO, Vicente.- Orense en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a. 770. TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 32.

(4) BOUZA BREY, Fermín...- Art. cit. 226.

(5) CASTILLO, Angel del.- Art. cit. 109-110.

(6) TRAPERO PARDO, José.- O.c. 32. Por su parte la opinión de Risco consiste en decir que "En el ábside central detrás del retablo barroco hay pinturas murales medio cubiertas de cal que representan al Padre Eterno con largas barbas y llagas en las manos, sosteniendo en su regazo al Hijo crucificado y alrededor las figuras del Tetramorfos de las que se aprecian el toro de San Lucas en rojo y negro y el león de San Marcos en ocre. Estas pinturas deben de ser del siglo XIII ó del XIV. RISCO, Vicente.- Orense en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a. 770.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONDOÑEDO, San Martin

San Martin, Mondoñedo.

Lams:

541-560

Esta construcción, además de su valor estrictamente artístico, posee también un interés histórico muy notable ya que fue el lugar donde estuvo asentada la sede Dumiense entre el 866/867 y el 1112, por lo menos (1).

Por el año 1155 se ubica aqui una comunidad de Canónigos Regulares de San Agustín (2). Será Priorato durante cuatro centurias (3). Paulo III manda por 1534 que se instalen aquí tantos clérigos seculares como canónigos había en la misma (4). A finales del XVI sigue siendo priorato mientras que un siglo después será ya parroquia (5).

La iglesia tiene tres naves, tres ábsides y crucero. Sus ábsides -más amplio el central que los laterales- se cubren con cuarto de esfera y bóveda de cañón éste en el tramo recto, aquella en el curvo.

Para el Señor Castillo es de fines del XI o principios del XII (6).

Tras dos momentos de pintura, uno que ocupa parte del muro sur de la nave de época gótica y otro de los primeros años del XVI, también en esa pared, hay que situar un tercer periodo en el que lleva a cabo la decoración de los ábsides-por lo menos los laterales- probablemente destruyendo pinturas de época anterior.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la capilla del lado sur se representan pinturas que han de dividirse en tres cuerpos. El primero es de labor simplemente arquitéctónica y tiene un valor simplemente de zócalo; en algún caso las columnas enlazan esta parte con la más alta de la decoración del conjunto fortaleciendo la idea de un programa único para toda la capilla. La parte media llega hasta la imposta que corre por la base del abovedamiento se reparte en cuatro escenas. Tomando como punto de partida la ventana se contempla hacia el lado norte primero el Abrazo ante la Puerta Dorada y después a Habacuc. Al otro lado se encuentra, en primer lugar, a David y, después, a los pastores caminando hacia Belén. En la parte alta aparece en el cuarto de naranja en un cielo el Padre. A su derecha, el Purgatorio señalado a través de un emblema y a la izquierda, siguiendo el mismo sentido, una alegoría del infierno. Una decoración de carácter paganizante completa el ornato de esa parte.

En la capilla del lado norte las pinturas igualmente obedecen a una división en tres cuerpos. El más bajo tiene el mismo sentido arquitectónico visto en la anterior capilla. En la parte media se despliega en cuatro compartimentos el lugar del Calvario. A la derecha de la ventana, la Virgen y el Buen Ladrón crucificado, a la izquierda, Juan Evangelista y el Mal Ladrón, igualmente crucificado. En la parte superior hay una decoración meramente ornamental siguiendo parecidas formas a la vista en la otra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla.

Capilla Sur.- Primer Cuerpo.- El zócalo aparece hoy en parte destruído en su pintura, quedan dentro de la capilla tan solo pequeños fragmentos en la parte correspondiente al tramo recto. Esta pequeña parte da la idea para saber cómo era en su totalidad, una serie de columnas de fuste liso y con capiteles que recuerdan lejanamente a los jónicos sostienen un estrecho entablamento en este, en alguna parte, habría posibilidad para poner encima una banda en que se despliegan motivos ornamentales de carácter renaciente. En la parte externa a la capilla, mirando a la nave, aparece a cada lado una larguísima columna de un orden próximo al corintio que desde la base de la iglesia llega hasta la imposta que corre por la parte inferior de la cubrición de la capilla dando un sentido de unidad al conjunto.

El Abrazo ante la Puerta Dorada (200x120 cm). En primer plano en pie, en tres cuartos y abrazándose, se encuentran Ana y Joaquín. Tras ellos, sobre sus cabezas, aparece un angel alado que parece mirarlos. Como fondo, a la derecha, tras la mujer se encuentra una puerta. Tras Joaquín se ve una representación paisajística.

Ana viste túnica y manto, en torno a su cabeza una toca se ciñe a su cara; la cubre un tocado de sabor morisco. Su rostro la presenta bastante madura, dedicando su atención no al marido sino perdiendo su mirada como si este acto fuese algo en que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ella no participara, el mismo sentimiento se observa en el rostro del hombre.

El también viste túnica y manto. Igualmente su tocado tiene sabor morisco. Es un hombre de espesa barba y también maduro.

Los brazos de uno y otro se dirigen hacia el otro. Igualmente hay ese tender de uno hacia el otro en las piernas.

El Angel que está sobre ellos les une con sus brazos juntando sus cabezas. Aparece con sus alas totalmente desplegadas y sin mirar a ninguno de ellos en concreto. Viste una blanca túnica, lleva el pelo muy corto y es imberbe.

La construcción que está tras Ana presenta una arcada de medio punto sostenida por columnas de fuste liso y de orden corintio. Culmina la arquitectura con un tejado a doble vertiente. Está realizada con sillares de trozo regular.

La parte paisajística muestra un amplísimo campo que deja ver al fondo un pequeño pueblo, en un término medio hay un arbol de escueta forma y muy esbelto.

El tema alude, sin duda, primeramente a la genealogía de María siendo el último eslabón hacia Ella; también es una manera de significar el haber sido inmaculadamente concebida.

La composición es muy simple, hay una concentración clara de la misma dándole un carácter muy cerrado, se lleva a cabo con figuras muy largas, pro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pias de un estilo claramente manierista. El fondo se reparte de dos maneras distintas indicando una parte, la que está tras Joaquín su procedencia del campo y la otra, la permanencia en la ciudad de la mujer.

El punto de vista que tiene, en líneas generales, la composición es bajo realizando la figuración, en cambio en el paisaje usa un punto de vista alto igual que el de los pintores del gótico flamenco.

El trabajo muestra formas enormemente largas clásicas del manierismo, hay un interés notorio por el volumen señalando formas en las que el modelado va torneando toda la escena. A los rostros les falta una expresividad adecuada, sin duda esto es debido a las limitaciones del pintor.

Habacuc (205x88,5 cms).- El profeta se representa en pleno vuelo.

Es llevado por un ángel de forma menuda que lo transporta hasta el foso de los leones de Babilonia donde se encuentra Daniel con el fin de llevarle alimentos. El ángel lo agarra por el pelo, lleva una blanca túnica y un rojo manto, éste se halla en una posición muy dinámica sin duda debido al vuelo en que está siendo transportado el profeta. El gesto de sus manos también muestra el carácter lleno de movimiento que esta escena tiene. No se puede vislumbrar cual es la expresión de su cara porque está tapada por la cal, seguramente que le falta de la suficiente habilidad por parte del artista le impidió reflejar el ánimo de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

perplejidad que él pretendería.

Como fondo a su figura se tiene un paisaje en que se repite la característica vista para este tipo de representación en la escena anterior, se lleva a cabo con un punto de vista alto.

La parte inferior de la escena tiene sobre si una buena cantidad de cal.

El tema de Habacuc también es ligable a la figura de María, alude, dentro del pensamiento de la Edad Media, a la Maternidad virginal de la Vírgen (7).

La composición se fija solamente en un personaje en vuelo, inteligentemente utiliza para él un punto de vista bajo lo que acrecienta el carácter aereo que se ha de imponer a la figura. También resulta positivo el descentrar ligeramente dentro del marco al personaje, esto da a éste el sentido dinámico que el tema exige.

La factura de la obra resulta un tanto desmañada, nota que atenua el carácter de la escena que se presta, por su carga expresiva, a hechos de esta índole. El modelado está tratado sin suficiente fortuna persiguiendo un sentido volumétrico también visible en la escena anterior.

David (200x62 cms).- Está dispuesto en pie y en tres cuartos con la cabeza un poco elevada, ensimismado en la música que nace de la lira que mantiene en su derecha a la altura del pecho y que toca con la otra mano. Es un hombre maduro de afilados rasgos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y larga y oscura barba. Sobre su cabeza lleva un casquete troncocónico de cariz morisco. Viste oscura túnica y un claro manto que, a modo de casulla, lo tapa por delante y por detrás dejando sus costados abiertos.

Como fondo a esta figura se ve una pared rematada en la parte superior por un entablamento. A un lado se contempla una columna, como las ya vistas anteriormente, que vale para sostener por esa parte ese entablamento, por la otra parte también hay una columna pero ésta, en vez de encontrarse bajo el casarón, aparece ya en la pared que une a este lienzo con el que hay bajo la bóveda de cañón que, en esta parte, la anchura de la capilla es ligeramente mayor. La construcción que da fondo a la figura está realizada con sillares de buen tamaño y de trazado regular.

El ligar el personaje a María resulta sumamente sencillo es sin duda uno de las figuras más egregias de su arbol genealógico.

El personaje está trazado con un punto de vista bajo que monumentaliza a la figura descentrándo la ligeramente en su estrecho marco con ánimo de que no haya agobio de espacio ante él. De nuevo la esbeltez a la forma y el sentido del volumen vuelven a ser características. Falta también aquí un verdadero sentido de autenticidad en la expresión.

Los pastores caminan hacia Belén (205x88,5 cms).- En el centro un pastor camina hacia el Recien Nacido. Lleva en su derecha un tosoo cayado y con la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otra agarra un cordero que porta como ofrenda. Viste con oscuro atuendo, su túnica y manto son de color oscuro. Es un hombre barbado y de rasgos rudos.

Atrás en un plano más lejano otro pastor camina llevando un cordero pero este lo lleva al hombro. Se viste con un gaban, atuendo usual en este oficio en la España del XVI.

Detrás de los personajes se ve un paisaje de formas alomadas con alguna vegetación.

Su relación con María proviene de su presencia ante el pesebre para ver al Niño.

Compositivamente el artista busca dar las sensaciones de caminar y espacio, el sentido de la marcha lo da ese venir desde el fondo y dejar ante el primer pastor todavía un buen trecho por andar. Usa de nuevo un punto de vista alto que deja ver un amplio trecho de espacio.

También es necesario resaltar el aspecto un tanto desaliñado con que se construye la escena usando un módulo largo para las figuras y llevándolas a cabo con un sentido volumétrico muy marcado.

También en esta parte media hay, en la zona central, pintura en la parte más cercana a la ventana. Encontramos aquí un fondo arquitectónico que enlaza con la Puerta Dorada y con el lugar en que se encuentra David. Sigue un ritmo de carácter clásico marcando con tino los sillares y realizando arcadas de medio punto. Seguramente que aprovechando tal fondo se disponía ante la ventana una escultura, acerca

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de cual era la personalidad de éste, no hay duda, da da la temática de la pintura relacionable toda ella con la Vírgen. Ha de ser una imagen de María, muy probablemente con el Niño en el regazo. Por una parte se señala la genealogía de María en esas figuras más próximas de David y sus padres, Ana y Joaquín, recogiendo de éstos la escena que precisamente alude al nacer sin pecado original de la Vírgen. También resulta clara la vinculación de las otras dos escenas, una, la de Habacuc, preocupada de la virginidad de María, precisamente al lado de un tema que trata de ser inmaculado. La relación de los Pastores con María señala ese estar con el Niño de la Madre en una escultura que muy bien podía ser anterior a la labor pintada.

El nexo de toda la parte inferior en un conjunto unitario muy propio de la sensibilidad de la época lleva a pensar en una manera similar de comportarse en la parte superior, también parece clara la relación entre la decoración del cascarón y la parte superior al arco que da entrada a la capilla.

El tercer cuerpo. El Padre Eterno (150x300 cms).- Aparece frontal, entre nubes que lo recortan por la parte inferior un poco por debajo de la cintura. Viste una túnica blanca ceñida al cuerpo por una estrecha cuerda, sobre ésta se posa una amplia capa que acrecienta su porte majestuoso, su mano derecha se desenvuelve en lo que parece una amplia bendición, en la otra mano sostiene, a la altura del pecho, la bola del mundo coronada por la cruz. Su rostro está

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

completamente oculto por las cales. Habrá de encontrarse con larga y blanca cabellera y barba de la misma índole. Su cabeza habría de estar cubierta o bien por una tiara o por una corona real. El espacio que hay tras el Padre, ocupando todo el cuarto de naranja, se cubre con una forma de venera que monumentaliza, todavía más, el lugar en que se encuentra el cielo. Esta imagen vale como indicadora del cielo dentro del programa de conjunto de la parte superior.Hay en esta composición un interés lógico por hacer majestuosa la figura del Padre, único personaje de la escena. Es tratado con un gran sentido de volumen.

El Purgatorio.- El marco lo constituye una orla redonda en la que se encuentra inscrita una forma heráldica de recortadas maneras; en el paño interior de ésta se presentan cinco personajes desnudos y en actitud orante mirando hacia lo alto siguiendo la forma más usual de representar a las almas del Purgatorio. Se dispone una en el centro y cada una de las otras cuatro tendiendo hacia una esquina del emblema en que se incluyen, las cuatro dirigen su cuerpo hacia el centro y la media casi se dispone de una forma frontal. Alguna de ellas parece tener la cabeza tonsurada queriendo decir con ello seguramente el artista que se trata de un monje el así representado. El fondo claro, casi amarillento, sobre el que se representa alude, sin duda, a los fuegos del infierno.

La composición es claramente cerrada y buscadora de un esquema compositivo muy equilibrado de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gusto renaciente.

El Infierno.- Se repite el mismo esquema de orla y forma heráldica, también la misma idea de cinco figuras en el interior; cambian, sin embargo, su disposición y su aspecto es muy distinto. En el centro, dispuesta de perfil, se encuentra una cabeza monstruosa oscura, ocupa ella sola la mitad del marco, por su posición y tamaño ha de ser un simbolismo de Satanás. Repartidas en las cuatro esquinas, también de perfil pero mirando hacia el exterior, se encuentran otras cabezas que reproducen mas o menos las mismas maneras pero en unas dimensiones mucho más cortas y en un color blanquecino, sin duda también con ellas se quiere aludir a formas demoníacas. Quizás con su colocación, dispuesta hacia lo externo a su marco, se quiere indicar una contínua vigilancia del demonio atenta a su maléfica función.

Compositivamente vuelve a repetirse el interés por una composición equilibrada, continuamente interesada por las disposiciones simétricas, también aquí puede hablarse de un sentido cerrado en la escenificación ya que aunque, como se indicaba, el perfil hacia el exterior puede señalar a los demonios en contacto con lugares externos, esa externidad no corresponde con el espacio del espectador.

El resto de los motivos de carácter ornamental se pueden desglosar en varios tipos. Bajo los escudos hay cabezas de ángeles, entre los motivos heráldicos dos grutescos muy robustos, en el límite de la arcada que da acceso a la capilla, bordeándola, se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

observa el cordón franciscano al igual que en la imposta que corre bajo el cuarto de esfera. Otro motivo ocupa la bóveda de cañón que cubre el tramo recto de la capilla, insiste en una repartición por medio de casetones en los cuales aparece, en cada uno de ellos, una roseta ornamentándolos. En el arco que ensambla el cascarón con la bóveda de cañón se dispondría una guirnalda.

Los Angeles.- La disposición de estas cabezas aladas los dirige hacia el centro del arco a los lados del que se encuentran a la altura de sus riñones. Debe hacerse una apreciación acerca de cada uno de ellos. El que está bajo el purgatorio es mas hermoso, su pelo es suave y tiene una caracterización serena, su mirada resulta apenada, mientras tanto el que está bajo el infierno presenta su cabellera encrespada, como si fuese una dinámica llama, su mirada resulta angustiada. Tanto de la boca de uno como del otro parten largas tiras vegetales que tienen un contorno muy variado lleno de matizaciones que les dan un carácter preciosista. Indudablemente tales formas proceden de las largas tubas que en otro tiempo valían para expandir sobre los hombres mensajes traducidos en forma de cartelas. El mismo carácter tienen aquí estas figuras angélicas, su manera de ser representadas, con peculiaridades diferentes, lleva intrínseca ya esa función de mensajeros que también aquí cumplen. Refuerza esta idea el mirar suyo hacia el mundo de los hombres que se dirigen a la capilla contando cada uno su mensaje, el uno se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ñalando el Purgatorio el otro, el infierno. Los grutescos que hay sobre el arco tienen un carácter únicamente decorativo, a un cuerpo de forma humana se le suman en el lugar de las extremidades motivos vegetales que tienden a enrollarse al modo de los roleos. Estan ambos afrontados y convergen encima de la clave del arco, se reparten a uno y otro lado con un afan eminentemente simétrico resplandeciendo la misma ordenación heráldica observada en toda esta zona superior.

El cordón franciscano es un motivo altamente significativo en esta iglesia habla de su época ligada a este Orden (8).

La decoración con casetones y rosetas tiene simplemente un carácter complementario. Se intenta a través de ella rellenar espacios enriqueciendo una arquitectura que resulta al pintor austera en exceso.

La guirnalda del arco que hay sobre el cascarón aquí prácticamente no se observa, sabemos de su existencia porque hay que suponer que existe una igualdad en la decoración de este lugar entre las dos capillas.

En todos los motivos ornamentales reseñados en esta parte superior se contemplan unos hechos comunes; hay un afán monumentalizador claro, los motivos adquieren un señorío notable con esa imitación de las labores del torneado propias de los trabajos de los buenos orfebres. El sentido ennoblezador proviene también de la manera de sistematizar el conjun

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to tomando como motivos elementos de carácter heráldico. En todos estos elementos el pintor sabe infundir un carácter volumétrico sobre todo a través del difuminado de los colores. El tipo de motivo disimula un dibujo no del todo correcto.

Capilla Sur: Primer Cuerpo.- Se ha perdido el zócalo arquitectónico que tuvo en otro tiempo, la semejanza en la ordenación de las pinturas entre esta capilla y la sur hace suponer que en ésta, en la parte baja, hubiera unas columnillas sosteniendo un fino entablamento; se conservan aquí columnas por el lado exterior al arco de entrada enlazando el suelo con la imposta que corre por la base del abovedamiento.

Segundo Cuerpo: Vírgen en el Calvario (200x 62 cms).- Esta en pie. Viste una oscura ropa, sus manos se juntan en el pecho en gesto que parece querer indicar dolor. Su cabeza está absolutamente tocada por el manto que solo deja ver un rostro cargado de tristeza con los ojos muy abiertos alejados de la cruz en una disposición que quiere reflejar un estar dedicada a su mundo interior. Sobre ella destaca la redonda forma de un nimbo.

Tras María se despliega una ancha faja de espacio terrestre, en este se muestra, enriqueciéndola algunos árboles y casas al fondo.

Compositivamente hay que mencionar la dependencia de esta figura de su Cristo de madera que actua como personaje central de la escena. Hay de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nuevo el contraste entre un punto de vista bajo para la figura, lo que indudablemente contribuye a engrandecerla, y un punto de vista alto para el paisaje con el cual se enriquece el fondo dejando menos lugar a la claridad del cielo que resaltaría más monótona.

Vuelve a mostrarse, desde un punto de vista estrictamente formal, un interés grande por el volumen y por un tipo de cuerpos de gran tendencia a la esbeltez.

El Buen Ladrón (205x88,5 cms).- Tan solo se observa de este tema la parte inferior de la cruz, en ella se contempla las piernas del crucificado atadas a la cruz. Por la posición sumamente saliente de las rodillas hay que suponer que el cuerpo está fuertemente incurvado sobre el madero. El paisaje está tratado con la misma amplitud que en el caso anterior pero sin introducir en el, ya, casas en la lejanía.

Compositivamente depende de la cruz que centra la capilla.

Se utiliza el punto de vista alto para el paisaje y el bajo para la figura. El pésimo estado del mural impide hacer otros juicios de valor.

Juan Evangelista en El Calvario (200x62 cm). Está en pie y en tres cuartos. Viste una larga túnica y manto. Lleva su mano derecha hacia el cuello, la otra la mantiene a la altura de la cintura. Su rostro lo muestra joven, barbilampiño y con una larga cabellera rubia, su mirada se dirige hacia lo alto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

superando su dirección la altura de la cruz que hay entre él y María.

Compositivamente queda una relación simétrica con María contrastando levemente la gesticulación de uno con la del otro. Se utilizan los mismos puntos de vista analizados en las escenas anteriores. Los intereses formales son los mismos.

El Mal Ladrón (205x88,5 cms).- Está el tema completamente perdido. Ha de encontrarse a la izquierda de Juan por razones de simetría con respecto al otro ladrón. También este habrá de estar ligado a la cruz por cuerdas.

Compositivamente se situa a la izquierda de Jesús y señalando con el otro ladrón, con Cristo, María y Juan, la representación en todo este cuerpo del Calvario. Los cinco personajes representan ese momento histórico guardando entre sí una apretada unidad que no dan roto las columnas que se interponen entre los ladrones y los acompañantes de Cristo. El Crucificado, figurado en madera, tendría como fondo una serie de casas que aludirían a la Jerusalen ya lejana.

El Tercer Cuerpo.- El cuarto de naranja está decorado con una forma de venera en la que hay desparramadas una serie de estrellas y alguna forma que parece nubosa, de esta manera se representa un cielo. El arco que remata el cascarón presenta una guirnalda de forma muy compacta y jugosa. La bóveda del tramo recto se decora con casetones y rosetas similares a las ya vistas en la capilla anterior. En una estrecha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

banda que limita el arco de la capilla por la parte exterior debía correr un cordón franciscano por razones de simetría con la capilla sur, de igual manera podría ocupar la imposta que hay bajo el cascarón. Alrededor del arco de entrada se rellena el espacio con motivos vegetales de grosor desigual y que se revuelven siguiendo las maneras de los roleos.

En este caso este cuerpo superior no encierra ningún tema narrativo, todo tiene un carácter ornamental y está realizado con los mismos ideales vistos para el lugar igual de la capilla gemela.

Al valorar esta obra lo primero que se reconoce es la ambición del programa. En el inicio del relato está, como motivo central, María pero como madre del Señor, es, de esta manera, el inicio de la historia de Cristo lo que aquí se cuenta; sobre este tema se disponen tres alusiones al más allá: el cielo, el purgatorio y el infierno. Al ir a la otra capilla en la parte media se remata el final de la vida terrena de Jesús en el lugar del Calvario; encima no hay ya tema que representar y se deja el espacio a la decoración. No tenemos la menor duda que en el mismo programa entraba la ornamentación de la capilla mayor, hoy limpia de revocos. El programa que allí había es muy fácil de intuir, vistas estas premisas. También se puede hacer una división en tres cuerpos, en la parte baja una arquitectura de tonos clasicistas valdría como zócalo a lo demás siguiendo las directrices de las otras partes, en las paredes de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla se irían repartiendo en sucesivos paños la representación de escenas de la vida de Cristo haciendo especial hincapié en la Pasión hay que señalar que el ciclo de su vida se reduciría aquí a la Pasión, de esta manera la parte intermedia del espacio narra esa historia iniciada en la capilla sur y culminada en la norte. El cuarto de naranja -ya estamos en el cuerpo superior- es el lugar ideal para representar el tema que con más grandiosidad efigia la pintura en Galicia: el Juicio Final. Su disposición en este lugar coincide perfectamente dentro del plan iconográfico de conjunto, es el lugar más adecuado para ese momento culmen de los hombres en que es figura principalisima Cristo, con ello el protagonista del ciclo se muestra en la escena más grandiosa en el lugar más adecuado. Además el artista sigue, con ello, una disposición que resulta de gran tradición dentro del muralismo gallego. Se ha estudiado, por ejemplo, en Pescoso y Castrelo de Miño ese enlace para adornar la capilla mayor con la Pasión en la parte baja y el Juicio arriba. La relación entre esta decoración de la parte alta con la que hay en las otras capillas resulta coherente,mientras que a un lado son motivos decorativos los que abarcan un espacio para el que no hay representación posible dentro del conjunto en el otro se muestra por medio de dos emblemas y la decoración el futuro de los hombres: purgatorio, infierno y cielo. Cabe suponer también que la estructuración a que se somete la decoración ornamental tenga parecido signo en la capilla central con respecto a lo que se ha con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

templado en las laterales.

La idea de un programa unitario para todas las capillas resulta, de esta manera, muy clara. Los vínculos que se utilizan para ordenar la narración son de diferentes índoles. El más evidente es la unidad de lugar y acción que vale para aunar el sentido de conjunto de las capillas laterales, en ambos se produce una tensión desde los extremos hacia el centro, es muy clara en la norte donde los ladrones enmarcan a Cristo ambientando así el Calvario; es menor clara en la otra capilla, y viene dada por los pastores caminando hacia esa Vírgen Madre de madera, su sentido de forjar unidad queda en parte atenuada por la postura de la figura que abarca el lugar simétrico al que ellos ocupan, el movimiento de Habacuc es claramente divergente con respecto al de ellos pero se explica por su pertenencia a un tipo muy diferente de vinculación con respecto a la que ocupa el lugar central de la capilla.

Otra fórmula de sistematización es el sentido cíclico atendiendo a la ordenación histórica. Se intuye en el caso de Cristo, adivinándose toda una vida que transcurre desde el regazo de la Madre al madero del Calvario y se reconoce de una forma palpable en el tema de María recogida desde un punto de vista claramente histórico, enlazando sus orígenes en la casa de David con su más cercano eslabón en sus padres, Joaquín y Ana. Aunque la capilla está dedicada a María está pensada en función del futuro que es, precisamente, la culminación del arbol genealógi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

co en la figura de Jesús.

También hay que aludir a una ordenación teniendo en cuenta engarces simbólicos. Se observa en María simbolizado y prefigurado su surgir inmaculado por medio del Abrazo ante la Puerta Dorada y su virginidad perpetua por la figura de Habacuc.

El ensamblaje simbólico también está presente en la relación entre el Juicio y esa representación de una triple posibilidad de futuro: Cielo, Purgatorio o el Infierno.

El sentido simbolista del maestro desciende a los detalles, el motivo del cordón franciscano debe reconocerse como plenamente intencionado, surge en función de la historia de esta iglesia ligada a la orden de Asís, también hay un sentido simbolista en el tipo de angel de rasgos diferentes según anuncian el Purgatorio o el Infierno.

Hay que resaltar, en este pintor un sentido intelectualista de ver el conjunto que coincide plenamente con los gustos de los hombres del manierismo. El hacer manierista no queda relegado al espíritu de la obra, a su contenido temático, también está presente en las formas con que se lleva a cabo. Es nota clara, ya primeramente, el tipo de canon que se utiliza haciendo a las figuras muy esbeltas y cargándolas de una cierta artificiosidad en el gesto muy propio dentro del gusto del momento. El autor muestra de contínuo un interés por resaltar el volumen de las figuras queriendo, sin duda con ello darle un aspecto más cercano al natural y monumentalizar al per-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sonaje, en función de ello utiliza para representarlo un punto de vista bajo que contrasta notablemente con el punto de vista alto con que lleva a cabo el paisaje obedeciendo tal hecho a un deseo de enriquecer los fondos. El mismo sentido majestuoso, ennoblecedor, visto para las figuras se observa en los elementos simplemente decorativos.

Varias veces se ha escrito de la pintura de S. Martín de Mondoñedo. Han de dividirse los comentarios sobre ellas en unos de carácter generalizador que o no conocen la variedad de capas que hay en esta iglesia o simplemente se interesan por las más antiguas. Al lado de estos comentarios hay que hacer mención de otros que se fijan en las diferentes capas que aquí hay y las estudian por separado. Finalmente hay que presentar una nota muy escueta publicada sobre la restauración de las pinturas.

Post habla en dos ocasiones de la pintura de S. Martín, en un caso se refiere a las más antigua del muro sur de la nave (9) y en otro a la imagen de Santa Bárbara (10) en el mismo lugar; parece ser que desconoce las pinturas aquí comentadas. Los estudios de Gudiol (11), Castillo (12) y Camon (13) hablan sencillamente de pintura medieval sin especificar nada concreto sobre esta pintura.

Más interés ofrece la visión del Señor Salgado Toimil que aquí recogemos en sus opiniones más importantes: "Frescos y oleos es lo recientemente descubierto. En los ábsides laterales fueron encontra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos los últimos, a manera de los mosaicos de las iglesias bizantinas.

En la capilla Sur a mano derecha del que entra en el templo, y del lado de la Epístola, en figuras casi de tamaño natural, aparecen dos pastores,uno con una oveja al cuello, sobre las costillas, y otro con un animal cabrío agarrado por los delanteros, en trance de llevarlos como ofrenda, a un respetable sacerdote que se halla más hacia el interior del ábside. Los pastores parecen llevar cayado de doble vuelta y las cabezas de los animales destacándose por su gran fuerza de expresión montesina ¿Asunto alusivo a la parábola evangélica del Buen Pastor, o a los "diezmos y primicias" que a la Iglesia hay que ofrendar? cualquiera de los dos motivos pueden decirse de este óleo... Represéntase, al parecer los desposorios de S. Zacarías y Santa Isabel. Al pie de un arbol está la nupcial pareja, ostentando él como una mitra oriental sobre su cabeza, siendo magníficos los plegados de las vestimentas y muy expresivas y castas las actitudes. Hallándose los esposos en ademán de estrecharse en íntimo maridaje de amor, mientras un angel, tendiendo las alas sobre ellos, cobija la unión. De fondo un paisaje muy bíblico, como sacado de una vieja estampa de Palestina, en que las gradaciones de la lejanía vanse marcando técnicamente mediante una bien estudiada disminución en las proporciones de los objetos y las tonalidades del color.

Del mismo lado del Evangelio y más afuera del ábside, fue otro óleo descubierto. Con la cabellera flotando al viento un mancebo da la sensación de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ir transportado por los aires. Un hermoso angel, de cabeza admirablemente concebida, sale de una nube y agarra al mancebo por los pelos como arrebatándolo por el espacio. Algo saltado el color, basta, asi y todo, lo existente para apreciar sus excelencias.Muy probablemente haya querido representar el artista al profeta Habacuc transportado de un pelo, según la expresión bíblica, por los aires para llevar alimentos al profeta Daniel, reducido en la cueva de los leones. Estos óleos que tal vez continuen por detrás del retablo, son todos de la misma época y también obra del mismo pincel. Desde luego posteriores a la Santa Bárbara... Hay entre ellos notables analogías que se manifiestan en el colorido, en la factura, en la técnica, en el tamaño y proporción de figuras, amen de que sobre ellas había el mismo grosor en la cal... Todo a lo largo y en la parte superior del marco que encuadra la capilla y ya fuera de ella, descubriéronse también, a manera de orla, diversos motivos ornamentales, pomas, hojas, flores y grecas,y en los extremos laterales dos medallones: del lado de la Epístola, uno donde campea una muy significativa cabeza de lobo, y en la parte opuesta otra con cinco doncellas, de medio cuerpo una en medio de las otras cuatro, que están de dos en dos arriba y debajo de aquella, todas ellas con los brazos desnudos, la mirada hacia el cielo, y en actitud afanosa y expectante. Todo obliga a creer que son las ánimas en pena de purificación, ya por el ademán, ya por cierto colorido igneo que las cerca el pecho. Muévenos más y más a este parecer el haber existido, desde tiempo inmemorial, en San Mar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tín cofradía de ánimas, de la que fueron hasta su absentismo, mayordomos los ilustres Moscosos -hoy condes de Fontao- en cuyo escudo de armas, y en su cuartel cimero que sirve de arranque a los demás blasones, hay una sola cabeza de lobo. Completan todo este conjunto decorativo y alegórico del cerro exterior de la capilla una copa eucarística con dos bustos angélicos que le rinden reverencias, en la clave del arco; y bajo los medallones estudiados más cabezas también angélicas de cuya boca penden guirnaldas de florido follaje, descolgándose hasta la imposta del arco. De estilo renacentista todo ello con algún gusto barroco, no puede retrotaerse más allá del XVII, y así contribuyen a abonarlo también la época en que poco más o menos trasladaron de San Martín a Fontao los Moscosos su pazo solariego, según reza el magnífico escudo condal que en sus manos campea... (en la capilla del lado Norte) óleos que por varios motivos no dudamos en suponerlos de la misma fecha que los de capilla sur. A uno y otro lado del altar en que se yergue la escultura del Divino Mártir del Gólgota, el bueno y el mal ladrón completan la tragedia del Calvario al que el artista puso de fondo el panorama de la ciudad..." (14).

El Sr. Trapero Pardo identifica como de la misma mano estas pinturas y la imagen de Santa Bárbara: "muy avanzado el siglo XVI... las que cubren el ábside de la capilla, los Desposorios de la Vírgen, etc. El artista que los ejecutó trata de lograr efectos de perspectiva mediante la mezcla de los colores y las posiciones de las figuras" (15).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Don Jesús Fernández en su libro sobre San Martín de Mondoñedo simplemente menciona la restauración que en los últimos años se llevó a cabo del conjunto en general y en concreto de estas posturas (16).

---

(1) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Martín de Mondoñedo en B.C.M.L. 59-60, VII (1963) 200.

(2) Idem, 201.

(3) Idem, 201.

(4) Idem, 202.

(5) Idem, 202.

(6) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 336.

(7) REAU, Louis.- Iconographia de l'Art Chretien. Sec. II Vol I, París 1955, 382.

(8) LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Art. cit. 202. Los situa en 1540-1550.

(9) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. I. New York, 1970, 214.

(10) POST, Chandler.- O.c. IV, 482.

(11) GUDIOL RICART, José.- Pintura Gótica en ARS HISPANIAE IX. Madrid 1955, 47-48.

(12) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 335.

(13) CAMON AZNAR, José.- Pintura Medieval Española en SUMMA ARTIS XXII, Madrid 1966, 157.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(14) SALGADO TOIMIL, Ramón.- Las Pinturas Murales de San Martín de Mondoñedo en B.R.A.G. 199 XVII (1927), 190-192.

(15) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 22.

(16) FERNANDEZ, Suso.- San Martín de Mondoñedo. Guía histórica y artística. Foz, 1976, 91.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONTE, San Miguel

Chantada, Lugo.

Lams:

561-564

La construcción de esta iglesia presenta una nave románica que conserva todavía su portada sur. Esta puerta vincula la obra a Pelagio según afirma el Sr. Ramón Fernández Oxea (1), opinión con la que coincide el profesor Yzquierdo Perrín quien apuntó una cronología para los muros laterales de la nave en torno a 1190 (2). A ésta se le ha añadido posteriormente un presbiterio configurado por un tramo recto y una cabecera semicircular, esta capilla mayor tiene la misma anchura y altura que la nave. También la fachada oeste es de época posterior. La iglesia se cubre con un techado a dos vertientes. La obra arquitectónica ss estudiada también por Castillo (3) y Vázquez Saco (4).

Han aparecido en la iglesia en la pared sur de la nave en un lugar comprendido entre la portada sur y el presbiterio un tema pintado. Se trata de la Lamentación sobre Cristo Muerto. Se encuentra fuertemente deteriorado pues la parte central y más importante del tema ha sido revestida con cemento para tapar los agujeros en que se empotraba el retablo que la ocultaba.

Lamentaciones sobre Cristo Muerto (170x 190 cms).- En el centro estaba sentada la Vírgen manteniendo en el regazo al Hijo. Seguramente su rostro, hoy perdido, miraba hacia Jesús y que sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

brazos retenían su cuerpo. Habría de vertir una túnica clara que aún se divisa en la parte inferior del mural y, sobre ésta, un manto oscuro que cubriría su cabeza.

Tras Ella, una a cada lado e inclinando sus cuerpos hacia adelante, se encuentra María Salomé y María Cleofás, una y otra miran apenadas al Redentor y se representan con la cabeza cubierta por el manto y un nimbo que habla de su santidad.

En primer plano se presenta a los pies del Señor, arrodillada y de perfil a María Magdalena. Esta derramando ungüento sobre los pies de Cristo. Viste una saya ricamente brocada y lleva su pelo suelto en una despeinada melena. Las mangas de su vestido se rematan en lechuguilla que señala un momento a encuadrar hacia 1540. Su rostro se ha perdido bajo el cemento. Tras la cabeza de Cristo también en primer plano se encuentra igualmente de perfil Juan Evangelista. El estado actual del mural solo permite contemplar parte de la disposición de su cuerpo, estaba arrodillado y, quizás, manteniendo con sus brazos sobre su pecho el peso de la parte superior del cuerpo del Maestro.

En un plano más alejado se encuentran tres hombres dos a la derecha, tras Magdalena, y uno al otro lado. Entre los dos hombres que se hallan juntos parece haber una cierta actitud de diálogo; tan solo contemplamos sus rostros, los dos muestran su mirada afligida, sus facciones resultan afiladas y sobre la cabeza llevan un tocado; uno, sombrero de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formato bastante chato, el otro un turbante de raigambre morisca. El hombre que está solitario al otro lado junta sus manos en actitud orante. Su rostro lo muestra con rasgos afilados, la barba es blanquecina y puntiaguda y dirige su mirada hacia el primer plano; usa una media gorra con el ala baja.

Como fondo a esta escena se encuentra, en el centro la cruz con toda su madera detalladamente veteada y rematada en la parte superior con el INRI. Al fondo se contempla una forma muy tenue y un amplio cielo.

El artista limita por los laterales la escena con columnas, seguramente que éstas mantienen el peso de un arco escarzano o de un entablamento que limita por la parte superior la escena. Por la parte baja seguramente que esta arquitectura tendría la respuesta de un basamento igualmente pétreo o, quizás, simplemente de un zócalo cubierto con decoración.

Compositivamente todo gira en torno al cuerpo de Cristo sobre él hay una convergencia de atenciones. La jerarquización de importancia de figuras está escrupulosamente tratada dando un segundo lugar a la Madre la ordenación sigue con las demás figuras repartiéndose en el espacio según su categoría. Existe un empeño muy claro por lograr una adecuada disposición de los personajes en el marco, las masas se colocan buscando una equidad a uno y otro lado de Jesús. La preocupación del artista llega a buscar una diferente altura para cada una de las figuras, de esta manera la escena resulta confeccionada con un sen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tido mucho más natural ya que se huye de la rigidez de la isocefalia.

En lo poco que se deja observar da la impresión que el artista trabaja con pulcritud los detalles; la cruz con todo su veteado, las vestimentas de los personajes y las referencias espaciales que el artista crea presentando, con un punto de vista ligeramente alto, una buena porción de terreno.

Esta pintura ha sido tratada por Don Jesús Guerra Mosquera, dice así de ellas: "representa El Descendimiento de la Cruz". En él distinguimos las figuras de San Juan, José de Arimatea, Nicodemo, dos rostros de mujer y un brazo y el tronco de Cristo y su Madre. El resto ha desaparecido bajo la piqueta demoledora de los obreros con objeto de incrustar en la pared la ornacina de un retablo, hoy trasladado a otro sitio. Las suponemos del siglo XV y creemos que merecen ser restauradas" (5).

No hay duda que continuan las pinturas bajo la capa de cal que cubre todo el revestido de la nave, hay algunos indicios. La categoría de las pinturas hace muy oportuno el pensar en la recuperación de los murales aquí recubiertos.

---

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- El tímpano de San Miguel de Monte en A.E.A. XVII (1944),283.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) YZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago 1976, 16-17.

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario.... 341.

(4) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Monte en B.C.M.L. 10 y 11, I (1944).

(5) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974), 99.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONTEDERRAMO. Santa María

Montederramo, Orense.

Lams:

565-566

Parece ser que el primer documento que no es falso relativo a este monasterio es el que lleva fecha de 1142 a través del cual Alfonso VII pide a San Bernardo con el fin de implantar la reforma cisterciense, entre otros monasterios, en Montederramo (1). De esta manera se hace Cister este centro que hasta entonces había sido benedictino. Entonces se cambiaría de advocación dejando la de San Juan y tomando la de Santa María, patrona predilecta de las monjas del Cister. Fundan la grandeza del monasterio las anexiones de otros monasterios y las donaciones con que se acrecienta. Tanto Sa Bravo (2) como Cid Rumbao (3) tratan el tema detalladamente. El mal de las encomiendas, tan arraigado en el monacato gallego, no fue tan duro con los conventos Cister ya que, como casi todos los de la Orden en Galicia, dependió directamente de Claraval. El P. Yepes da la noticia, continuamente citada, de que D. Pedro Cardenal de San Eusebio renunció a la Encomienda de Montederramo facilitando el ingreso en la Congregación de Castilla. Hacia 1518 se incorpora Montederramo a la Congregación y de nuevo va a surgir el esplendor del Monasterio. Ya en 1576, dice Sa Bravo, tenía 20 monjes, cantidad que se acrecentará años después en que llega a haber 45 cuando se crea aquí el Colegio de Artes (4).

El nuevo brío de Montederramo tuvo su plas-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mación física en las renovaciones arquitectónicas que en él se hacen en el siglo XVI y XVII siendo el momento cumbre de las obras el último tercio del XVI y los años iniciales del XVII. Los Señores Bonet Correa (5), Sa Bravo (6) y Cid Rumbao (7) dedican páginas de sus respectivos trabajos a estudiar esta labor.

En la capilla mayor de la iglesia monacal sustituyendo al retablo barroco de Mateo de Prado, hoy desmontado en el Museo del Convento, se colocó en su lugar otro altar que preside una tabla perteneciente al Monasterio. El tema es las Lamentaciones sobre Cristo Muerto, el estilo es claramente manierista y el autor puede ser muy bien Francisco Teide, el momento de realización debe quizás situarse en una fecha posterior a 1587 si admitimos la hipótesis de que se avecina en Orense tras su trabajo en Pontevedra (8). El momento es muy adecuado para comprender esta obra si tenemos en cuenta que se está llevando a cabo en ese momento la remodelación de las dependencias monacales y deben hacerse encargos que lleven a decorar las nuevas estancias monacales.

La pintura está empotrada en un retablo dieciochesco que deja a la tabla entre estípites.

La Lamentación sobre Cristo Muerto (120x 180 cms).- En el centro se encuentra el cuerpo sin vida de Jesús, la parte inferior está a ras de suelo, la superior aparece incorporada debido a que es co-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gido por Juan. Bajo el cuerpo, en toda su extensión, se encuentra una sábana blanca que aleja a Cristo de la tierra. En torno a su cintura se ciñe, con una cierta amplitud de formas, un blanco paño de pureza; las piernas semiencogidas se doblan, los pies son tomados por las amorosas manos de la Magdalena.

Tras Cristo, en una posición central, está su Madre; aparece arrodillada y frontal, una mujer, también arrodillada y dispuesta de perfil la abraza, tratando de consolarla; otra mujer se encuentra tras María, a su derecha, ésta se muestra enormemente afectada por la muerte de Cristo. Ellas son María Cleofás y María Salomé.

Detrás de María también, a su izquierda, en un plano un poco más alejado se presentan dos hombres en pie, José de Arimatea y Nicodemo, uno viene con un frasco de perfumes. Da la impresión de que dialogan el uno con el otro.

Al fondo de la representación, en la esquina superior izquierda de la tabla, se contempla el Calvario, la montaña en este caso es representada con una de sus paredes prácticamente vertical; sobre el monte se contempla, en tamaño diminuto, la cruz.

De esta manera el primer plano está ocupado por tres figuras Cristo muerto en el centro, Juan soportándole por los hombros y la Magdalena besando sus pies. El artista plasma con indudable maestría la disposición de los brazos sin vida, igualmente llama la atención su cabeza, caída y con los ojos abiertos y perdidos en dirección hacia lo alto el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

torso está magníficamente estudiado y aparece poco maltratado por la sangre que corre desde la herida abierta en el costado. Los pies están perfectamente cruzados con tal virtuosismo que el pintor enseña, con toda naturalidad, la llaga por la parte inferior del pie izquierdo de Jesús.

Juan viste túnica y manto, está arrodillado mientras agarra el cuerpo de Jesús que tiene su cabeza sobre el pecho del Discípulo, éste mira apenado para la faz de Cristo. Se representa sin barba y con una larga melena rubia. Está dispuesto casi de perfil.

La Magdalena aparece en primer plano en el lugar del cuadro que se siente más cercano al espectador, viste una holgada túnica. Se efigia con una larga melena rubia muy alborotada. De nuevo el pintor vuelve a mostrar su maestría en el rostro y en las manos de esta mujer. Su cuerpo aparece recortado marcadamente por el marco.

La Vírgen cruza las manos ante su vientre en gesto resignado, tiene la mirada caida, la cabeza baja, viste una túnica negra y un manto también negro que cae desde su cabeza. En torno a su rostro destaca la blancura de su toca que recorta la forma de su cara. Aunque su dolor la une a Cristo su cuerpo permanece alejado de Este.

La mujer que abraza a la Madre lleva túnica clara, un oscuro manto y una toca que recorta el perfil de su rostro sobre el negro manto de María. Mira apenada hacia la Vírgen. La mujer que esta tras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la Madre viste un manto negro que apenas deja ver un mínimo fragmento de la toca recortarse en torno a la cara de la mujer. Lleva, en gesto de lamento, una de sus manos a la cara, parece secarse el llanto con el manto, que ocupa buena parte de su rostro.

Los dos hombres se muestran de perfil y sus rostros tienden a mirar uno hacia el otro. Visten largas túnicas, mantos dispuestos en complicadas formas y tocados de gusto morisco. El virtuosismo del pintor llega a una alta cota en la mano derecha del personaje que está mas alejado, que se presenta en un fortísimo escorzo.

Compositivamente el artista va disponiendo en unos planos perfectamente jerarquizados en orden de importancia el relato. El primer plano es el dedicado a la parte primordial de la narración, el amor de Juan por un lado y el de la Magdalena por el otro dan su último adios a Cristo, la composición en este plano resulta perfectamente cerrada sobre ese cuerpo de Jesús sin vida. El centro de interés en el segundo plano se desplaza un poco hacia la derecha para ocupar la parte media de la tabla. En este espacio medio de representación en que se efigia el dolor de las mujeres el carácter cerrado de la tabla vuelve a hacerse patente: María está ensimismada en su dolor, una mujer vuelca sobre ella el gesto mientras otra se recoge el llanto. En el siguiente plano el desplazamiento del centro de interés sufre un nuevo traslado hacia la derecha, allí están los hombres también apenados pero con una aflic

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción mucho más atenuada.

Con este contínuo desplazamiento del centro de interés hacia un lado, de adelante hacia atrás, se va repartiendo el espacio en profundidad. Dentro de cada plano aún se ve otra sapiente ordenación que lleva a cabo el pintor, éste reparte a los componentes de cada parte dentro de la franja que le corresponde a cada grupo en una línea ligeramente oblícua hacia el fondo estando los personajes más cercanos en cada una de las agrupaciones más próximos al espectador cuanto más a la izquierda se encuentra dentro del plano. De esta manera la apropiación, por parte de los personajes, del espacio se hace más calculada.

El tipo de composición sigue las directrices posteriores a Trento ya que no hay contacto entre el cuerpo de la Madre y el Hijo (9).

Desde un punto de vista estrictamente formal hay que admirar la calidad de este artista. Es, sin duda, esta tabla uno de los logros más altos que haya tenido la pintura del XVI en Galicia. El dibujo está lleno de categoría, por todas partes el artista sabe concebir con la misma facilidad un rostro que unas manos realizando todo con una certada idea en la disposición de las figuras que resultan todas ellas perfectísimamente pensadas en el conjunto.

El color muestra entonaciones oscuras en primer plano que se van suavizando en los planos posteriores. Amarillos, rojos, verdes, blancos y azules son los que más se repiten.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La atribución a Francisco Teide no es difícil de sostener ya que aquí se ven las características observadas en las tablas de Pontevedra casi de una forma literal.

Se encuentra el sentido de amplitud espacial que las tablas pontevedresas denotan, el mismo tipo de composición que gusta de una escenificación en la que un personaje puede venir de un punto exterior al espacio del cuadro, es el caso de los hombres en pie de esta tabla y del pastor en el Abrazo ante la Puerta Dorada. La idea de disponer elementos más próximos al espectador diferentes al personaje principal señalado en el Anuncio a S. Joaquín en la colocación del perro se puede señalar aquí con la Magdalena. Otra característica, que indicábamos en el trabajo pontevedrés de Teide, era el aislamiento de acción principal con respecto a lo demás. En esta tabla, muy propia para una concentración de dolores en torno al cuerpo muerto, ofrece esta peculiaridad de una falta de unión entre las distintas partes, cada plano ofrece realmente una acción diferente aunque todos giren en torno al mismo hecho. El modo de entender el ambiente rechazando los amplios espacios de cielos es común a todas las obras que colocamos bajo el nombre de Teide, el cielo prácticamente no existe en las tablas de Joaquín y Ana, tampoco tiene un sitio demasiado importante aquí, por un lado lo ocultan los hombres de pie, por otro la montaña del Calvario.

Al descender al campo de las formas concre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tas encontramos la misma proximidad, las manos y los rostros aún conservan ese recuerdo de Quintin Metsys que tan fecundo fue en las escuelas de Viseu y Coimbra; la manera de pintar de Patinir está también, de alguna forma, presente ya que la montaña que hay al fondo la evoca lejanamente. Sobre todo, está presente su arte en el sentido con que se reparten los colores, más fuertes en el primer plano y más tenues a medida que se avanza en profundidad. Aunque todas estas recetas nos lleven a los inicios del XVI no hay duda de la modernidad de este pintor, su espíritu manierista resulta tan claro aquí como en Pontevedra, la mano derecha del hombre más alejado tiene una carga de academicismo propia de un manierista consumado, el gusto por las formas esbeltas realizando unas cuerpos enormemente largos es también propio del adelgazamiento de fórmulas manuscritas. También ese constante cambio de posición del centro de interés a medida que se avanza en profundidad coincide muy bien con los ideales del último tercio de siglo.

Tan sólo una vez se ha escrito algo sobre esta tabla. Lo ha hecho el Señor Cid Rumbao. Dice así: "El retablo mayor fue retirado del fondo de esta capilla en 1958 para evitar su destrucción por los agentes naturales, y lo veremos desmontado en el Museo. Provisionalmente se instaló para el culto un pequeño altar con tablas talladas del propio monasterio, presidido por un gran cuadro del Descendimiento, de influencia flamenca" (10).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El cuadro está, como deja ver la nota anterior, en un lugar muy poco adecuado para su normal conservación. La pintura empieza a saltar sobre la composición y comienza a hacerse necesaria una consolidación de la misma. Debe pensarse en su restauración y colocación en un sitio más oportuno.

---

(1) CID RUMBAO, Alfredo.- Crónica y Guía del Monasterio de Montederramo, Orense 1974, 7.

(2) SA BRAVO, Hipólito.- El Monacato en Galicia: II La Coruña 1972, 81-83.

(3) CID RUMBAO, Alfredo.- O.c. 7-43.

(4) SA BRAVO, Hipólito de.- O.c. 85.

(5) BONET CORREA, Antonio.- "La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid 1966,189-193.

(6) SA BRAVO, Hipólito de.- O.c. 88-94.

(7) CID RUMBAO, Alfredo.- O.c. 45-62.

(8) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 526.

(9) MALE, Emile.- L'Art Religieux après le Concile de Trento. París 1932, 285.

(10) CID RUMBAO, Alfredo.- O.c. 51.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MUGARES, Santa Maria

Castrelo de Miño, Orense.

Lams:

567-592

Esta construcción se llevó a cabo en el último tercio del siglo XVI. En ese momento se levantaría esa capilla mayor que tiene forma rectangular (740 x 600 cms.)y tiene adosadas a sus lados Norte y Sur dos estancias de planta rectangular también (445 x 345 cms.) que se abren hacia el presbiterio, están cubiertas éstas con bóveda de cañón apuntado mientras la capilla mayor se techa con una bóveda estrellada que después se analizará. A través de un arco apuntado el presbiterio se abre a la nave que es rectangular, de amplias dimensiones y techada a dos vertientes. La fachada de la construcción, es del mismo tiempo y de un estilo herreriano; presenta torre de planta cuadrada a los lados de la puerta.

Conocemos un dato a cerca de las obras, pertenece a la Visita realizada el 3 de Febrero de 1570, en ella se manda "que el rector y feligreses hicieren la iglesia como estaba mandado en la visita pasada, la empiecen dentro de medio año y la acaben dentro de dos sopena de cada 20 ducados para la cámara de su señoria". Hay una nota autógrafa del visitador: "Conviene que su Señoria les señale sitio para la iglesia pues no aguardan otra cosa y que la haga luego en tiempo de este rector

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mugares

La Esfera de las Entidades Ideales

1. Venus
2. Cupido
3. Pandora
4. Música
5. Vanitas (con cráneo)
6. Vanitas (con flor)
7. Hércules
8. Amor divino

Los Videntes

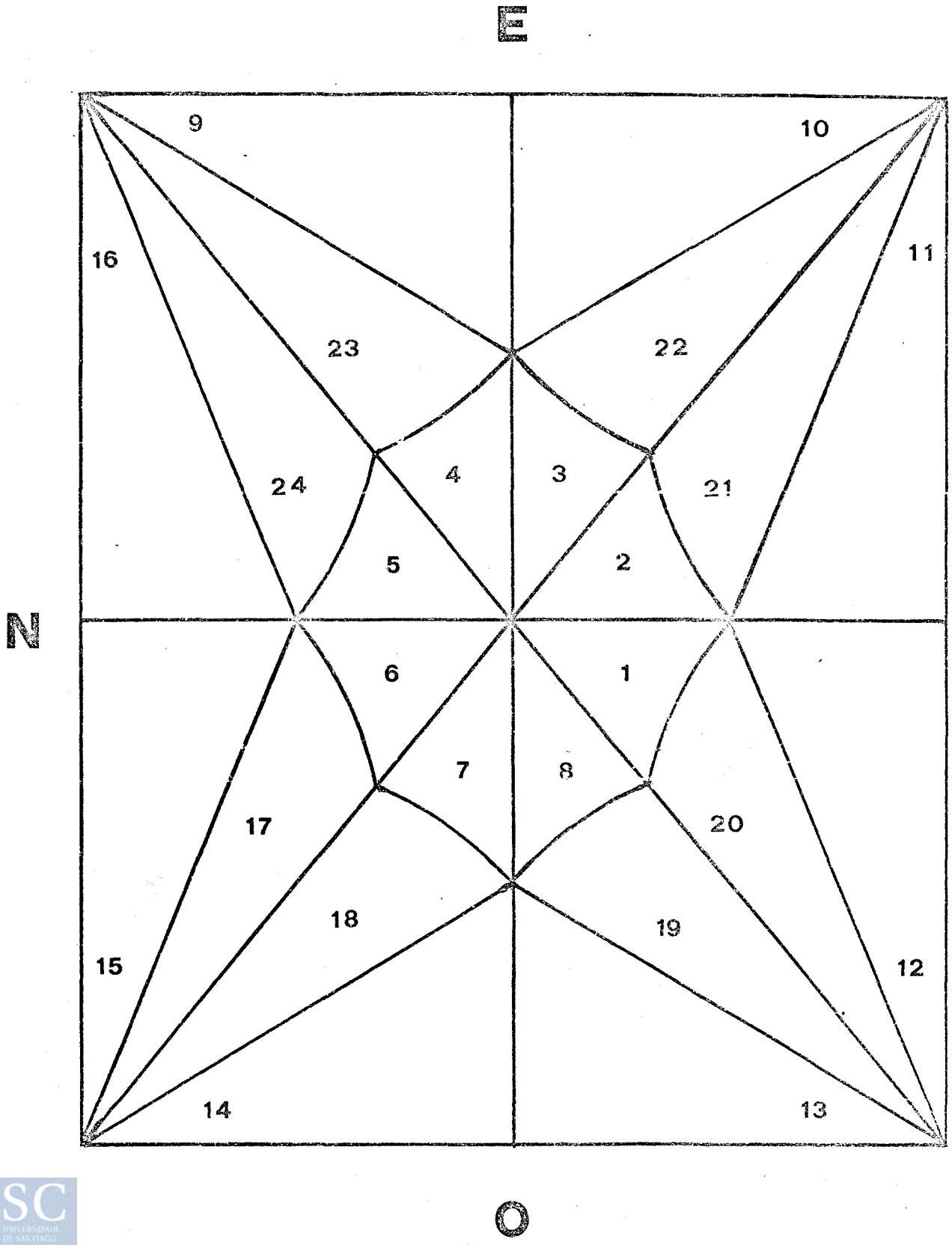
9. Isaías?
10. Jeremías?
11. Jonás
12. Amós
13. Joel
14. David
15. Daniel
16. Ezequiel

El hombre

17. el estado salvaje
18. las pasiones
19. la mente humana
20. la captación de la Verdad

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

¿Juicio Final?



Escala. 1:40

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-Bartolomé Garcia Bahamonde- pues tiene voluntad de los favorecer" (1). En el año 159 -era abad de Mugares D. Gonzalo de Payo (2).

Probablemente haya que situar entre 1570 y 1580 tanto la construcción como las pinturas de esta iglesia ya que seguramente las pinturas pertenecieron a la primera ornamentación que se le hizo a esta iglesia. Las pinturas ocupan la bóveda de la capilla mayor y el testero, cubrición y pared Sur de la capilla del lado Norte. Han de hacerse estudios separados de estas dos obras.

La bóveda de la capilla mayor presenta una estrella de cuatro puntas que rematan, como es normal, en los ángulos del presbiterio. Tiene nueve claves, una en el centro y las otro ocho en los vértices de la forma octogonal que se dibuja en el centro de la bóveda, de estas corresponden cuatro al lugar donde se unen los terceletes y las otras cuatro están sobre las diagonales. Los espacios abarcados por los terceletes se parten por la mitad ya que un nervio dibuja la altura del triángulo que éstos abarcan.

El estudio del octógono responde a un criterio único para todas sus partes es el mundo de los Arquetipos, el espacio que hay entre los terceletes corresponde a la esfera de los Videntes el resto de la decoración que abarca los cuatro bra-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zos de la estrella cuenta lo que podríamos denominar "la vida del hombre".

Los ocho espacios que se crean en torno a la clave responden al concepto platónico de la esfera de las entidades ideales. El único lugar donde puede -dentro de los esquemas platónicos- encontrarse lo Absoluto, la Verdad. Allí es donde ha de estar la auténtica sabiduria, no el conocimiento de los hombres limitado a un espacio, a un tiempo histórico y a unos condicionamientos propios de su naturaleza humana. Este fué, sin duda el pensamiento que estaba en la mente del decorador de estas ocho formas triangulares iguales, todas conjuntadas por un vértice a una misma clave, como emanando todas de una misma y única verdad todavia de carácter más superior al de las propias ideas aqui desplegadas.

Esta esfera de las entidades ideales es el reino de la claridad por excelencia, el lugar donde no existen las sombras, donde todo esta perfectamente definido desde siempre y para siempre porque pertenece al reino de lo inmutable. Por esta razón el pintor recorta a las figuras que aqui se encuentran sobre un fondo totalmente claro que sea fiel a esta idea.

El espacio es claro y octogonal, sin duda que esa forma octogonal influyó en el que pensó el plan, conocedor del simbolismo de los números. A través de este número se simboliza la pureza y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el buen acierto; la madurez y la justicia. Todas estas ideas se relacionan con facilidad con esa esfera y valen para definirla. En segundo lugar el otro encierra otra idea más concreta dentro del simbolismo cristiano, la de la Resurrección y esta idea va a aparecer en su programa en el repertorio de ideas a introducir entre las entidades ideales.

Las figuras que están en lo alto están todas ellas desnudas, esta desnudez es, sin duda totalmente intencionada. Se quiere representar a través de ella que se está presentando aqui el reino de los arquetipos, lo más elevado.

La presencia de los cuernos de la abundancia en cada una de las 8 partes no ha de obedecer a una finalidad decorativa o accidental ya que sería incomprensible intentar ornar repitiendo constantemente un mismo motivo. Hay necesidad de hacer expresiva a esa cuerna en el mundo de las entidades ideales. Uno de los símbolos que se pueden dar a esta forma es el de representar la fuerza, el poder y la dignidad (3). Quizás a través de la presencia de la cuerna se quiere señalar la caracteristica consistencia, lo elevado, de las ideas aqui expuestas. Que haya un pensamiento de este estilo bajo estas formas no implica que tenga que ser algo formalmente pesado y negativo, dentro de cada una de las composiciones del pintor juega con su forma y le pone en relación con la disposi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de la figura que presenta en el compartimento respectivo.

El que nos encontremos en la Esfera de las Ideas inmutables no implica que dentro de ella no exista un orden que, como fruto, ofrezca una enseñanza. Cada una de ellas tiene una existencia autónoma, un valor por si mismo pero la verdad surge de la coordinación de los unos con los otros, con la comprensión del conjunto llegaremos a lo más profundo al conocimiento completo, a la relación exacta de unos principios con otros. Esto es lo que el pintor nos va a intentar ofrecer a través de su plan.

Para entender el conjunto debe verse la disposición de unos cuerpos con respecto a otros ya que se observa a simple vista como en unos casos unas conjugan su actitud con la de otros. En esas asociaciones no debe forjarse el concepto de unidades cerradas ya que estos ensamblajes van a tener una relación con los demás de esa forma octogonal superior. La mujer que mantiene en una mano una bola se encuentra en una postura practicamente frontal mientras que las que la limitan por los lados colocan su cuerpo dirigiéndolo claramente hacia élla. En esas tres figuras hay una clara relación, la centra la imagen del Amor y a sus lados están dos especificaciones de éste, el amor casto o divino y el amor sensual. Las figuraciones que miran hacia el altar son también relacionables compositivamente ya que una está relativamente afron

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tada con respecto a la otra. Son Pandora y la Música, ha de intentarse buscar entre ellas una relación que tiene que surgir fruto del contexto. Las siguientes dos escenas se reparten en su forma con respecto a un mismo eje de simetría demostrando esto una relación entre ambas. La idea que surge en los dos es la de la Vanitas. Queda un octavo lugar, en principio aislado, para la figura de Hércules luchando con las serpientes. Surge, sin embargo, su interpretación en un estudio más profundo cuando se analiza más firmemente la vinculación entre esta figura y las que tiene a los lados. Se observa entonces como el gesto de la Vanitas que está a su derecha se relaciona con él ya que lo señala, por el otro lado la relación es compositiva+ ya que ambas figuras -Hércules y el Amor Platónico- se reparten conforme a un eje de simetria que pasa por el nervio de la bóveda que los separa.

Es preciso un análisis de cada figura y cada conjunto (El Amor-Pandora, Música-la Vanitas y la Resurrección expresada a través de Hércules) antes de elevar nuevas deducciones.

Venus.- Aparece sentada con sus piernas cruzadas. Presenta su cuerpo desnudo. Se efigia con la mirada lánguida. Lleva el pelo recogido tras su cabeza. En su mano derecha porta su cinturón que, en este caso, en una blanca tela estrecha y larga. Con su otra mano eleva, casi hasta la altura de su cabeza, una bola de cristal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La incurvación que presenta su cuerpo se adapta perfectamente al ritmo levemente curvado del marco en que se incluye.

Lo primero a destacar de esta figura es su postura que nos la insinua como una Venus púdica que "expresa simultaneamente la doble naturaleza del amor, es decir casto y sensual" (4). Està Venus, como las de Botticelli en el Nacimiento de Venus o en la Primavera, es símbolo del Amor Universal, un amor platónico que "incluye y sublima en sí también el amor terreno" (5).

Lo irresistible del poder de la diosa se hace residir en su cinturón que ella podía quitarse y prestar a otras personas. Esa es la causa de que tan a menudo, se representase con el cinturón aunque se encuentre desnuda.

Una interpretación más problemática ofrece el globo. El doctor Otto Brendel le da, entre otros valores, el de la armonía, es este sentido el que tiene más corrientemente (6). Panofosky interpreta una forma muy similar a ésta, también de cristal, como una representación muy particular de este Don, su fragilidad; el vidrio significa, sigue a Ripa, "por su fragilidad la vanidad de todas las cosas de la tierra" (7). Quizás en este caso la armonía frágil de la diosa se deba a ese equilibrio que manifiesta necesitar mantener como Idea del Amor entre el casto y el sensual que son, en un sentido amplio, precisamente, las personificaciones

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que hay a su lado.

El Amor divino.- Se coloca de perfil y corriendo, tiene un aspecto musculoso, atlético; su cabeza de ondulados cabellos rubios y cortos y rasgos nobles, parece mostrar a alguien principesco. En sus manos porta una antorcha.

La antorcha recibe en el mundo de los símbolos múltiples sentidos ya que es símbolo de la iluminación y de la purificación, se consideraba atributo a los dioses griegos. Aparece en diversas alegorias como emblema de la verdad. En la interpretación psicoanalítica de los sueños simboliza el idealismo (8).

Sin duda se está significando al amor divino desde la figura de Eros, un dios que "fué venerado no sólo como dios que enciende el amor entre ambos sexos, sino también como el fundador de la amistad y amor entre jóvenes y hombres" (9). Como deja ver ya el sentido que tenia esta divinidad para los griegos, dando unas connotaciones muy específicas al amor, coincide perfectamente con el carácter que se le podría dar a posteriori a su imagen. Los representantes del "Dolce stil nuovo" identifican al amor con un principio tan espiritual y sublime que trasciende por definición a los límites de la experiencia sensual; entonces ya no se representa al dios como un niño sino como un joven de aspecto principesco que puede llevar entre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otros motivos una antorcha en la mano (10). Este es el simbolismo que a nuestro entender hay tras este joven con antorcha llevando su atributo con toda la carga simbólica que ésta tiene por si mismo ya que parece poco adecuado pensar que aqui se quiera pintar a un Eros que usa antorcha para vencer a las mujeres como algunas veces se interpretó (11), una comprensión tan limitada y rebuscada no se ajusta al contexto.

Como se puede observar es una imagen del amor que conserva un perfecto estado a su vista porque para los neoplatónicos cuando este sentimiento es puro "nunca es ciego y no puede serlo por la creencia platónica de que las emociones más nobles entran en el alma a través del más noble de los sentidos (12).

Se podría comparar el sentido que tiene esta imagen y el que posee la Venus Coelestis ya que lo que através de este Eros se representa pertenece, como la Venus Coelestis, a la esfera enteramente inmaterial" (13).

Cupido.- Se representa como un personaje joven en una actitud muy dinámica de la que da prueba la colocación de su pelo totalmente echado hacia atras como movido por el viento. Tras su cuerpo desnudo se deja ver sus alas. Lleva, como es característico, sus ojos vendados pero hay que decir que esta téla colocada en torno a su cabeza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y anudada atras no debe dejar totalmente invidente al niño ya que está venda se muestra traslucida puesto que se dejan sentir sus ojos al otro lado de la misma. En su mano derecha porta un dardo y en la otra lleva el arco. Atrás, posado en el suelo, que deja abajo en su vuelo Cupido, se encuentra el carcaj lleno de flechas.

La desnudez de Cupido es habitual como también es muy repetida su edad infantil desde el siglo XIV en Italia en que ya se configura con el aspecto que presenta en el Renacimiento para interpretar la desnudez de Cupido como un símbolo de la "naturaleza espiritual" del amor.

Es importante tener en cuenta el tipo de venda- que deja pasar la luz y probablemente las formas de una manera poco nítida -porque esta coincide plenamente con la imagen que tiene el amor en esta pintura. El amor, antes ya se decía, nunca es ciego para un neoplatónico la ceguera es siempre un mal con excepción de la que tuvo Homero, como señala Panofsky (14).

Esta venda señala la inferioridad en el contemplar de Cupido y manifiesta que, al menos, tiene una visión parcial.

El dardo y el carcaj señalan los deseos amorosos que trae consigo este personaje mitológico.

Al igual que se ha hecho un paralelismo entre Eros y la Venus Coelestis se puede hacer en-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tre Cupido y la Venus Vulgaris que es, en frente a la Venus Coelestis que representa la "intelligente prime" (15), una imagen individualizada de la belleza humana.

El plan de estas tres figuras gira indiscutiblemente en torno a Venus y a esa bola de cristal significadora de la armonia que aqui esta Venus, que es imagen del Amor en su doble sentido de Casto y sensual quiere representar. Precisamente a los lados como dos frutos de ella se presentan estos dos caras del amor. No hay una buena y una mala, sino simplemente dos aspectos diferentes uno más ventajoso que el otro, esa prioridad lo hace situar a su derecha pero los dos tienen un sentido positivo. Para Ficino "ambos amores son honrosos y signos de alabanza (16), porque ambos, cada uno a su manera, persiguen la creación de la belleza. El amor que representa Cupido significa al que pasa por una experiencia visual (aquel que se maneja en el mundo de las sombras-de ahí el sentido de la venda -y no de la idea) pero hay que recordar que según Ficino, es este un paso inevitable hacia el estado de amor divino (17), de ahí que deba entenderse como muy válido y elogiable el amor que representa Cupido.

Pándora.- Aparece sentada con sus piernas cruzadas con su cuerpo mirando hacia el frente y su cabeza de perfil aunque su vista se vuelve /

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con una enigmática expresión hacia una posición frontal. Lleva en sus manos su famosa caja aquí presentada como una trabajada copa de metal, de ella se alza impetuoso su contenido maléfico para derramarse por el mundo. El gesto de su brazo derecho resulta ambiguo, quizás quiere señalar que aún no la ha tapado y continua esa lluvia de males que de la caja salen, o bien probablemente se quiere presentar en una postura que nos lleva a mirar hacia lo que porta su otra mano.

Hay que resaltar una serie de hechos en esta figura para integrarla en el programe que estamos viendo. Ella es la primera mujer y con ella van a llegar los males a los hombres. Ella con su caja simboliza que los males se han desparramado por el mundo y afectan a los hombres, pero no todo es negativo en su figura ya que queda la esperanza guardada en la caja como posibilidad para la humanidad.

La Música.- Aparece como un niño sentado, con sus piernas cruzadas, toca una flauta que lleva a la boca con su mano izquierda mientras con la otra golpea el tambor que tiene a su lado; se encuentra perfectamente ensimismado en su trabajo.

El significado de la Música viene dado por los valores con que cuenta esta ya que reposa en la proporción el ritmo y la armonía. El diccionario de Rioja recoge estos pensamientos de Schneider:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

" es la armonía que producen el cielo y la tierra... Merced a la armonía todos los seres nacen y se transforman. La música es la más alta espiritualización de la naturaleza, porque expresa esta naturaleza con un mínimo de materia. Realza y ennoblece todo cuanto expresa, porque en ella todo es fama y sustancia. El sonido (música) es la base del pensar místico y tiene una cualidad mística extraordinaria" (18). Las ideas que ve implicitas Schneider en el tema no pueden tener un cariz más platónico. Cabria resaltar esas ideas de vida, de armonia y de misticismo que el tema lleva consigo cara a su entendimiento en el programa.

Estos dos últimos motivos pueden comprenderse juntos como imágenes de la Vida, como Ideas del transcurso de ese concepto. Una, Pándora, señala un inicio y un culmen de males a los que sólo puede combatirsele con la esperanza; la otra, la Música, señala un modelo de vida positiva, un transcurso autenticamente ideal, cargado de proporción, ritmo, armonia -pensamientos muy gratos a un neoplatónico- sabiendo que precisamente "merced a la armonía todos los seres nacen y se transforman."

Vanitas (con craneo).- El putto aparece en esta imagen acostado en una disposición frontal, sus piernas están ligeramente recogidas, su brazo izquierdo corre descansadamente a lo largo del cuerpo, el otro brazo lo recoge bajo la cabeza para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que le valga de apoyo y aparece sobre el cráneo que le vale de sustento. Es una figura pensante y triste que presenta un tipo repetido en el Renacimiento con variaciones mínimas. Es una imagen de la Vanitas ésta, que se fija sobre todo en el aspecto de destrucción. La idea obsesiva de la cortedad de la vida surge a través de esta imagen y aparece el pensamiento tantas veces citado "Nascentes morimur, finisque ab origine pendet" (19) (desde el momento en que nacemos, morimos, el fin depende de orígen).

Vanitas (con flor).- El putto se encuentra en una postura muy dinámica, las piernas ligeramente flexionadas muestran que la figura viene de atrás, su cuerpo se dobla y gira con fuerza sus brazos hacia lo que hay en el marco de al lado, incluso parece señalar su tema con la mano derecha mientras utiliza el pintor el otro brazo para compensar un poco el desequilibrado movimiento del cuerpo. Lleva en su boca una margarita recogida por el tallo. La disposición del rostro, dirigida hacia los hombres del mundo terreno, parece deseosa de explicar a estos algo.

En el mundo de los símbolos la margarita simboliza la confianza (20). Este es la carga expresiva específica que tiene este putto que es la alegoría de la Vanitas, sabe de la cortedad de la vida pero en ella hay confianza, es la creencia en la resurrección que cambia por completo la idea de la muerte. Esta idea está totalmente clara en el contexto ya que la imagen que precisamente señala con su derecha esta "garzone" es una representación de Hércules

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que vale como símbolo a la resurrección.

Existe pues entre estos dos Vanitas un sentido, de nuevo, complementario. Mientras una piensa en la brevedad de la vida, con una melancolía de carácter pesimista; la otra, optimista, ve la muerte en función de la resurrección, dentro de unos ideales más cristianos.

Hércules estrangula las serpientes.- En función muy dinámica; el héroe, todavía niño, está luchando con dos serpientes que agarra fuertemente con sus manos.

El relato aquí presente es muy conocido, se trata de la primera hazaña que protagoniza el héroe: Hera envía contra el niño cuando este cuenta unos ocho meses dos culebras para que lo estrangularan en su misma cuna, el niño logra estrangular a las serpientes demostrando su fuerza.

La importancia que este personaje tiene dentro del mundo de las Artes en España y en toda Europa en general es resaltada por el profesor Angulo (21). El arte español llegó incluso a incorporar a este héroe en sus programas religiosos "la exaltación de las virtudes de Hércules y la insistencia en presentarlo como el espíritu fuerte que triunfa del pecado y del mal, tuvo como consecuencia el crear una personalidad moral cuyo paralelismo con el Salvador era evidente" (22). En este espíritu con que mira a la figura de Hércules no es difícil ver una personificación del vencedor de la muerte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que es precisamente la idea que la Vanitas muestra. Esta idea que asimila a Hércules con la Resurrección a través de la simbolización de Cristo, ya le hemos encontrado en Banga dentro de un contexto muy similar a este pero con un mensaje general muy distinto.

Deben hacerse unas precisiones visto el conjunto de lo que ofrece esta esfera de entidades ideales que construye el pintor de Mugares. La primera pregunta a responderse es qué idea hay tras la triple imagen del amor que presenta el plan iconográfico. La carga platónica que hay en el planteamiento es evidente. El pensamiento acerca del amor de Ficino explica sobradamente como hay que entenderlo en este contexto, para él es el eje mismo de su sistema filosófico. El amor se hace auténtica fuerza motriz; por él, Dios infunde su esencia en el mundo y es también la causa de que sus criaturas busquen la unión con El (23). El amor se entiende en Mugares como el punto de partida del hombre, su estado de ánimo ante la vida que ha de vivir. Las dos escenas siguientes -Pándora y la Musica- son el desarrollo de la vida por un lado el mal entre los hombres en un mundo en el que aún queda la esperanza (Pandora) por otro la aspiración a una vida con los valores de la música, la armonía, el equilibrio... El paso siguiente lo marcan las dos caras de la Vanitas, la una meditabunda, la otra confiando en un más allá y por fin la imagen octavo -número de resurrección- alude a otra nueva vida -la autén

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tica vida- en contacto íntimo con el amor puro que es precisamente la imagen con la que ahí se liga.

Interpretado el ciclo así contemplamos como este se encierra en si mismo en una imagen auténticamente platónica.

Son muy claras las oposiciones tan del gusto de las corrientes neoplatónicas que aquí se ven. No se encuentran éstas en las imágenes complementarias (Venus-Cupido o Vanitas con cráneo-Vanitas con flor) sino que están en los grupos. Existe un diálogo entre el surgir (la fuerza motriz) o el Amor, y la Vanitas (el pensar en el fenecer). Siguiendo el espíritu de las teorías neoplatónicas -a Ficino y a Pico de la Mirandola- podríamos encontrar ahí una superación por la armonía de estos dos contrarios a través de la imagen de la Resurrección que personifica Hércules.

Nos preguntamos si habrá una intención en la ordenación de las figuras con respecto a los puntos cardinales. El amor está hacia la parte norte de la capilla mayor, la fuerza motriz de Ficino es anterior a la vida por eso estaría ahí en ese capítulo de opciones; el amor casto o el sensual, que el hombre va a tener en su recorrer humano: La vida humana con sus miserias y aspiraciones está hacia el Oriente, hacia el nacimiento de la luz, la vida como un deseo de luz de conocer, de lograr la auténtica armonía y alejarse de la miseria (así sería como debía pensar un modélico neoplatónico). El contraste parece surgir al juntar la Vanitas con el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sur. El lugar de la luz, la dirección que en el Medioevo buscaban las narraciones que hablaban de Cristo "lux mundi". Acerca de esta asociación Vanitas-Sur no debe de olvidarse que tal como aquí está representada se ofrece como una imagen que ha recibido revelación, que está en posesión del conocimiento de la Resurrección. A la meditación (vanitas con cráneo) ha seguido el conocimiento de la verdad (vanitas con flor) recorriendo el mismo camino que el de aquellos que llegan a saber de la auténtica belleza a través del conocimiento de la imagen de ésta en las cosas terrenas; ha sido la razón -y la revelación- los que han permitido el avance, la superación de paganas nostalgias por religiosas alegorías. En este sentido la vanitas está cargada del espíritu del Nuevo Testamento y por tanto se encuentra con toda lógica en el lado Sur. La adaptación de la Resurrección y el Amor virtuoso al lado oeste no resulta difícil. La resurrección y la contemplación divina son precisamente los hechos que pasarán con el juicio en el último día del mundo, de ahí que la mirada de estos temas hacia la puerta del oeste sea totalmente lógica. Esta relación de dirección y pensamiento se puede defender como aquí se muestra; cabe no obstante dudar si el autor realmente se la ha planteado ya que resulta un tanto rebuscado. A nuestro entender la ha tenido en cuenta ya que debía plantearse el problema al jerarquizar los principios que iba a pintar, además entra muy bien dentro del sistema de agrupaciones que éste utiliza ya que los motivos de su esfera de entidades ideales si

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

han de ordenarse con respecto a alguien ¿qué mejor repartidor que el sol, tantas veces considerado ordenador del cosmos e inspirador de la luz?. Además el sol surge, vive, muere y ha de renacer tras la noche como apunta para los hombres este ciclo de Mugares.

Los Videntes.- Son ocho las figuras bíblicas aquí representadas. Siete son profetas, el octavo es el rey David. Se reparten en grupos de a dos cada agrupación de espacio triangular existente entre los terceletes y la pared. Cada una de estas zonas se parte en dos al trazarse con un nervio la altura al triángulo; junto a esa nervatura ha de estar la parte superior del cuerpo del representado que se encuentra en todas las ocasiones sentado, sus piernas se dirigen hacia adelante ocupando buena parte de esta zona, progresivamente más estrecha, del triángulo. De esta manera se disponen los personajes dándose la espalda y reforzándose así la independencia que ya daba los encuadres que individualizan a cada figura.

Encima del altar, hoy ocultas por el retablo se encontrarían -lo dice el contexto- Isaias y Jeremías. Hacia el lado norte está Ezequiel y a su lado Daniel, en el lugar más alejado del testero, en este se acaba el ciclo de los profetas mayores. La imagen del rey David lo separa de la selección de profetas menores que el pintor dispone al otro lado, ocupa el rey del lado oeste de la capilla mayor el ángulo noroeste, a su lado está Joel y en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la zona sur en el lugar más cercano a Joel Amós y junto a él, ya cerca del altar, Jonás. La ordenación de los lados norte y sur se hace, teniendo como eje el testero, lo más antiguo en el tiempo de cada una de las dos partes queda más alejado. Joel, Amos y Jonás están dispuestos por orden cronológico. El más alejado del testero -sigue la misma idea señalada para los dos lados, norte y sur- es Joel, después en una posición intermedia Amós y en un lugar que corresponde a un momento más cercano a Cristo aparece Jonás.

Estos hombres aquí representados son los Videntes "gigantes que dominan la Humanidad e ilustran la actividad específica del alma con todas las fases de la inspiración, de la emoción y la visión" (24).

Existen una serie de ideas encerradas en el concepto de Profetas que es necesario resaltar. Profeta, en particular, Antiguo Testamento en general, lleva intrínseca la idea de "Antiguo". Circot con su Diccionario hace precisas anotaciones acerca de este concepto "Lo antiguo es lo auténtico, lo no falsificado, lo verdadero, lo ligado al mundo del que parece brotar, lo antiguo es lo que no miente luego es la misma verdad. Lo antiguo es lo primitivo, lo originario, lo próximo al "tiempo primigenio" en que se situa "la edad de oro" en la vida de la humanidad. Por analogía, lo antiguo es lo primitivo en la existencia del hombre, es decir lo que se relaciona con su infancia y con la época libre de cuidados, perdida en el ensueño paradisíaco (25). En estos pensamientos están encerradas cuales son las razones que hay para representar a los Videntes y a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la esfera de las entidades ideales con el mismo tipo de fondo, en los dos reina la misma claridad. El contacto de la Verdad con los Videntes, ligados todos por la misma luminosidad, es un hecho que el pintor marca perfectamente.

La inclusión de un rey en un programa de Profetas es algo muy corriente, lo señala, por ejemplo, Ferguson: "su elección varía notablemente y muchas veces se incluye entre ellos a los patriarcas y a los reyes" (26).

Ezequiel.- Es un hombre calvo y de barba blanca. Se encuentra enfrascado en la lectura del libro que mantiene abierto entre las manos. De su posición celeste nos informan las nubes que hay a sus pies; en ese lugar se puede leer EZECHIEL.

Daniel.- También es calvo y de blanca barba. Ha dejado ya la lectura aunque mantiene todavía sobre su regazo el libro abierto, parece que acaba de comprender ya que su rostro quiere iniciar una sonrisa, el gesto de su mano derecha intenta manifestar una expresión de comprensión. A sus pies, también sobre las nubes, se encuentra un letrero que dice DANIEL.

David.- Sobre un tocado blanco muy ajustado a su cabeza se contempla una corona real. Entre sus manos hay un arpa que el rey está tocando. Ante el rey un letrero dice DAVID. Este hombre también se representa con blanca barba y sobre las nu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bes.

Joel.- Su manto le cubre la cabeza, se presenta con su barba blanca. Está efigiado ya sin libro, se encuentra en actitud meditabunda como recapacitando lo que ha entendido. A sus pies se lee JOEL.

Amós.- Su cabeza está cubierta por un bonete cónico, propio de los Judíos, tuerce su cabeza hacia el testero que queda a su espalda; sus brazos abiertos indican que su visión es clara. A su lado se lee AMOS.

Jonás.- Es un hombre calvo, se encuentra cercano al altar, es tan grande, tan próxima su visión, que vuelve la cabeza hacia otras porque le molesta el resplandor, sus brazos manifiestan estupor. Ante él se lee IONAS.

¿Cuál es el motivo que une aquí a los profetas?: Un hecho que profetizan prácticamente todos y que ha de ocupar el testero, el Juicio Final.

En Isaias hay una parte apocalíptica (27) también en Jeremías (28), Ezequiel (29), Daniel (30), Joel (31) y Amos (32). Un episodio de la vida de Jonás; su estancia en el vientre de la ballena durante tres días es una prefiguración de la resurrección de Cristo, hecho que dentro de un programa de contemplación apocalíptica, se adapta perfectamente, esto justifica su presencia en el ciclo. La fuente se reconoce perfectamente. Se imitará a Miguel Angel no sólo en su primera parte del trabajo, en la deco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ración de la bóveda en la parte correspondiente a los profetas, sino también su ulterior trabajo del Juicio Final, de ahí la selección de personajes que se eligen para constituir el grupo de los Videntes en esta iglesia. La idea de graduar la visión, y la emoción correspondiente, está inspirada clarísimamente en la Sixtina, basta como ejemplo que justifica muy bien esta aseveración la carga expresiva que hay en la figura de Jonás; en uno y otro caso se pone al Profeta en parecida posición.

La vida del Hombre:

Brazo Noroeste de la estrella.- En la parte superior dos cuerpos femeninos, ligeramente cubiertos por un velo, están en pleno movimiento, en una danza que parece tenerlas embriagadas, fuera de sí. En sus manos llevan amplias cuernas que dirigen a la boca. Corren en la misma dirección como si perteneciesen a un corro que danza conjuntamente. Su dirección las lleva hacia la punta suroeste de la estrella. Más abajo se retuercen en forma de roleos dos grutescos que se rematan por la parte superior en animales fantásticos, estos presentan sus rostros afrontados y echan con fuerza la lengua en gesto de ardor. Uno lleva en su cola, presa con una cadena, una esfera y el otro una llama recogida en un cuenco. En los mismos grutescos, en una posición más baja, aparecen dos menudos faunos tocando cada uno de ellos una cuernas, uno de ellos lleva unas menudas alas. La representación queda partida en dos zonas iguales por la nervatura diagonal del abovedamiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estando a un lado una de las mujeres danzantes, el animal que tiene encadenada la esfera, un fauno y la decoración correspondiente. Al otro lado queda el resto. La interpretación de estas representaciones debe responder a un intento de mostrar a través de la alegoria unos pensamientos.

Los faunos nos situan ya en su ambiente, ellos son representantes masculinos de la vida de la naturaleza (los femeninos son las ninfas), "son espíritus de la montañas y del bosque y se les considera inseparables de Dionisios del cual forman el cortejo constantemente al lado de las Bacantes" (33) ellos aman la música y el baile, en ellos el vino solo actúa del lado de los sentidos y los predispone a toda clase de travesuras. Las mujeres que están danzando arriba han de ser los Bacantes en plena orgía gritando freneticamente. Estamos realmente ante una Bacanal en la que los pasional, lo puramente animal, sale a flor de piel y se olvida todo lo que es espíritu y comedimento... Este ambiente parece ser el que quieren señalar esos monstruos reteniendo la armonia que seria simbolizada por esa esfera encadenada y otro al fuego que es el elemento purificador y ahuyentador de la acción demoníaca que se puede apoderar de los individuos, estando al fuego atenazado el poder diabólico no tiene freno, ese puede ser el significado de esa imagen.

La decoración de esa punta de la estrella

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

alude pues a las pasiones desatadas, a los sentidos faltos de toda represión, al hombre viviendo en un estado salvaje, liberado del comedimiento que ha de tener.

Brazo suroeste de la estrella.- En la parte más alta aparecen dos centauros con sus cuernos dispuestos hacia el centro dirigiendo su rostro hacia lo alto y lanzando con sus arcos flechas como Sagitarios que son. En un plano ligeramente inferior se representan también enfrentados la esfinge y Edipo, un poco más abajo están una furía y una harpía, para rematar en la parte inferior con las figuras del jugeton Pan y un Sátiro. Todo aparece engarzado por una muy trabajada forma de roleo que une al modo grotesco, todas las figuraciones que aqui aparecen. De nuevo la nervatura diagonal secciona la representación dejando a un lado a un centauro, la esfinge, una furía, Pan y la ornamentación correspondiente. Al otro lado del nervio, en clarísima correspondencia con lo anterior, se encuentra la restante figuración ennumerada.

A través de los centauros es indudable que se simboliza el desenfreno y las pasiones, la fuerza bruta, la venganza (34). El tema de Edipo ante la Esfinge resulta muy claro, Edipo se representa como un niño que con un garrote y un escudo se va a enfrentar a la Esfinge, aquí se olvida, sin duda con toda intención, que el combate tan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sólo consiste en contestar a un acertijo. Si en la esfinge hay que ver presente la idea del genio destructor, deseosa de arrebatar del mundo a los vivos, en Edipo hay que ver la fatalidad en que a veces cae el camino de los hombres, este ser intenta de continuo liberarse de su tragedia y no lo consigue. Bajo la imagen depradadora de la esfinge se encuentra la furia con su mirada fija, dispuesta a hacer justicia, es una mujer alada guardiana de las leyes, en este caso su carácter destructor se acrecienta porque la decoración la atenaza, en una misma forma, a la figura de la esfinge. Bajo la figura de Edipo se encuentra la imagen de la arpía con su cuerpo de ave y su cabeza humanizada, el carácter fúnebre de la imagen es incuestinable, alguna vez se la ha definido a las arpias como "armonías maléficas de las energías cómicas" (35) esta mitización se hace del todo válida al engarzar en una misma forma en su figura y a la del desgraciado Edipo.

La irónica figura de Pan contrasta con sus risas con la inmutabilidad de la furia. Pan es una divinidad griega de la naturaleza. A él le estaban consagradas las cuevas de los montes. Es imaginado como un dios alegre y vivaracho, no sólo los cazadores también la pesca y la agricultura estaba bajo su patronazgo. Es el personaje que soporta con un sólo dedo un cesto lleno de frutas, de la impresión de que va a dejarlo caer, mientras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tanto rie; se representa con cuernos en la frente y patas caprinas como es habitual.

Al lado de Pan hay un sátiro, morador de los bosques temidos por los pastores, se representa con la parte inferior de su cuerpo de forma animal, está entre las ramas del grutesco mirando hacia la parte inferior.

El ambiente se vuelve a marcar en la parte inferior con claridad, los dioses de la naturaleza Pan y Satiro señalan el marco centrado en el mundo natural, plenamente humano. Los peligros en la tierra del hombre, las personas y el destino son señalados por los centauros y el episodio de Edipo y la esfinge. El futuro, el resultado en el acontecer humano lo señalan la presencia de la arpia y la furia.

Si en la anterior parte de la estrella se señalaban simplemente las pasiones humanas en estado salvaje aquí éstas adquieren una especificación para mencionar su carácter bestial y hasta su espíritu vengativo; el poder del destino, la fuerza justiciera de la furia y el carácter fúnebre de la arpía significan algunos de los males que pueden acontecer entre los hombres abarcados en este ambiente de la naturaleza.

Brazo Sureste de la estrella.- En la parte superior aparecen dos cuerpos femeninos con sus brazos abiertos en una postura abiertamente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ascensional llevando entre sus manos un largo y estrecho paño que deja caer por su parte media, una mira hacia lo alto como contemplando directamente lo que hay en la esfera de las entidades ideales, la otra tiene en su mano una caja tapada ¿Hará alusión a la caja de Pándora guardiana de la esperanza? No es inconveniente el que las dos cajas sean diferentes en un programa neoplatónico, más importancia que la forma tiene la relación de conexión con la Idea, en este caso esta figura que por la caja está precisamente bajo la Pándora del mundo de los Arquetipos. En la rama en que se convierte la parte inferior de los cuerpos de estas dos mujeres cuelgan caretas, curiosamente bajo cada una de ellas hay dos, una con los ojos abiertos y otra con los ojos cerrados. En un plano inferior aparecen cuernas de la abundancia exhuberantemente cubiertas. En la base se encuentran dos cuerpos monstruosos en actitud de haber sido vencidos; de la misma manera en la parte más alta de la representación se encuentran un sátiro con flauta y unos animales fantásticos en actitudes sumisas. El nervio diagonal de la bóveda parte en dos zonas iguales la escenificación.

En la interpretación de lo que aqui se cuenta ha de partirse del vencimiento del mal que representan esos animales monstruosos derrotados y la pasividad del sátiro y animales fantásticos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en las escenas anteriores enormemente dinámicas. Las cuernas de la abundancia aluden al triunfo que en esta parte se cuenta. Es la victoria de la mente(siguiendo la idea platónica sobre esa facultad humana)capaz de contactar con lo divino, de ahi el papel intermedio del hombre entre los animales y la divinidad; según este pensamiento las dos mujeres con sus posturas aereas guardando la esperanza y dirigiendo la mirada a las Ideas están significando precisamente a la mente, lo espiritual en el hombre; por eso se ha dejado atrás esa mezcla de animalidad y hombría que se veia en las puntas occidentales de la estrella y se ha espiritualizado su cuerpo dejando de el su parte más noble; abajo, colgados como caretas, quedan los aspectos negativos de esa humanidad, lo que hay de mundanidad que es lo que representa de continuo el tema de la máscara.

Brazo Nordeste.- En la parte superior hay dos figuras aladas con guirnaldas en sus manos y con la parte superior del cuerpo humano y la inferior convertida en el tallo de un gigantesco roleo, en ese tallo cuelgan recipientes cargados de unos vegetales, más abajo de nuevo unas cuernas sostenidas por robustos putti hablan del don de la abundancia. En la parte superior, animales monstruosos portan antorchas.

Si en las figuras que en el marco anterior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se estudiaban se podia observar una tendencia de la mente dirigida al mundo de los arquètipos en este caso la relación de estas figuras aladas se hace con otra esfere diferente, la tendencia de sus cuerpos nos lleva a mirar hacia el testero, hacia allí vand dirigidas las coronas de flores que portan sus manos. Si en el caso anterior la mente era contemplativa y como tal estática aqui se hace aérea con el fin de honrar a la divinidad con sus dones. Los animales que hay en la parte alta llevando antorchas valen en este caso como emblemas de la verdad, máxima aspiración platónica.

Indudablemente las cuatro puntas de la estrella forman un conjunto, las cuatro están sumidas en la oscuridad en que se mueven los hombres pero representados, y esto es importante en la bóveda, en los Cielos al lado de los Profetas y de los Arquetipos aunque separados de ellos en otro mundo... pero en un mundo que representa un nivel superior. Surgen el recuerdo de los pensamientos de Ficino en torno al hombre "un alma racional que participa de la mente divina y que emplea un cuerpo y es el lazo de unión entre Dios y el mundo" (36) Pico de la Mirandola habla también del hombre como "centro del universo" (37). Este papel prioritario del hombre le hace merecedor de esos lugares que ocupa en este contexto revalorizándose así por completo su imagen. Será la idea que se va a dar aqui en este plan de la humanidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presentadora de unas jerarquías de sus valores. Se habla de dos tipos de vida, una activa en la que entran a formar parte las pasiones (38) en la que el destino tiene fuerza (39) y que esta preso de un futuro muy incierto (40) una vida desarrollada dentro de los límites de la naturaleza. Hay otro tipo de orden que el artista quiere dar como más positivo, es el que muestran las partes colocadas hacia el testero de la iglesia, más cerca del altar, es la vida contemplativa. A este tipo canta sobre todo entre los neoplatónicos Ficino cuando habla de que la suma felicidad sólo se alcanza en los momentos exquisitos en que la contemplación asciende hasta éxtasis" se libera a sí misma no sólo del cuerpo sino también de los sentidos y de la imaginación" (41). Al oir la idea tan elevada que tiene de la mente y de la verdad contemplativa superando a la vida activa se comprende perfectamente la jerarquización que se hace en los espacios de la capilla mayor, dentro de esta estrella el pintor Mugarés, relacionando sus imágenes de la idea con el mundo de los Arquetipos y con la Verdad del Altar... y de nuevo vuelve a surgir el pensamiento de Ficio cuando filosofa que "la razón puede vencer las exigencias de la naturaleza inferior simplemente con volverse hacia una autoridad más alta que la ilumine y así la mente se ve forzada con frecuencia a bajar su mirada hasta una confusión que es indigna de ella, en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lugar de alzarla, cual es su deber a la religión supracelestial que esta sobre ella" (42).

En la esfera de las entidades ideales veíamos como cada escena tenia su valor por si mismo y también dentro de un carácter ciclico que iba desde el surgir al resucitar enlazándose fortísimamente ese redondel de la parte superior. Aquí en el mundo de la humanidad la historia nos muestra los grados por los que puede pasar la humanidad, primeramente (Noroeste) la pasión bestial, fuera de sí, después (Suroeste) la lucha, la fuerza del destino, la tragedia del futuro; más tarde ya en la vida contemplativa, la esperanza (Sureste), para acabar con la alabanza de la mente a la verdad, en el auténtico goce místico (Noroeste).

El plan iconográfico de Mugares hay que reconocerlo como uno de los más complejos del manerismo en Galicia. Está lleno de notas que demuestran la formación neoplatónica del pintor -o el que trazó el plan- y sus inspiraciones también en las formas y en el espíritu de Miguel Angel.

El artista engarza por medio de la claridad dos partes de la bóveda, la figura octogonal y los espacios que abarcan los terceletes; lo demás lo deja relegado a lo oscuro. Se han de suponer en esta esfera celeste dos niveles, uno inferior dedicado a la humanidad y otro superior ocupado por las otras dos partes: Videntes y Arquetipos. Se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede decir que la humanidad queda en un nivel intermedio y sería inadmisible su localización en la bóveda -lugar dedicado a lo celeste- si el pintor no estuviese de acuerdo con darle al hombre un elevado papel siguiendo las teorías de Pico de la Mirandola y sobre todo de Marsilio Ficino.

A una esfera de entidades ideales en las que se habla del Amor, principio de la vida, de la propia vida , de su cortedad, a través de las Vanitas, y de la Resurrección, sigue una segunda zona de videntes, informadores de la humanidad, visionarios de un Juicio que se ha de representar en el testero. El siguiente mensaje, en las oscuridades habitadas por el hombre, se habla de sus pasiones de sus luchas, del destino, y , sobre todo , en una remate optimista del ciclo, también de la posibilidad de la contemplación, del éxtasis místico.

La fuente es clara, un neoplatónismo profundamente interpretado, quizás recogido desde la lectura del propio Ficino. Están presentes también los ideales de la contrarreforma en alguna manera; ese contraste de dos clases de amor es un tema que gusta a esta corriente eclesiástica. La cercanía a Miguel Angel ya ha sido mostrada, los profetas están recogidos de la idea que se manifiesta en la Sixtina casi de una forma literal. Los desnudos que se reparten por los plementos de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La técnica del pintor es preciosista, el movimiento amplio y la figura, gustosa de cánones largos, se aprecia como plenamente manierista. El fresco es aqui la base del trabajo pero, indudablemente debe ser completado en unas labores, tan especificadas, con temples y, hasta posiblemente con óleos. Sin duda estamos ante un pintor que usa de una técnica mixta con la que combina, sobre todo, blancos, grises, bastante oscuros, marrones claros y rojos muy cargados.

En 1973 "Compostellanum" publicaba un estudio de Angel Sicart Giménez titulado "Las pinturas Murales de Santa Maria de Mugares (Orense)" La coincidencia de opiniones entre este extenso artículo y lo que aquí se defiende es mínima; esto aconseje, que en este caso se haga una visión completa de dicho estudio sin ningún acortamiento en su lectura, esto hace imposible que sea aqui recogido (43).

Seguramente que, si algún día se retira el retablo mayor aparecerá alli probablemente intacto, un Juicio Final que con el que se puede encontrar en Banga, han de ser los más intelectualizados de los que se pueden hallar en la Región.

---

(1) Archivo Catedral Orense. Libro de Visitas. Mugares.fol. 184. Este dato fué conseguido por Don José González Paz.

(2) Idem.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- Diccionario de símbolos y mitos. Madrid 1971, 149.

(4) SEBASTIAN, Santiago.- Arte y Humanismo. Madrid, 1978, 192.

(5) Idem, 193.

(6) PANOFSKY, Erwin.- Estudios sobre iconología. Madrid 1972, 219.

(7) RIPA, Cesare. Iconologia - Overo - Descrittione de diverse Imagini. Roma 1603, 328.

(8) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- o.c., 70.

(9) SEEMANN, Otto.- Mitología Clásica ilustrada. Barcelona 1958, 120.

(10) PANOFSKY, Erwin.- o.c. 145.

(11) IDEM, 142. Cita a EUSTHATIUS MAKREMBOLITES.- De Ismaniae et Imenes amoribus libellus, graece et latine. II. Leipzig 1792, 63.

(12) Idem, 147.

(13) Idem, 201.

(14) Idem, 153.

(15) Idem, 201.

(16) Idem, 201.

(17) Idem, 202.

(18) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- o.c., 310.

(19) BIALOSTOCKI, Jan.- Estilo e Iconografía. Barcelona. 1973, 192.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(20) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- O.c. 211.

(21) ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- La Mitología y el arte español del Renacimiento. Madrid 1952, 65.

(22) Idem, 93.

(23) PANOFSKY, Erwin.- O.c., 199.

(24) SEBASTIAN, Santiago.- O.c. 269.

(25) CIRLOT, Juan Eduardo.- Diccionario de símbolos. Barcelona 1958, 89.

(26) FERGUSON, George.- Signos y símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires 1955, 141.

(27) Isaías 3, 13; 24, 27.

(28) Jeremías 25, 31.

(29) Ezequiel 18, 25; 37, 1-11.

(30) Daniel 7,12.

(31) Joel 3, 1-17.

(32) Amós 7,8.

(33) SEEMANN, Otto.- O.c. 227.

(34) PEREZ-RIOJA, José Antonio.- O.c. 123.

(35) Idem, 79.

(36) PANOFSKY, Erwin.- O.c. 196.

(37) Idem, 197.

(38) Centauros, Bacantes, Farmos.

(39) Edipo y la Esfinge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(40) Furias, Harpias

(41) PANOFSKY, Erwin.- O.c. 199.

(42) Idem, 196.

(43) SICART GIMENEZ, Angel.- Las Pinturas Murales de Santa María de Mugares (Orense) en COMPOSTELLANUM 1-4, XVIII (1973) 345-355.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MUGARES - Santa María
Castrelo de Miño, Orense.

Lams:
593-602

La capilla que se encuentra al norte del presbiterio conserva prácticamente entera la decoración pictórica que tuvo desde un principio. Ocupan tales pinturas el testero, el abovedamiento y la pared sur sobre la puerta de esta capilla de planta rectangular realizada hacia 1570 (1). Su medida en anchura es de 345 cms y en longitud de 445 cms.

En el testero la pintura se reparte en dos cuerpos, el bajo se divide en tres calles, la central la ocupa un Cristo a la columna, a su derecha está San Bartolomé y a la izquierda, San Sebastián.

El cuerpo superior está centrado por una ventana y está cubierto con dos medallones, el que está a la derecha está ocupado por San Pedro y el otro por San Pablo; ambos son presentados de busto. Este retablo pintado se construye de acuerdo con cánones clásicos.

Cristo a la columna.- Jesús ocupa el centro y primer plano del encuadre que ocupa; está en pie, cubierto tan solo por un paño de pureza que se ata a la cintura, adelanta su pierna izquierda notablemente con respecto a la derecha, su pecho se inclina ostensiblemente hacia adelante y la cabeza re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posa desmayada sobre un hombro, una cuerda anudada en torno a su garganta lo une a la columna a la que se adosa su cuerpo. En torno a su cabeza se aprecia la forma de una aureola que lo hace resaltar notablemente.

El pintor señala la configuración del suelo por medio de un estricto sistema de perspectiva central, el artista no se preocupa en dar a cada baldosa un color diferente sino simplemente de diseñar, casi de una forma esquemática, la profundidad del baldosado.

A la altura de su pecho se lee JUSTUS/ AUTEN/ QUIT FE / CIT.

La composición está dedicada exclusivamente al Señor en el que se logra una impresión de que el cuerpo se está cayendo tomando la idea el artista, quizás, de las fórmulas que Miguel Angel usó las últimas veces que esculpió el tema de la Piedad.

Resulta un tanto forzada la incurvación que se impone al cuerpo, el trazado con que se diseña es, en general, de una calidad muy notable; sin duda el fragmento de más categoría de la escena es el rostro lleno de serenidad y con un gran nobleza en su expresión.

San Bartolomé.- Se representa en pie y de frente; adelanta tenuemente su pierna izquierda intentándose así una disposición en su cuerpo que resulta natural. Lleva en su mano derecha un libro abierto y en la izquierda un cuchillo, en su hoja

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se contempla una F de misterioso significado; en esa misma mano se encuentra la cadena con que el Santo tiene sometido al diablo que tiene a sus pies. Tras el Santo, colgando sobre sus brazos, está su piel aludiéndose, así, a su martirio. La faz del Santo se representa meditabunda, como pensando sobre lo que acaba de leer.

Lleva sobre su cabeza el nimbo; en torno a él, en la parte superior, se lee: SANCTE BARTOLOME.

El fondo sobre el que se pone al Santo es neutro. Compositivamente es muy similar a la escena anterior ya que tiene un solo motivo principal, el cuerpo del Santo, en este caso ligeramente desplazado hacia un lado para dar cabida al encadenamiento; su brazo izquierdo, ligeramente separado del cuerpo y su pierna izquierda adelantada dan bastante naturalidad a la escena.

San Sebastián.- Se representa en pie y de frente, sometido al arbol que tiene detrás. Su cuerpo se mantiene en una rara posición ya que se eleva su brazo derecho para ser atado a una rama alta de ese tronco al que se halla enlazado; el otro brazo se separa un poco de su cuerpo; tuerce la cabeza hacia su izquierda, un poco hacia abajo y se representa meditando; tras él, un sencillo nimbo lo corona. Abundantes flechas se encuentran en su cuerpo a todas las alturas. En torno a él, en la parte superior, se lee: SANCTE SEBAS/TIAM. El fondo, sobre el que se pone el Santo, es neutro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente es muy similar a los dos anteriores, el artista intenta adquirir visos de naturalidad a través de un movimiento que abarca prácticamente todas las partes del cuerpo de este Santo; los defectos con que lleva a cabo esta anatomía son notorias. Está hecha la realización de este cuerpo, como el de Bartolomé a un nivel inferior al visto en Cristo atado a la Columna.

San Pedro.- El rostro del Santo lo presenta meditabundo, lloroso. En su mano izquierda apoya su cabeza, perfectamente caracterizada por la barba, canosa y redondeada, y la amplia calva; en la derecha mantiene delante de su cuerpo una amplia llave que habla de su poder. Parece vestir una túnica. Sobre el medallón se lee PETRUS. El Santo se recorta sobre un fondo oscuro.

Compositivamente hay que señalar que, aunque el rostro está dirigido hacia el espectador, éste resulta poco comunicativo por la expresividad tan atormentada e introvertida que le da a su mirada. El rostro, trazado con rasgos generalmente fuertes, manifiesta a un artista con grandes dotes para la caracterización.

San Pablo.- Este medallón está prácticamente perdido. Sabemos de su presencia porque se ve que el Santo aquí representado empuña en la izquier

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da una espada que reposa sobre su hombro. Este atributo y encontrarlo en una posición simétrica con respecto a Pedro son motivos suficientes como para saber que el aquí representado es "PAULUS" y así debería de decir el letrero que se disponía sobre el medallón.

Nada se puede decir, en este caso, debido a las precarias condiciones en que se encuentra, acerca de cuales son sus virtudes compositivas y formales.

Marco y ornamentación.- Cuatro columnas rematadas con capiteles compuestos sostienen un entablamiento en el centro del cual se desarrolla un motivo decorativo lineal y construido sobre todo a base de trazos curvos que dibuja, con gran finura, una decoración de carácter vegetal muy estilizada. Otra franja de ornamentación se encuentra en torno a la ventana, en ella aparece una decoración llevada a cabo con lineas curvas entrelazadas. Sobre la ventana presenta un frontón pintado. También en torno a los medallones existen algunas trazas decorativas de carácter generalmente curvolineo.

La decoración de la bóveda.- Se encuentra prácticamente perdida, quedan restos sueltos que señalan que se llevó a cabo sin representar en ella ninguna escena; son motivos ornamentales los que abarcan todo el espacio que conserva la pintura. Son éstos, flores y algún motivo de orfebrería. Da

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la impresión que estos temas hechos con módulos muy amplios, se debían sistematizar con un ritmo en el que estaba muy marcado el sentido de la medida.

Pared Sur.- Lo allí representado es el lugar del Calvario vacio, la cruz ya ha dejado de mantener al Señor y las escaleras quedan apoyadas, como también un par de lanzas, sobre el madero que presenta minuciosamente tratado, todo su veteado.

El fondo sobre el que se presentan estas formas debía de ser claro y homogéneo.

El conjunto tiene como principal elemento ensamblador al retablo construido con formas clásicas muy severas propias de las estructuras que para éstos se usan en el último tercio del XVI español.

Compositivamente hay que reconocer monótono y falta de inspiración. En el primer cuerpo los tres hombres, que ocupan cada una de las tres calles, se disponen prácticamente de la misma forma; igual efecto semejante se puede presumir para San Pedro y San Pablo.

Se tratan aquí los cuerpos con grandes impresiones que resaltan, como es lógico, mucho más en los desnudos. Se intenta de continuo una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

naturalidad a través del movimiento que parece un tanto forzado; tan sólo se puede destacar la buena mano que usa el pintor para las caracterizaciones en los rostros, sobresalen en este sentido, los de Cristo y Pedro presentados con rasgos ennoblecedores y llenos de serenidad.

En el color la pobreza es bastante ostensible, se utilizan fundamentalmente amarillos, blancos, grises muy cargados y marrones en diversas tonalidades.

En los motivos decorativos hay un fuerte contraste entre la finura de esos trazos de carácter ondulante que cubren el espacio que hay entre el entablamiento y el entorno de la ventana, y el grosor, la fortaleza, con que se lleva a cabo esa decoración del abovedamiento que debía, incluso cuando estaba en perfectas condiciones, de dar una cierta sensación de agobio.

La única mención que hay sobre la existencia de estas pinturas la dá Angel Sicart Giménez en su artículo: "Las Pinturas Murales de Sta. Maria de Mugares (Orense)".Dice asi:... en la actual sacristia de la iglesia donde se encuentran tres figuras que representan: Cristo atado a la columna, en el centro, S. Bartolomé a su derecha, S. Sebastián a la izquierda. Sin duda son de es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te mismo artista que realizó la bóveda, pero aquí se aprecia como desciende la calidad al abandonar los cartones y encontrarse ante su propia inspiración, lo que le lleva a una gran inseguridad y a una búsqueda, de nuevo, de los cartones, que se hace patente de manera especial en la figura de S. Bartolomé" (2).

---

(1) Archivo de la Catedral de Orense. Libro de Visita. Mugares, fol. 184. Dato recogido por Don José González Paz.

(2) SICART GIMENEZ, Angel.- Las Pinturas Murales de Santa María de Mugares (Orense) en COMPOSTELLANUM 1-4, XVIII (1973) 355.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOGUEIRA. Santa María
Chantada, Lugo.

Lams:
603-616

Su planta presenta nave y presbiterio rectangulares, este último es más reducido en alto y ancho. Si la nave se cubre con madera la capilla mayor lo hace con bóveda de cañón. La nave solo recibe luz por sus puertas y las ventanas que, con marcado derrame, se abren en el lado sur. La pared norte se rompió de la parte más cercana al presbiterio para abrir en ella una arcada. La obra arquitectónica es considerada por el Señor Castillo de los primeros años del siglo XIII (1).

Las paredes sur y norte de la nave presentan pinturas en buena parte libres de cal. El tema del lado sur es la Resurrección del Señor y el del Norte el Juicio Final. En torno a las escenas hay anchas franjas decorativas.

La Resurrección del Señor (200x230 cms).- Una forma nubosa de movida línea ocupa la mayor parte de la escena. Está situada hacia la parte superior derecha. En ella, en el centro, la figura de Cristo. La tela que tapa parte de su cuerpo deja ver el pecho desnudo y en él la llaga del costado, también su mano derecha, que se eleva frontal bendiciendo, deja ver la señal del clavo, la otra mano agarra la vara que en lo alto deja ondear la bandera del triun

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fo, esta vara sigue paralelamente el recorrido de su cuerpo mientras la bandera que luce en lo alto se in curva más arriba del nimbo de Cristo. Su rostro, ladeado hacia la izquierda muestra su mirada ausente en su cara afilada y está cubierta de barba, su cabello es largo, tras él aparece la redonda y clara forma del nimbo que dibuja en el centro. La cruz que alude a su Persona y a sus hechos.

Bajo El debe estar el sepulcro del que tan sólo dejan ver las cales, movida hacia un lado, la tapa; ante la tumba parece verse una esquina de las alas del ángel, su cuerpo está cubierto totalmente por el blanqueado. La presencia aparece claramente por las palabras que el Evangelio pone en su boca y que aquí se despliegan en una larga carta que en lí nea muy movida discurre bajo la forma nubosa hasta donde está el hipotético ángel. Dice así: SU REXIT NON EST HIC VIDETE... (2).

En la parte inferior izquierda hay un gru po de cuatro mujeres (3). Al frente de ellas viene la Magdalena (4). Esta se halla en pie y de per fil. Su mano izquierda porta el frasco de perfume que la identifica, la mano derecha se dirige hacia adelante en gesto que indica sorpresa, sus ojos parecen leer la cartela indicando con ello la recepción del mensaje angélico. Viste una salla de manga ancha con las bocas ricamente ornamentadas, la lleva atada en la cintura, la toca blanca que cubre su pelo se ata atrás con el largo pelo que cae ondulado sobre la parte posterior de la toca que llega hasta la cin tura, el cuello de la Magdalena está desnudo, llegan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do la salla hasta él, una manera de vestir, sobre todo en el tocado, que está en desuso desde 1530 en España. Las otras tres figuras visten de forma propia de mujeres de edad, líneas de recato ya que usan tocas de dos piezas, una, como es usual, cubre cabeza y cuello, la otra, va encima cayendo sobre los hombros. Es un tipo de vestimenta usada durante siglos (5). Este grupo de tres mujeres que acompañan a la Magdalena están en pie y frontales. Una señala hacia donde está la tumba como si dialogase con la que tiene al lado, la compañera, en vez de mirar hacia donde se le indica tiene los ojos bajos y sus manos en actitud orante. De la última apenas se ve nada, tan sólo se sabe de ella por contemplarse la parte superior de la cabeza.

Aunque hay partes ocultas por las cales lo fundamental de la composición está al descubierto. Lo primero que llama la atención es la impresionante dimensión que se utiliza para la descripción dándole así una gran majestuosidad al tema. En él hay dos registros, el inferior con la narración ocupando, sobre todo, la zona izquierda; y el superior cargando la temática hacia el lado contrario, con ello queda compensada la composición. El superior espacio que se deja a este registro alto así como el gran efectismo con que está rodeada la figura del Señor hacen de esta parte la fundamental. Un episodio el que aquí se narra ha superado lo terreno desligando de este y dejando abajo el estupor de las mujeres que reciben la noticia de la resurrección ante la tumba vacía. Son

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

prácticamente dos escenas las que aquí se encuentran pero están perfectamente aunadas en una unidad espiritual que hace contemplar juntas la gloria de la Resurrección -lo sobrenatural- y la admiración ante el hecho -lo natural-. En esa zona inferior lo más destacado es esa cara a cara que se intuye entre el ángel y la Magdalena que surge en el grupo de mujeres como la más preocupada en saber la suerte del Señor. La tumba vacía es al mismo tiempo el motivo del asombro y el punto de partida natural de ese vuelo extraordinario del Hijo, las mujeres que acompañan a la Magdalena, tienen valor complementario compositivamente.

La calidad de la obra es importante, está hecha con una gran preocupación por dar a cada rostro el ánimo que debe expresar. Sin embargo en algunas cosas resulta apurado el trazo, es el caso del torso de Cristo. Hay que tener en cuenta que Este se halla a considerable altura y en tal parte hay más un cuidado en el efecto general que en los detalles. El ansia por describir minuciosamente aparece claro en la parte baja ocupándose en detallar atuendos y actitudes. Todo ello se lleva a cabo con conocimiento del oficio modelando los cuerpos como éstos lo exigen aunque a veces se observan en pormenores imperfecciones que rebajan un poco el valor de estos frescos, es el caso, por ejemplo, del poco cuidado que se observa en las manos de las mujeres y en las facciones de la que señala hacia la tumba.

El contorno de la escena es perfectamente conocido ya que está limitado por la derecha con unas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rayas que separan la forma nubosa de la orla decorativa. Idénticas líneas aparecen en contacto con el cuerpo de las mujeres. La base y la línea superior las dejan adivinar el contexto de la escena.

El Juicio Final (200x285 cms).- La claridad de contorno observados en la Resurrección falta en este otro tema ya que una parte muy importante de la escena yace bajo las cales. Lo único que se ve con relativa claridad es de la zona media e inferior, parte de la zona izquierda.

Debe estar en el centro del conjunto lo que aquí aparece descubierto a la derecha del todo. Sobre una bola que representa el mundo se asientan los pies desnudos que llevan las huellas de los clavos, las piernas aparecen, en su parte inferior, tapadas por el manto, la disposición en que se encuentran denotan que el Señor se halla sentado. Seguramente que se muestran también claramente las llagas de sus manos y costado. El rostro y torso han de ser muy semejantes a lo que se observa en la Resurrección.

A su derecha, alejada y en plano inferior en altura, está María en una posición de tres cuartos, encabezando un grupo de mujeres,todas ellas aparecen arrodilladas con las manos juntas en actitud orante, menos María quien abre sus brazos en petición de intercesión y solo baja una de sus rodillas hasta la nube que le vale de base. Su cabeza está coronada por una regia corona tras la que un gran nimbo habla de su carácter sumamente egregio. Una toca de papos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cubre plenamente su pelo. Su saya está cubierta en parte por un revuelto manto atado a la cintura. Una gorguera cubre prácticamente su cuello rematándose con una fina lechuguilla propia de un momento entre 1540 y 1560 al igual que la toca.

Las santas que forman el séquito de la Vírgen se hallan unas de perfil, otras de frente o en tres cuartos, todas con toca de papos, altas gorgueras, con lechuguilla algunas en esta o bien en los puñetes.

En un plano superior al de estas mujeres se aprecia en igual actitud y disposición otro grupo representado en un tamaño similar al de las figuras que aparecen abajo. Hay que suponer aquí a gentes del Antiguo Testamento: Abraham, David, Moises... Tan solo se vislumbra en esta parte la postura arrodillada conlas manos juntas del que inicia este grupo y el rostro masculino y frontal del que lo remata.

En la zona más baja de la representación hay ángeles con largas trompetas de las que salen cartelas, en el ángulo inferior izquierdo dice así: VENITE BENEDICTI PATRIS MEI POSIDE... siguiendo la narración de San Mateo (6). Bajo la bola del mundo el epígrafe dice SURGIT... (7) Bajo las cales, todavía en una zona más baja, están resucitando los hombres que han sido llamados a juicio, solo se ven fragmentos de algunos en el lugar que ocupa actualmente el púlpito. También han de estar presentes el sol y la luna, dos motivos que suelen estar también en esta escena.

Al otro lado del Señor se han de repetir los dos cortejos; al mismo nivel que el de María es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tará uno de santos presidido por el Bautista en una postura que indique su labor de intersección y tras él los santos adoptarán una postura que los insinúe orantes. Sobre este grupo estará otro en que vuelven a aparecer las gentes del Antiguo Testamento.

Entre la humanidad que asiste al Juicio y el Juez hay un buen espacio que debe estar ocupado por ángeles quizás unos solo representados cabezas aladas y otros de cuerpo entero y llevando, probablemente instrumentos alusivos de la Pasión del Señor como ocurre en otras escenas similares por este tiempo en Galicia (8).

La representación del infierno y las penas que en él hay no debía de tener cabida en el espacio dedicado al tema. No hay sitio tampoco para representar otros motivos alusivos al Juicio sobre la figura de Cristo y de los personajes del Antiguo Testamento.

También aquí la magnitud de la superficie dedicada al tema es lo primero que llama la atención, un espacio dispuesto horizontalmente en el que aparecen los cielos centrados por la figura de Jesús. Hacia El convergen en dos planos los personajes que, a diferentes alturas, lo contemplan. Todo se desarrolla entre las nubes del cielo que valen como escenario en el que también han de aparecer formas angélicas. Y son ángeles los elementos que se usan en la composición para enlazar a los cielos con la tierra donde, en un tamaño mucho menor, saldrán los cuerpos en este momento en que son llamados a la Resurrección. Esa desproporción entre las dimensiones resultará expresiva.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las figuras más pequeñas para los resucitados, un tamaño intermedio para los santos del cielo y una gran dimensión para el cuerpo del Señor quien, desde lo alto y desde su trono, colocado en el medio de los cielos, se eleva en pleno Juez.

Aquí volvemos a tener una muestra de la calidad de este pintor detallando la expresión y la vestimenta de cada una de las figuras con un sentido del espacio y del volumen poco usuales en la pintura de Galicia.

Mención aparte merecen las franjas decorativas que ocupan anchas franjas a los lados de las escenas. Corren desde arriba hasta el suelo dividiéndose en varias zonas. A una parte central de mucha mayor altura limitan por un lado, o por los dos, según el lugar, otras de menor superficie pero con motivo decorativo también. Separando unas de otras hay líneas de diferentes colores que se disponen en apretada haz. El tema de la parte central, en un caso, va repitiéndose de manera simétrica a los lados de una línea que, vertical, corre por el medio, formas florales y otras que semejan antorchas y ornamentos que recuerdan decoraciones en metal, todo ello pintado con el sentido ordenador y repetitivo de un candelieri. En otra ocasión el tema consiste en ir ascendiendo por la banda formas en S engarzadas las unas con las otras con argollas, en ese mismo lugar aparece aprisionado una antorcha semejante a la vista en la orla anterior.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En las bandas estrechas se contempla en la

parte central una fina columna abalaustrada en la que se entrelazan delgadas cintas unidas al fuste de la ondulante columna con caretas de cuya boca salen telas que se envuelven en torno a las formas abalaustradas.

Lo más destacado de estas franjas ornamentales es la fogosidad que presentan estos motivos tan ricos en su línea y en el color logrando a través de éste, en unos cambios tonales muy destacables, un sentido del volumen grande.

Es pues muy destacada la importancia de este conjunto de pinturas dentro de la Galicia del XVI. Estamos ante un maestro que tiene una elevada idea de lo que es la composición compensando masas perfectamente como se observa tanto en los temas como en las franjas ornamentales, con este sentido cabe destacar ese juego de equilibrio de masas a diferentes alturas que se presenta en la Resurrección. Sus amplísimas representaciones, propias de un buen muralista, se reparten en diferentes registros en los que sabe enlazar sapientemente las diferentes alturas, los ángeles valen de elemento cohesivo entre lo humano y lo divino en los dos temas; también el girar todo en torno a una figura sobresalientemente destacada, logra el mismo efecto de coherencia, como se observa en la parte superior del juicio. Si en la Resurrección encontramos el contraste entre el dinamismo del Cristo ascendente y el estupor paralizante que invade a las mujeres, en el Juicio estará

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presente ese mismo contraste entre el estatismo que inunda las figuras en su visión del Cristo Glorioso y Juez y el dinamismo de los ángeles que con sus trompetas incitan al movimiento a los que habían sido muertos y van a ser juzgados.

Si pasamos del análisis de lo general a lo particular la calidad sigue presente continuamente; en uno y otro lugar surge el estudio de una expresión o el buen hacer en la vestimenta de los personajes. En estos datos tomados de la moda de su tiempo, aparece por todos lados mostrándonos una veta más de su interés por la cercanía al natural. Lógicamente al ser tan inmensas las dimensiones de las escenas ha de caer en repeticiones, en el tipo de rostro suele haber una serie de rasgos que una y otra vez aparecen: las caras anchas con ojos y narices de importante tamaño, las cuencas oculares fuertemente sombreadas... son ejemplos muy claros.

Un recurso muy importante de este artista es su buen hacer con el color: azules, verdes, rojos, dorados, grises, en distintas intensidades y suavemente modulados, se van repartiendo el espacio.

Estas pinturas de la nave sólo han sido tratadas por Don Jesús Guerra Mosquera. De estas dice: "Sus paredes interiores están cubiertas de interesantes murales, visibles solo en parte a causa de un tupido velo de cal. Lo que se ve es suficiente para comprender que se trata de algo digno de todo cuidado. En la pared del lado sur existe una representa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de la Resurrección del Señor: Cristo, triunfante y glorioso, se levanta del sepulcro después de haber vencido al pecado y a la muerte, mientras las piadosas Mujeres avanzan hacia el sepulcro llevando en sus manos un pomo con ungüentos preciosos para embalsamar de nuevo el cuerpo del Señor. Sobre sus cabezas hay una cartela que dice: "Resurrexit, non est hic". En la pared de enfrente se puede contemplar la repetida escena del Juicio Final. Cristo Juez, sentado sobre un excelso trono, apoya los pies sobre la bola del mundo. Un Angel con su potente tuba llama a juicio, y los muertos resucitados avanzan al encuentro del Señor. Las cartelas alusivas abundan. Las fechamos en el siglo XV o principios del XVI. Y desconocemos al autor, aunque por su belleza y perfecta ejecución sospechamos que se trata de un maestro del ramo" (9).

Es indudable que las pinturas continuan por el resto de la nave. Formarán con las del presbiterio unos de los conjuntos más importantes de Galicia. Se reunen, en esta Iglesia pinturas de dos manos y de dos momentos diferentes. Hay un motivo sin embargo que los une y es que ambos ciclos cuentan el mismo relato: la vida de Jesús, reuniendo el pasado y el futuro de la Iglesia enlazando su trayectoria humana con el Juicio del último día. Nada se puede decir acerca de las escenas que están sin descubrir a no ser su pertenencia al programa que se apunta.

El desencalado y fijación de los revocos es una tarea muy urgente en la recuperación de nuestro pasado artístico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 372.

(2) San Mateo 28,6.

(3) San Lucas 24, 1-2. Es a la narración a la que mejor se ciñe la pintura.

(4) San Mateo 27, 61; San Marcos 15, 47; San Juan 20,1. Dan estos tres relatos prioridad en la escena a La Magdalena.

(5) BERNIS, Carmen.- Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid 1962, 43.

(6) San Mateo 25, 34.

(7) Es usual el texto pero no es bíblico.

(8) Rivasaltas es el máximo ejemplo en este sentido.

(9) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974) 98-99.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOGUEIRA, Santo Tomé
Rivadumia, Santiago.

Lams:

617-626

Su planta primitiva constaba de una nave y un presbiterio rectangular, éste último de menos dimensiones en alto y ancho. A esta iglesia románica se le añadió, con el paso del tiempo, una sacristia y una capilla ambas están a los lados del presbiterio, la primera hacia el norte y la última en el lado sur.

Al separar el retablo que ocultaba el testero aparecieron pinturas murales en torno a la ventana que centra dicha pared testera. La zona superior se decora con una representación de la Anunciación; en la parte baja hay varias orlas con carácter ornamental y a la derecha, se halla un Abrazo ante la Puerta Dorada, está dispuesta en sentido vertical; al otro lado del testero, a la misma altura aproximadamente, hay un espacio apaisado todavía con la cal superpuesta a la pintura, que debe tener una pintura de carácter figurativo.

El Abrazo ante la Puerta Dorada (120 x 100 cms) Enfrentados en tres cuartos y en pie se hallan en el centro del espacio dedicado a tal tema Ana y Joaquín. Se abrazan y se miran. Es un poco más alto que ella Joaquín, lleva sobre su sayo una capa, la parte superior de su cuerpo se cubre con una tela brocada, debe corresponder a la parte delantera del capuchón que ha de colgar sobre su espalda. También en su vestimenta interesa la boca de la manga que se deja ver en primer plano ya que a ella se limita sobre todo el ornato como pase en España entre el 1550 y 1560. Su rostro que lo muestra viejo, se afila

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por causa de una puntiaguda barba blanca. Tras su cabeza un redondo y sencillo nimbo dibuja una forma escorzada. Ana viste vasquiña y sayuelo sobre esto aparecen superpuestas unas mangas cortas y bastante anchas, las mangas se ajustan al brazo siguiendo la moda que a mediados de siglo entra en la corte siendo usada por las otras clases sociales en la sexta década (1). Su cuello se tapa totalmente por una alta gorguera blanca de las del tipo que triunfan en España a partir de la quinta década (2). La cabeza se cubre con una toca de papos, que seguían siendo en la década que corre del 1550 a 1560 el tocado nacional por excelencia.

El fondo de la escena viene dada por un cielo que ocupa la mayor parte de la superficie libre de figuración. Una mínima parte oscura vale como suelo a las personas.

La composición, así, fue hecha teniendo en cuenta un punto de vista bajo que hace a las figuras más altas. Sólo aparecen los protagonistas, están en primer plano con idéntica importancia uno y otro personaje.

En la figuración hay una preocupación mayor por los vistos en los que se intenta una caracterización de cada uno. Los ojos adoptan dibujos alargados y de graciosa curvatura, las narices las hace con el extremo redondeado, las bocas las dibuja con linea precisa. En las vestimentas, muy cercanas a la moda del momento, hay un deseo de resultar verosimil tanto en el formato como en su sentido del volumen, bien logrado, sin embargo hay una cierta tendencia a repetir el mismo tipo de plegado insistentemente. El colocar estrechamente unidas a las dos figuras le permite no tener que especificar perfec-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tamente cada cuerpo, lo que hace que no tenga que llevar a cabo el contorno de las figuras, esto entraña una dificultad difícil de resolver para este pintor.

La Anunciación (150 x 282 cms).- En tres partes se divide la escena, en el centro, sobre la ventana, en medio de una mandorla aparece el Padre. A su derecha a una altura menor se encuentra el ángel. Al otro lado, arrodillada se halla la Virgen. El Padre aparece representado de busto. En torno a El hay una mandorla de luz. Su izquierda soporta el peso de la bola del mundo coronado por la cruz. Quizás la derecha desarrolla una bendición que oculta la parte superior de la cruz de madera que preside el testero. Su rostro cubierto por una barba blanca se dirige hacia Maria. Tras su cabeza parece adivinarse un nimbo redondo.

El ángel esta representado en pie y de perfil; parece que adelanta su rodilla izquierda con ánimo de arrodillarse. Viste túnica y alba, en ésta, en la parte inferior, se desarrolla una estrecha banda brocada- Su mano derecha se adelanta en actitud dialogante que se subraya con el gesto de su rostro dirigido hacia Maria. En torno al cetro que porta en su izquierda se lee un fragmento de un epígrafe. Dice asi (...PLENA DOMINUS TE...). El trozo que falta es fácil de imaginar sin duda decia "AVE MARIA GRATIA...". El cuerpo es alargado por la disposición de las alas que, sobresaliendo por encima de los hombros notablemente, acrecientan el tamaño de esta.

Maria aparece arrodillada con sus manos juntas y su cabeza inclinada en actitud sumisa. La paloma del Espíritu, que se halla cercana envía hacia Ella rayos que se dirigen a su pecho. Ante la Virgen, en el suelo, apare

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ce el jarrón con flores que alude a su pureza. Sobre Maria se extiende una cartela practicamente ilegible. A duras penas se distinguen los trazos del "ECCE ANCILLA DOMINI" (3).

El suelo sobre el que se realiza la acción muestra su lujoso baldosado dispuesto siguiendo las juntas una trayectoria divergente con respecto a la linea de fondo. Para dar sensación de primer plano en la fila inicial de baldosas no inicia ese sentido divergente que aparece ya en la segunda hilera.

La composición reparte en tres secciones el tema disponiendo la central y una lateral -Padre y Angel- en función de la otra parte en que se halla Maria, siendo así esta zona la más importante de la acción. Además esta parte recibe también la presencia el Espíritu que inunda con sus rayos a María. Ella aparece caracterizada también por la sumisión de que habla su gesto y el epígrafe y la pureza a que aluden las flores.

La factura de la obra deja bastante que desear. El cuerpo del ángel resulta desproporcionado y mal articulado en sus diversas partes, el desconocimiento de la perspectiva aparece muy claro en la equivocada forma en que representa el enlosado, la repetición en las formas del plegado abundan por todas partes, los rasgos de los rostros vuelven a mostrar los ojos alargados, las narices rematadas con una forma redondeada y la boca perfectamente precisada por un dibujo extremadamente lineal. El deseo de volumen está patente a través de la utilización del color que se tonaliza buscando esa sensación espacial.

Las bandas ornamentales desarrollan una decora

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de caracter floral delimitada entre dos gruesas lineas que no tocan dicho motivo vegetal. En éste hay una tendencia a la forma del roleo con fragmentos que se incurvan en el sentido contrario al general que le dan un carácter altamente ornamental a pesar del tono esquemático en que se dibuja. En alguna parte se enlazan estas formas curvadas con aquellas dando la sensación de un trabajo en metal.

Este conjunto de pinturas muestran a un pintor que se mueve en lo general, dentro de unos esquemas compositivos múltiples veces utilizados hasta entonces. Sin embargo al desarrollarlos va matizándolos con un afán por una buena especificación del tema. Es el caso, por ejemplo, de la utilización de dos cartelas en la Anunciación- una para cada personaje- que da a la escena ese caracter dialogante que se evidencia en tal episodio en el Evangelio de San Lucas. Lo mismo podemos decir de la Paloma que no está como suele ocurrir en unos rayos que parten del Padre hacia Maria sino que tiene un carácter propio su acción sin depender de una manera tan directa del Padre. El culto al detalle surge de una forma clara en la vestimenta de Joaquín y Ana sobre todo en la mujer vestida como una dama de la época.

La calidad con que se lleva a cabo las composiciones es mediocre. Un mismo tipo de rostro vale como base a todos los que este pintor hace: ojos, nariz, y boca, se repiten constantemente. Si hay una búsqueda de volumen a través del color en cambio la manera en que se distribuye ese volumen a través del plegado deja mucho que desear con una reiteración muy acusada abundando en el paralelismo entre ellos. En los contornos de las figuras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se nota la impericia del pintor dando resultados muy negativos en unos casos -es lo que acontece en el ángel- y medianos en otros como en las figuras del Padre y de la Virgen - y disimulando el problema gracias a la agrupación de figuras, como acontece en el Abrazo ante la Puerta Dorada. El gusto por lo decorativo es una nota destacada en este pintor que se fija en el detalle de cada baldosa, carga de elegancia el conjunto formado por el jarrón y las flores que hay ante la Virgen, y desarrolla con abundancia de rasgos esas bandas decorativas con las que lo vegetal es forma única.

Estas pinturas hasta ahora nunca habían sido tratadas dada su aparición todavía reciente.

Lógicamente habrían de tener continuación por los lados pero de conservarse algún retazo en el presbiterio hay que pensar se encontraría en mal estado. Lo poco que se encuentra está actualmente muy mal valorado. La obra de adecentamiento del testero resulta lamentable. Ha sido burdamente tapiada la ventana que lo rasgaba en el centro con ladrillo y un revoco de cemento que se ha dejado con su color natural. Esta lamentable parte central vale como fondo a una cruz con su correspondiente Cristo, obra de ningún mérito artístico, que está enlazada a la pared con dos soportes de hierro que destrozan parte de las zonas laterales que deterioran el tema de la Anunciación.

El espacio que falta por descubrir en el testero debe tener un tema relacionado con María y de carácter secundario, dado el mínimo lugar y mala colocación que tiene dentro del conjunto. Quizás puede ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el Anuncio a San Joaquín, escena que muchas veces acompaña al Abrazo ante la Puerta Dorada, aunque hay que decir que el marco no es idóneo para este tema.

---

(1) BERNIS, Carmen.- Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid 1962, 48.

(2) Idem, 48.

(3) San Lucas 1, 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OIRAN, San Esteban.

Valle del Oro, Mondoñedo.

Lams:

627-628

En la sacristia de esta iglesia parroquial se conserva un cobre del siglo XVI. No hay ningún dato que nos diga como llegó hasta este lugar.

Es un cobre pintado al óleo, es del último tercio del siglo XVI, el tema es el Camino del Calvario.

El Camino del Calvario (35 x 68 cms).- Cristo aparece en el centro del espacio con una rodilla en tierra, sobre su hombro derecho lleva el peso de la cruz, tras El y también a los lados hay un importante número de personas que configuran la comitiva que se dirige al Calvario. La inicia uno de los ladrones que, de perfil, camina portando la cruz, los siguen soldados vestidos con cuera, saya corta y medias, llevan sobre sus cabezas tocados que pueden considerarse cercanos a los usados en España entre 1530 y 1540. Entre los hombres que aparecen detrás abundan los tocados puntiagudos siguiendo una fórmula habitual en la Edad Media para representar a los judios. En torno a Jesús se encuentran tres hombres que lo maltratan, dos están ante El, uno sostiene la cuer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da con que lo encamina al Calvario y el otro azotándolo, a su espalda hay otro que apoya el pie en la cruz hundiéndola en el cuerpo de Jesús al mismo tiempo que lo golpea con la lanza. Al lado de la cruz, colocado en pie y de frente, se sitúa un hombre que parece dispuesto a ayudar a Jesús, ha de ser el Cireneo. La comitiva sigue presentando a otros hombres que, como los anteriores, se encaminaron lanzas y palos hacia el Calvario, algunos llevan muslos, otros cueras, los hay que se presentan con sayo, la forma de los tocados señala claramente un siglo XVI que, por lo menos, ha rebasado ya el 1540.

Ante la comitiva existe un trozo de espacio que está totalmente desocupado. Al mismo tiempo tras la comitiva se muestra otro fragmento de espacio que tan sólo lo ocupa un paisaje monótono que ocupa prácticamente toda la mitad superior del cuadro dejando una minúscula porción para el cielo en la parte central, por los extremos la tierra ocupa toda la altura del cobre.

La composición se centra en Cristo, a El tienden las miradas de casi toda la comitiva aunque el autor construye del tal manera el cortejo que, a pesar del recalco de la figura de Jesús, no se pierde la idea de la marcha. En la manera de narrar el artista hay un claro deseo de mostrar esta ida hacia el Calvario como multitudinaria, es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta idea se acrecienta al disponer a los personajes ocupando una estrecha faja de espacio en la parte media del cobre y dejar abandonado todo lo demás. La composición resulta de caracter eminentemente cerrado.

El punto de vista que se utiliza para construir la escena es ligeramente bajo. Resulta el escenario agobiado por la falta de horizontes.

Acerca de la técnica del artista hay que señalar que su actuación no está a la altura de la problemática tarea que se marca, no existe una interpretación medianamente buena de las expresiones de los personajes; queda reducida la carga expresiva de cada figura a su movimiento mostrando en las figuras del primer término como muy vivo, atenuado en las demás, para, finalmente reducir el gentío en las lejanías a una simple agrupación de lanzas que hacen intuir la multitud que hay detrás. Hay un buen sentido en el conjunto tanto del volúmen como de movimiento. El color resulta bastante variado, dominan los dorados pero también se encuentran verdes, rojos y amarillos.

No existe ninguna nota que hable de esta pintura.

El estado en que se encuentra es muy aceptable.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PESQUEIRAS. Santa María

Chantada, Lugo.

Lams:

629-644

Esta iglesia ha sido clasificada arquitectónicamente por Don Francisco Vázquez Saco (1). Es de amplias proporciones y se ajusta en planta al trazado más común: una nave rectangular y un presbiterio configurada por dos tramos, uno rectangular y el otro semicircular. La capilla mayor es algo más baja que la nave. La cubrición del presbiterio se soluciona con bóveda de cañón en el tramo rectangular y con cuarto de naranja en el otro tramo. En los muros laterales se abren alacenas con arcos de medio punto.

Esta construcción hoy sólo se usa para el culto del cementerio de la parroquia, en otro tiempo fue monasterio de monjas benedictinas. Fue anexionada a San Payo de Antealtares a fines del XV (2).

La decoración, realizada con pinturas del XVI, ocupa diferentes partes de la construcción. En el cuarto de naranja que cubre el último tramo del presbiterio y a los lados de la ventana que hay bajo dicha cubrición se desarrolla la escena de la Anunciación, algún motivo decorativo y un busto, quizás de la patrocinadora de las pinturas o de parte de ellas. En las paredes laterales del tramo rectangular hay en cada una representado un tema, en la norte la Resurrección y en la sur el Juicio Final. En la nave, a un lado de la puerta sur, se contempla tras un retablo una pintura con el tema de la Virgen con el Niño. A pesar de las notorias diferencias que exis

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ten entre la pintura que hay en torno a la ventana que centra la capilla mayor y las demás, más que nada en el color, hay que señalar toda la obra como de un mismo momento y mano; la diferencia cromática debe entenderse como un deseo de diferenciar aquella parte del repertorio de pinturas, quizás para indicar a través de ello que tal parte fué patrocinada por la mujer que aparece aquí representada. Además en el color hay que señalar la fuerte transformación que todos los temas, menos la Anunciación han sufrido.

La decoración que rodea la ventana que hay bajo el cuarto de naranja se reparte así: en la cubrición aparece el Padre Eterno. Abajo entre dos impostas que corren una por la base de la ventana y otra sobre ella, el espacio se reparte en dos fragmentos a cada lado, la delimitación entre ambas secciones lo hace una semicolumna que corre de una imposta a la otra allí donde dobla el muro. De norte a sur las representaciones son éstas: la primera el ángel, la segunda la donante entre motivos decorativos, la tercera un tema ornamental y en la última se representa a la Virgen.

El Padre Eterno (100x150 cms).- Se representa frontal, en este caso la porción de su cuerpo tomada sobrepasa la cintura. Eleva ostensiblemente el brazo derecho y en el izquierdo porta la bola del mundo coronada por la cruz. Sobre su cabeza muestra una triple tiara rematada en una cruz. Sus ojos se dirigen hacia la parte baja, como dirigiendo hacia tal lugar su bendición. De su cara parte una larga barba blanca que conecta con su abundante cabellera también blanquecina. Viste túnica y manto. En torno a él se representa un cielo cuajado de nubes.

Por el exterior del cuarto de naranja, conec-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tando con la bóveda de cañón corre una decoración repartida en dos bandas. La superior cubre el arco que une ambas partes y esta configurada por formas de S que acostadas se entrelazan por sus extremos con argollas. El grosor de tal motivo ornamental es variable, en él aparecen añadidos que enriquecen su línea. La faja interior que ocupa la moldura que limita al cuarto de naranja presenta una decoración en que de forma fragmentada, en porciones irregulares, se lleva a cabo motivos redondos cuyos elementos fragmentados miran a un punto central. Entre uno y otro hay una delimitación que corta la moldura. Se reparte en tres secciones tal partición, dos formas alargadas que dejan en el centro otra menor y en una disposición vertical con respecto a las laterales.

La decoración de la parte superior aparece igualmente en los arcos de las otras ventanas de la cabecera.

El Arcángel (150x80 cms).- Aparece en pié en una posición de tres cuartos. Inclina su rodilla hacia el suelo en actitud de arrodillarse. Su mano derecha no puede verse ya que la oculta el retablo, seguramente se muestra en un gesto que lo manifiesta dialogante. En la izquierda porta un largo cetro en el que se envuelve una cartela que parte de su boca. En ella habrían de estar las palabras, hoy ilegibles, del anuncio: Ave María Gratia Plena. En su cabeza el pelo se muestra en vuelo indicando ese acabar de llegar en que se halla el ángel. El suelo de la estancia en que se desarrolla la acción se muestra con varias hiladas de baldosas, una, la primera, a modo de zócalo, se forma con largos rectángulos de diversos colores, sobre éstos vienen las demás hileras con formas de menor tamaño y con su parte interior decorada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con un dibujo, estas baldosas se reparten con arreglo a las lineas que marcan unas paredes que aparecen al fondo y por un lateral, dando, en su estructuración conjunta, una clarísima idea de espacio. En lo alto de la pared aparece una forma rectangular apaisada que puede o ser una ventana o un cuadro.

La columna adosada que separa al ángel del panel donde está representada la donante tiene su fueste decorada con fajas en que alternan las de coloración blanca con otras pintadas de rojo, estas bandas se pintan un poco caidas de un lado y con una tendencia a decrecer la anchura de las franjas en la parte superior. Una decoración similar existe en la columna paralela a este al otro lado de la ventana, así como el arco que corre de una a otra sobre la imposta.

La Donante aparece de perfil su rostro; su torso, de frente pero cortado el busto practicamente a la altura de los hombros. Por el alto y redondo cuello de su saya aparece una gorguera que aprisiona su cuello y que se remata en su parte superior por una lechuguilla. Su pelo aparece completamente cubierto por un rico tocado redondo que oculta incluso sus orejas, el borde del tocado resulta de mayor grosor dando una forma similar a la de los viejos trenzados anudado en este caso en torno al pelo. El traje y, sobre todo, la gorguera han de situarse hacia el 1555 - 1560, el tocado resulta más arcaico ocultando las orejas como se hacía en los tiempos anteriores. La efigie de esa mujer considerada aquí como la patrocinadora de las pinturas para justificar su presencia se representa con decidido mentón, pronunciada y rectilínea nariz y amplia frente. Se delimita dentro de una forma redonda, a modo de medallón, configurada con un motivo vege

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tal de grosor considerable. Se halla sustentada por una forma decorativa que se remata en la forma decorativa que culmina en la cabeza de un ángel alado que última el tema ornamental por la parte superior, desde allí hasta el medallón corre por la parte central una especie de cuerda de desigual grosor en el que se ensamblan dos formas sinuosas vivificadas por la parte inferior con cabezas de delfines y por la superior con bocas de amplias cuernas. Bajo el medallón se repite el tema decorativo que hay entre el ángel y la efigie pero aquí con unas formas más amplias y complejas. En este curso las cuernas se convierten en flameantes antorchas y las híbridas formas se entrelazan ante la forma cordada que dibuja hacia la parte superior de la antorcha un motivo de clara procedencia vegetal.

Las columnas que soportan el arco que rodea la ventana presenta también su fuerte decorado con bandas de alternante color, en este caso hay una transformación de anchuras de las bandas haciendo muy amplias las blancas resultando mínimo, por el contrario, el grosor de la oscura.

Enfrente al paño donde se representa a la donante hay otro, decorado con formas muy parecidas. De nuevo una cabeza de ángel alada preside en lo alto la ornamentación, de su boca salen tres motivos, hacia los lados las colas de dos ondulantes y afrontados delfines, el tema central es el elemento de unión donde se engarzan las cabezas de peces cuyos remates están unidos a tal forma con un acertado sentido decorativo, por la parte inferior el motivo conecta con los ovalados frutos que yacen sobre una cuenca cuyo borde se enriquece con una decoración de cariz vegetal. La base de tal recipien

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

te se ornamenta con dos formas en S que se ajustan al pie que se asienta en un pedestal de igual diámetro que la cuenca con frutos de la parte superior. Bajo tal basamento se vuelve a dibujar un tema construido a base de líneas curvadas que reposa el peso de la composición en la línea de base de la misma.

La Virgen (150x 80cms) está arrodillada con las manos juntas ante el pecho. Su vista baja hacia el libro que hay ante sí, como sometiéndose a la voluntad de la Divinidad. Su larga saya tiene unas mangas muy ajustadas al brazo con enriquecimientos dispuestos en forma transversal y rematadas con los puños dentados al igual que la elevada gorguera que ciñe por la parte superior el cuello de la Virgen. Esta lechuguilla de la gorguera es de un tamaño notable, propio de una época ya avanzada dentro de este tipo de cuellos. Sobre la blanca toca que cubre su pelo resplandece un nimbo de forma redonda. Más arriba, sobre la Virgen, un dosel la distingue. El facistol que sostiene el libro que leía María está cubierto por un blanco paño, su pié presenta una decoración de forma similar a la descrita en las bandas decorativas que corren a los lados de la ventana integrada dentro de un conjunto que dibuja mas o menos en su contorno, una forma de X.

El suelo de la estancia en este caso no se encuentra decorado con las baldosas que aparecen en la parte del ángel. Aquí se vuelve a mostrar un zócalo sobre el que se asienta la base de la estancia, de nuevo la sensación de profundidad se consigue perfectamente a través de unas arcadas que aparecen en el fondo habiendo en una de ellas una mayor claridad que nos hace intuir allí un vano. En lo alto, recortándose sobre esta pared del fondo, se distingue dificultosamente la paloma del Espíritu.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Compositivamente hay un sentido unitario hilando tres temas. Aunque la actitud del Padre no se dirige hacia María su presencia está motivada por la escena que acontece abajo en donde el Arcángel llega a la estancia en que se encuentra María, la representación en dos fragmentos separados en distantes lugares de esta arquitectura románica es circunstancia que se repite de una u otra forma en muchos casos en que el mismo tema aparece en las iglesias de Galicia. Esa ruptura de tema es, por otra parte, muy habitual en la historia de la pintura española(3). La actitud sumisa de María corresponde a la llegada del Espíritu y también a las palabras del ángel. Ambas figuras caminan hacia ella dándole un papel prioritario dentro de la acción. La profundidad en el espacio está conseguida con la presencia de la pared del fondo en la escena, motivo rarísimo en esta representación en Galicia. Lo demás resulta convencional, tan sólo se echa en falta el jarrón con flores presente siempre en esta escena y la atención más directa del Padre con respecto a María. En este caso tal circunstancia responde a una exigencia que se deduce del análisis de la arquitectura sobre la que se monta el tema: desde el lugar donde se asienta el Padre no se observa el sitio donde se halla la Virgen.

Todo lo demás puede entenderse como componente de esa estructura decorativa que vale como armazón que une las diferentes partes de la composición.

La escena está llevada a cabo con una intención altamente decorativa. Lo ornamental no sólo se despliega con abundancia en las franjas dedicadas a tal tipo de motivos sino que hace su presencia en las partes con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

representación figurada. Tanto el facistol sobre el que se asienta el libro de la Virgen como la rica triple tiara que utiliza el Padre responde a este espíritu. La calidad profesional del artista se halla a un nivel superior al medio de la pintura gallega de aquel tiempo, además de una búsqueda de la profundidad en el espacio notoria hay que señalar un sentido muy naturalista de disponer y componer a los personajes; los pliegues caen de una manera que resulta muy convincente y hasta en ciertos detalles la aproximación a lo real es muy clara, es el caso de las mangas de la Virgen primorosamente detalladas y cercanas al gusto del momento.

La calidad del dibujo en algunos sitios resulta mediocre es el caso de la mala factura con que realiza el pie del ángel que, desnudo, se deja ver bajo su blanca túnica. También hay una falta de sapiencia en la plasmación del carácter de los personajes haciendo caras que repiten unas mismas características: frente amplias, boca cerrada, nariz recta y larga, ojos fuertemente marcados.

No se enriquece el conjunto con abundancia de colores. Tan solo están presentes el rojo y los blancos en diferentes matices.

La Resurrección (150 x 340 cms).- El tema presenta en la parte central a Cristo saliendo de la tumba. A su derecha hay un soldado acostado, al otro lado están dos en posturas descansadas. Los tres están dormidos.

La tumba se halla dispuesta en escorzo en el centro y un poco retirada en profundidad. La losa que la había cubierto se encuentra movida. En la parte delantera y superior de la sepultura se encuentra asentado un pié de Cristo. La disposición del otro pié, alzándose,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hace presentir ese movimiento ascendente en que suele introducirse la representación de este tema. El cuerpo de Jesús esta en parte cubierto por el sudario mientras que tras su espalda pende una capa de amplias dimensiones y amplio vuelo que contribuye a dar esa sensación de movimiento propio de la escena. La mano derecha se eleva dibujando una bendición mientras asciende, la izquierda porta una esbelta cruz donde ondea la banderola del estandarte simbolizando su victoria sobre la muerte.

El soldado que está recostado a la derecha del Señor mantiene erguida con su mano izquierda una alabarda. Su cuerpo aparece cubierto por un manto que cae sobre su cuerpo por delante de sus piernas, con la derecha sostiene erguido un escudo donde aparece representada una careta. Se dispone en tres cuartos.

De los dos soldados que hay en la otra parte uno esta sentado frontal delante del sepulcro en primer plano. Se halla cubierto por un manto que cae por encima de sus calzas y cubre en gran parte el sayo que viste. Sobre su cabeza aparece un sombrero alto de copa redonda típico de una moda posterior a 1540. Su mano derecha sostiene su somnoliento rostro, su izquierda deja caer por delante de su cuerpo la lanza. El otro soldado se halla en un plano más alejado apoyado a algo que hay a su espalda. Apoya su cabeza, cubierta también por un sombrero redondo de alta copa, en las manos que mantienen al mismo tiempo alzada la lanza. Sobre su camisa de mangas estrechas y puños dentados lleva un jubón de mangas cortas y acuchilladas; también viste medias y muslos, éstos no llegan a cubrir la rodilla y se rematan con una pieza ancha de un color diferente, la moda a que responde esta vestimenta se aproxima a la de la España de 1560.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al fondo de la representación se observan formas que insinuan un paisaje sinuoso. Viene dado por una forma en pendiente cubierta de hierba.

Los arcos de medio punto dibujado parten, a modo de crestería, agudas formas treboladas que se encajan en los medios puntos que presenta en su decoración el arco por la parte superior. Tambien los capiteles están enriquecidos por la pintura.

La composición está centrada por la figura del Señor que se destaca elevándose sobre la tumba rebasando claramente el nivel de alturas en que se hallan los soldados. Aunque a un lado solo hay un soldado y al otro dos, esto no rompe el equilibrio de la escena ya que el que se encuentra solitario presenta su cuerpo más estirado ocupando practicamente un espacio más o menos similar. La escena deja ver un buen trecho de cielo ya que el pintor se sitúa en un punto de vista medio. La preocupación por el sentido de profundidad aparece de nuevo patente como demuestra la disposición de la tumba y los distintos planos en que se dispone a los soldados. El gusto por lo natural vuelve a aparecer claro en la verosimilitud de las vestimentas con un plegado enteramente convincente y con unas formas que en muchos rasgos se acercan a las habituales en aquel momento. De nuevo está presente aquí el sentido ornamental que lleva al artista, hombre pletórico de fantasía y humor, a dibujar una careta en el escudo de un soldado. El escorzo en que presenta a las figuras, en algunos casos, está falto de la debida sapiencia en el dibujo, también cae en la misma generalización en los rostros con unos rasgos iguales para ellos, que vienen a ser los mismos expresados en la Anunciación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este caso el color es más rico que en el tema anterior, esto se debe a la gran cantidad de repintes que se han hecho sobre el tema desdibujándolo en gran parte. Si en este pintor domina la línea sobre el color aquí esta circunstancia solo está clara en la ornamentación de la parte inferior, lo demás ha sufrido un vulgar repinte que no ha aguantado el paso del tiempo con la lozanía con que lo hizo la escena de la Anunciación que no sufrió tales daños al ser amparada por el retablo. Gran cantidad de esos amarillos, dorados y azules de diferentes intensidades son debidos a una acción posterior de un artista de mucha menos categoría.

Esta escena como la que a continuación se analiza ha sufrido fuertemente la acción del tiempo que ha alterado los colores indebidamente. Estos habían sido dados sobre el fresco.

El Juicio Final (150 x 340 cms).- Hay que hacer el análisis en dos registros. En la parte superior Cristo Juez aparece acompañado por santos y ángeles. Bajo el Señor la lucha entre el Arcángel y el demonio divide el espacio en una zona dedicada al bien - la que tiene a la derecha - y otra al mal, la de la izquierda, en ella se deja ver como los demonios arrastran a las almas a los infiernos. A la derecha de Jesús está la puerta del Cielo, en ella Pedro recibe a las almas que vienen del Juicio un poco más abajo unas cuantas figuras resucitan en diversas actitudes.

Jesús aparece frontal y sedente, su mano derecha se eleva en una bendición y la izquierda se separa del cuerpo dirigiendo la palma de la mano hacia el espectador mostrando las huellas de los clavos; su torso des-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nudo deja ver también la marca del lanzazo. Un manto de amplias dimensiones abrochado al pecho enmarca su cuerpo dejando ver tan sólo parte del pecho y de los brazos. Su rostro barbado y severo está resaltado por un nimbo crucífero que se inscribe en una forma redonda. A la altura de sus hombros por cada lado un ángel aparece volando y mirando hacia El. LLeva cada uno de ellos a la boca una larga trompa de donde parte un epígrafe que se desenvuelve en una fina y larga cartela que resulta en ambos casos ilegible.

Bajo el Señor, continuando por los lados a un nivel inferior, una gruesa capa de nubes sustentan la acción que se desenvuelve en esa parte alta. El grupo que está a la derecha del Señor está presidido por María adornada con rica corona, con sus manos juntas en gesto orante. Ella, al igual que las santas que la acompañan, se encuentran de rodillas, su mirada y la de sus compañeras atienden a Cristo Juez. Todas se hallan en una disposición en tres cuartos sus rostros tienden al perfil. De entre las santas que aparecen tras la Virgen tan sólo son identificables dos, la más próxima a María que es Lucía individualizada por el plato que lleva en la mano donde reposaría sus ojos y detrás de ella, Catalina portando en su derecha la rueda con la que sufrió martirio. Todas, excepto Catalina, aparecen cubiertas con tocas que no llegan a cubrir del todo el cabello dejando ver en la mayoría de los casos las protuberancias laterales del mismo; tal tocado puede encuadrarse hacia 1555 - 1560 al igual que el modo en que se cubre el cuello amparándolo dentro de una gorguera que se remata con una lechuguilla de buen tamaño. La saya de mangas cortas y acuchilladas dejando que la camisa cubra solo practica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mente todo el brazo corresponde al mismo momento.

Al otro lado de Cristo apenas las cales dejan ver a cuatro santos hombres en posición arrodillada y contemplando también al Señor en una disposición muy similar a los Santos del otro lado. El primero de ellos abre los brazos en actitud de súplica, debe corresponder tal figura a la persona principal intercesor con Maria ante el Señor, Juan Bautista. Tan sólo en este personaje es posible reconocer la vestimenta: lleva un sayo corto ceñido a la cintura que no llega a las rodillas y calzas.

San Miguel se representa como un guerrero cubierto con armadura, tras su menudo cuerpo se despliegan unas largas y fuertes alas, su brazo izquierdo mantiene un pequeño y redondo escudo mientras eleva la derecha para hundir en la forma demoníaca su lanza rematada en cruz; su atención se fija en ese monstruoso y gran animal que se encuentra bajo sus piés y que vuelve la cabeza al Arcángel hundiendo este en su boca su arma.

A la izquierda de San Miguel y a un nivel un poco más bajo se observa a unos demonios representados con cuerpos de animales. Uno lucha para llevar un alma hacia los infiernos, ella se resiste,otro lleva a su cara una escopeta de dos caños apuntando hacia San Miguel como si se intentase apoyar a la bestia demoniaca en su lucha.

Desde San Miguel, a su derecha, desciende una escalera de la que, en la pintura, se ven los últimos peldaños que llevan a los hombres hacia la puerta del cielo que se halla en el mismo límite de la representación. Los bienaventurados son tanto mujeres como hombres, vienen desnudos y en actitud generalmente orante. Sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rostros manifiestan claras individualizaciones. Esa humanidad que llega a la puerta del cielo viene encabezada por un hombre de pelo y barba canosa, y tras él una mujer de larga cabellera rubia,quizás esta pareja haga mención a Adán y Eva como primeras figuras de la humanidad a las que llegó la gracia de la Redención. Su aparición en escena con un tipo más o menos similar no es única en la Región (4). Tras ellos aparecen otros cuerpos, en los que se manifiesta la misma actitud de caminar sereno hacia los cielos con el rostro tranquilo y al mismo tiempo esperanzado.

El supuesto Adán da la mano a Pedro que lo recibe. No hay una proporción igual entre Adán y Pedro, éste tiene un tamaño mucho mayor ocupando practicamente todo el vacío de esa puerta celestial. Se halla el Santo dispuesto de perfil y es perfectamente identificable por su misión, por su sitio con la cabeza calva y la barba recortada y hasta por su manera de vestir: lleva una túnica ceñida a la cintura, en ella hay un dato tomado de la moda de 1550 aproximadamente, es esa manga corta que en forma amplia cubre hasta el codo, a partir de ahí otra manga se ciñe de una forma más ajustada al brazo. Sus piés se representan descalzos, siguiendo la costumbre de dejar descalzos los piés de los Apóstoles.

La Puerta Celestial se representa de medio punto es un marco decorado con forma redondeada. Pertenece a una arquitectura en la que se dibujan pequeñas ventanas rasgadas también en una forma de medio punto. Como fondo de esta parte de la escena se observa un paisaje ondulado desprovisto de vegetación.

Ante esa zona celestial en un plano inferior aparecen en el suelo agujeros de formas más o menos es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

corzados. Los cuerpos que surgen de tales agujeros vienen en las más diversas posturas. Los dos que se hallan más cerca del espectador se presentan uno totalmente frontal y con sus manos alzadas y el otro de perfil y con sus manos en actitud orante, de ambos se contempla la mitad del cuerpo aproximadamente, en una posición intermedia dentro de este cementerio que se abre a la resurrección aparece una figura de espaldas que eleva sus brazos y mira hacia lo alto, la posición en que se representa al igual que la que se halla en un estado similar en primer plano de una clara idea de ascensionalidad. Más al fondo y en una disposición aproximadamente frontal surge una última figura también dirigiendo su vista hacia lo alto, en ésta no han salido de la tierra sus brazos.

La decoración de la arquitectura en la parte inferior de la representación aquí descrita vuelve a repetir los tipos ya indicados en el ornato de las alacenas que también se disponian bajo la escena de la Resurrección. La semicolumna que divide los dos tramos de la capilla mayor presenta también motivos ornamentales a la altura en que se representa la Resurrección de los muertos, en tal parte el fuste de dicha columna se carga de motivos florales.

La composición con que se arma la escena divide claramente en dos registros la acción, uno dedicado a los cielos y otro a la tierra. En el primero el centro de la composición resulta claro, es la figura de Cristo Juez quien con su posición y tamaño lo centra todo, no solo las alturas de los cielos sino también las tierras pobladas de seres de menor tamaño. A sus lados se repar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ten grupos de Santos que con su colocación dirigida hacia el centro destacan más, si cabe, la imagen del Señor. En el mismo sentido se entienden los ángeles que con sus trompas despliegan mensajes que son dirigidos a los hombres cuyo destino se está decidiendo en el registro inferior. Bajo las nubes del cielo se ven allá hacia el fondo elementos que hacen presentir un paisaje. De nuevo el artista busca una figura central para repartir el tema. El tamaño del Arcangel que es quien se halla en el medio de la escena es de una dimensión muy pequeña guardando una proporcionalidad con el tamaño de los cuerpos que en esta zona se representan y resultando de una dimensión que contrasta con la monumentalidad del Juez del registro superior. También hay una diferencia igualmente expresiva en el sentido que adquieren los grupos que cubren las partes laterales, si en la zona superior los coros de santos miran hacia Jesús concentrando la temática en la parte inferior se tiende a un despliegue narrativo por lo que las gentes que ocupan las zonas extremas dan en un número considerable la espalda al Arcangel mientras que otros, en cantidad más reducida, atienden a lo que pasa en esa parte central y algo superior, por la irregularidad del marco en esta zona baja, que es ocupada por la lucha de San Miguel y el demonio. Es lo que ocurre en el caso del demonio que dirige su arma contra el Arcángel, y de un resucitado que mira al Santo en busca de su destino. Hay que reseñar también que aquí se concibe con una unidad de espacio el lugar donde se asienta la puerta del cielo, el caminar hacia el infierno y la tierra ocupada por las tumbas ayudando tal circunstancia a concentrar la composición y a darle un caracter unitario.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Existe aqui una desproporción entre las figuras que tiene una justificación dentro del conjunto. El tamaño de Pedro nada tiene que ver con las dimensiones que se utilizan en este registro, la razón de los tamaños aquí usados está en la pertenencia de tal figura al grupo de los santos y como tal debe ser representado, su canon es parecido al de los santos orantes que contemplan al Señor. La colocación en una posición mas baja de este santo viene dada por ese oficio en que se le situa conmunmente de guardián de las puertas del cielo. Tal misión lo obliga a permanecer en la parte baja lo que no debe hacerle perder su importancia. El que su tamaño sea un poco menor que el que se apunta en las figuras de la parte superior viene dado por un ajustarse al espacio que hay para la representación y no resaltar excesivamente la diferencia de su estatura con respecto a la del hipotético Adán. En el caso del Santo Arcángel no se busca un tamaño superior para él porque tal circunstancia disminuiría en parte la categoría compositiva de la figura de Jesús, además también ha de tenerse en cuenta el poco espacio con que se cuenta para tal representación.

Hay que añadir dos datos a este análisis compositivo, el primero la posibilidad de que en el lado inferior de la composición en un lugar similar a la resurrección de los muertos que se presenta bajo la puerta celestial, haya una repetición del tema abriendo en tal lugar tumbas con gentes que surgen al exterior. El segundo dato es la falta de una representación del infierno, escena que suele aparecer en el lugar en que se halla esa hipotética resurrección a la que hemos aludido y que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parece más probable que el infierno como tema para tal lugar por la falta material de espacio para desarrollar con la holguera que el tema requiere tal episodio, no obstante no sería extraño que, separando el púlpito y escalinata que lo oculta apareciese en ese sitio alguna mención que narrase los lugares del infierno. Una de las dos posibilidades citadas es el motivo lógico para tal lugar.

El despliegue compositivo está de acuerdo con lo que el tema exige y está en ella, al igual que en la representación anteriormente tratada, muy cuidada la noción de espacio. El representar en diferentes planos y a distintos niveles es realizado con facilidad por el pintor. Las notas del paisaje de la parte inferior se conjuntan con las sólidas nubes de la superior para representar la unidad de los cielos y tierra en este tema, a través de tamaños discrepantes en unas figuras con respecto a las otras es evidente que nace una nota clara de jerarquización de las figuras. El sentido del natural no parece demasiado por este forzamiento de las figuras alargándolas o empequeñeciéndolas según su importancia. El naturalismo del pintor se manifiesta, sin embargo, en un detalle y otro: corona lujosamente a María y a Catalina, viste con adecuada indumentaria de época a los santos de la parte superior, se recrea en el color de la forma demoníaca con que lucha Miguel, detalla con relativa precisión los rostros de los diferentes personajes que aquí aparecen, busca disposiciones convincentes en todas las figuras intentando alejarse de lo que pudiese resultar rutinario. El sentido ornamental -también antes reseñado- se encuentra en esta representación: las decoraciones marcan las arquitecturas, tanto las reales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como las pintadas y la fantasía del pintor cubre ese hueco que siempre hay para la anécdota en este tema con la utilización por parte del demonio de una escopeta.

Una vez más se apuntan las dificultades con que se mueve el artista, la deficiencia que mostraba en los escorzos en las anteriores escenas se contempla también aquí. Vuelve a generalizar en los rostros que participan casi todos de un mismo tipo semejante al expresado en los temas antes estudiados.

La coloración, en este caso una vez más, vuelve a estar alterada por repintes posteriores ocultando esa prioridad que sobre el color tiene la línea en la obra de este pintor, tan sólo las ornamentaciones que completan la decoración de esta parte de la pared ocupando los elementos de la arquitectura que hay en torno del tema conservan la coloración original siendo este de la misma índole que la que existe tras el retablo mayor. Amarillos, dorados y azules ocuparon en el repinte prácticamente toda la superficie pintada.

La Virgen con el Niño (150 x 85 cms).- María aparece frontal y en pié. Lleva en el regazo a Jesús. Como marco para este tema aparece una arquitectura de corte clásico.

Ella viste túnica y manto, éste no cubre el cabello de María aunque asciende hasta tapar parte de la cabeza por la parte posterior. Su rostro se dispone en tres cuartos, posición que adopta también el nimbo perdiéndose su mirada hacia un lado, su ondulado pelo cae naturalmente bajo el manto y enmarca con gracia su cara de mujer joven. Su mano derecha se eleva buscando una actitud que se manifiesta natural, con la otra so-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

porta al Niño sobre su regazo. Este aparece abriendo sus brazos hacia la Madre, un pañal lo tapa en parte. Tras su cabeza se representa un nimbo. La mirada de Jesús se dirige hacia el rostro de María.

Un arco de medio punto se apoya en severas capiteles de unas sencillas pilastras laterales. Sobre la arcada aparece encima de una franja de trazas rectilíneas un motivo decorativo. Se compone de dos formas en S acostadas enfrentadas por la más amplia de sus dos pates curvadas. De esta forma se adaptan dichos motivos en una forma redondeada que tiende al medio punto. La ornamentación es de grosor desigual y se completa con otras formas curvadas que contradicen la dirección general que marca la decoración.

La composición consiste en centrar a la Virgen con una arquitectura. Hay la utilización clara de un punto de vista bajo que hace resaltar la figura de María. Aparece perfectamente cerrada la composición, la atención del Niño es absoluta para su Madre. Esta no tiene nada que ver con su actitud con el mundo de los espectadores.

Resulta muy desigual la factura de la obra; la perfección con que está llevada a cabo la mano derecha de la Virgen no tiene nada que ver con la desafortunada manera en que se lleva a cabo el cuerpo del Niño, falto de todo sentido de la proporción con una cabeza de notable tamaño y un cuerpo de partes muy desiguales. Se vuelven a repetir aquí las mismas formas para representar los rostros y se continua utilizando un plegado que se desenvuelve con sentido natural y elegante. Aquí también ha tenido que haber una fuerte participación de un pin-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tor posterior que cargó con repintes amarillos, dorados y azules una obra que tenía un sentido cromático muy diferente.

Este tema se halla mucho mejor conservado que los que se encuentran en las paredes laterales de la capilla Mayor.

Al valorar en conjunto la obra pictórica que se halla en esta iglesia hay que diferenciar los distintos sentidos que el artista va imponiendo a los diversos temas. En la composición con que lleva a cabo la Anunciación el problema fundamental a solucionar es implantar un esquema muy común en nuestra pintura a un lugar que dificultaba la unidad que las diferentes secciones del tema exigía. De esta forma una parte de la escena, concretamente la dedicada al Padre, queda un tanto alejada de la composición a la que pertenece. También la anchura de las franjas decorativas dificulta la visión conjunta del tema pero este también viene dado por la disposición de la arquitectura. En esta zona central de la capilla mayor en que aparece el tema la impresión primera es la de una primacía de lo decorativo sobre lo figurativo que viene dada por la dimensión de las franjas con ornamentos y también por su distribución encintando vigorosamente esos tres compartimentos en los que se deja repartido el tema de la Anunciación.

También en la Resurrección y en el Juicio se amoldan a unos esquemas compositivos usados muchas veces. En ellos hay que destacar alguna peculiaridad que resalta al pintor. En primer término el gran tamaño en que concibe estas dos escenas lo que da lugar a que pue

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da tratar con una cierta monumentalidad a las figuras que aparecen en la Resurrección. En el Juicio tal circunstancia facilita un desarrollo de la escena en que se despliega un gran conjunto de figuras para contar el tema. También debe resaltarse el notorio sentido del espacio que se vislumbra en ambos temas. Es logrado tal efecto con una colocación de las figuras generalmente adecuada y con la presencia de notas que aluden a un paisaje de fondo.

En la Virgen con el Niño el artista desarrolla la escena en que de una forma más patente se vislumbra la ordenación del tema a través de una arquitectura, en este caso simulada. Este gusto por la utilización de la arquitectura ya sea real o imitada como soporte de la composición se usaba en las otras escenas también aunque no de una forma tan clara. En la Anunciación hace resaltar las formas de la arquitectura con fajas pintadas sobre ella, el mismo gusto decorativo aparece en las otras dos escenas de la capilla mayor ornamentando los arcos de las alacenas inferiores, las semicolumnas que corren hasta la cubrición de la capilla y también imitando formas arquitectónicas dentro de las escenas como se ve muy bien en el lado que se halla a la derecha del Cristo de la Resurrección donde una columna estriada corre por el límite de la escenificación.

Las composiciones que este artista lleva a cabo se muestran pletóricas de sentido naturalista. Realiza unas vestimentas muy convincentes en todos aquellas figuras que cubre tanto por sus plegados con una caída en la que domina la verdad sobre la elegancia las bellas líneas con que lo reparte, como también por su cercanía

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en los detalles a lo que en esta época en que se pinta gusta, las notas a la moda del momento aparecen por todos lados. La compleja disposición en que coloca a las figuras y el sentido del espacio pleno de idea de profundidad son notas que indican su interés por una proximidad al natural. Un ejemplo muy claro de la intención que hay en realizar una convincente disposición de las figuras y en que esta muestra la habilidad del pintor se observa en la Resurrección de los muertos, éstos aparecen en posturas de todas las índoles, unos con su cuerpo más introducido en la tierra y otros menos, unos con sus brazos inmersos en un movimiento que insinua adcensionalidad y otros con una actitud llena de pasividad, es curioso ver como de los cuatro muertos uno aparece frontal, el segundo de perfil, un tercero de espaldas y el cuarto en tres cuartos, en esta distribución llena de estudio por parte del pintor. Este dato nos prueba la imaginación del artista que se ve aparecer en varias ocasiones con espontaneidad: la careta pintada en el escudo de un soldado y la escopeta con que apunta un demonio hacia San Miguel son una muestra clara.

La manera de disponer a las figuras es prueba continua de lo mucho que razona su trabajo el autor, no se deja a la casualidad del trabajo. La desproporción que surge en algunos lugares resulta incluso de un valor expresivo. Es el caso de las figuras de Cristo, San Pedro y San Miguel en la escena del Juicio. De otras en cambio hay que decir que se deben a una falta de pericia para representar determinadas posiciones, es lo que se contempla en el Niño, absolutamente desproporcionado, que lleva en el regazo María.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La obra de este autor también habría de distinguirse por un predominio de la función de la línea sobre el color. Tal circunstancia hoy resulta oculta en casi todas las partes, como se ha apuntado, debido a los abundantes repintes que sobre casi toda la obra se han hecho. La mediocridad de la segunda mano que actuó sobre las pinturas rebajó la calidad de los dibujos que se muestra en el tema de la Anunciación, abusando de un color dado con ansias de conseguir con él una sensación de volumen de un carácter contrario al que el primer artífice pretendió a través de las posibilidades de su mínimo repertorio de coloración al fresco.

Tan sólo una concisa nota habla de estas pinturas. Lo hace Don Francisco Vázquez Saco en la papeleta arqueológica dedicada a esta iglesia, para él son "interesantes pinturas que por ser de época bastante posterior no describimos aquí" (5).

Es indudable que las pinturas de esta iglesia no se limitan a las aquí estudiadas. Bajo las cales ha de haber conservados más temas. En la cubrición de la capilla mayor se ven surgir por algunas partes estrellas que hacen pensar en la posibilidad de que también en esta iglesia vuelvan a aparecer en un cielo de numerosas estrellas el sol y la luna.

---

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias Románicas de la Provincia de Lugo. Santa María de Pesqueiras en B.C.M.L. 6, I (1943) 154-157.

(2) Idem, 157.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) Por citar sólo ejemplos pueden confrontarse los siguientes extraídos de POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. New York 1930: III, 12, 15, 295; IV, 341, 596, 597; VI, 368; VIII, 531; XI, 38, 385.

(4) Se contemplan también en San Jorge de Augasantas y San Miguel de Barcia.

(5) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit.: 155.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

POL. San Ciprian

Ferreiros de Balboa, Lugo.

Lams:

645-650

La construcción ha de encuadrarse, según Don Angel del Castillo, en la segunda mitad del siglo XII, teniendo en cuenta que ha sido "alterada por algunas reformas que le hicieron perder al exterior, el carácter de estilo a que pertenece" (1) ya que tanto la fachada como gran parte de los muros laterales de la nave en la zona más cercana a ésta son de un momento posterior. El tipo al que responde es el compuesto por una nave y un presbiterio rectangular, más reducido éste en ancho y alto. Ambos están cubiertos de madera a dos aguas. Según Don Angel del Castillo hubo un tiempo en que el presbiterio estuvo cubierto con bóveda, al hundirse esta la elevaron de nuevo "con los mismos materiales pero sin los característicos estribos... probablemente en el siglo XVI, a juzgar por la época a que pertenecen las pinturas que interiormente lo recubren" (2).

Actualmente sólo están al descubierto un santo de perfil y orante sobre el arco toral, tras este santo que está arrodillado se observa a cierta distancia una cabeza de león y mas abajo se descubre la cabeza de una persona que mira hacia arriba y hacia el centro. Sin duda la mirada de los dos hombres coinciden en un mismo personaje que se hallará bajo las cales encima de la clave del arco y que ha de ser la figura de Cristo Juez atendiendo toda la escena a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

narrar un Juicio Final. Para conocer más adecuadamente lo aquí relatado se cuenta con descripciones hechas en momentos en que había menos cal sobre las pinturas entonces se hicieron fotografías publicadas tanto por Don Angel del Castillo como por Don Francisco Vázquez Saco (3) que aquí se aprovechan para el análisis de la obra. También se puede hoy ver perfectamente una representación de San Roque dispuesta al lado sur del arco de entrada al presbiterio bajo la línea de impos ta que corre desde dicho arco hacia los lados. La base de tal imagen reposa sobre el ara de un altar de piedra que se encuentra en el ángulo de la nave y el presbiterio.

El Juicio Final.- Esta escena ha de cubrir el espacio que ocupa desde la imposta del arco toral hasta el techado que cubre la nave. Da frente, pues, sobre tal arco a la única nave de esta iglesia. Aunque la parte central está totalmente encalada lo que está al descubierto hace suponer la presencia en tal lugar de una figura de Cristo Juez quien ha de presentarse sedente quizás teniendo como trono un arco iris, en una disposición frontal mostrando sus brazos elevados y abiertos enseñando las llagas de los clavos en las manos y también la del costado ya que el pecho del Señor ha de estar descubierto aunque bordeado por la capa que se abrocha al cuello y cae por su espalda para volver hacia adelante en la mitad inferior de su cuerpo. Posiblemente a los lados de su rostro joven sereno y atento, hecho con acento de gran severidad, se encuentra a un lado la rama de lis y al otro la es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pada formando el conjunto de atributos tantas veces utilizado. Tras su cabeza puede aparecer el nimbo crucífero y a sus piés se encontrará la bola del mundo sobre el que se asienta la gloria de Jesús.

A la izquierda de esta pretendida figura se encuentra -y ésta se halla algo liberada de cal- la imagen de un Santo arrodillado en actitud orante. Su rostro es afilado y cubierto por una larga barba, también es largo su cabello que cae en melena moderadamente desordenada sobre su espalda, es su faz la de un hombre joven, tras su cabeza en posición fuertemente escorzada se desarrolla la forma de un nimbo que lo destaca, la larga vestidura que lo cubre se lleva a cabo con una apariencia tosca, sin duda esta figura obedece a la persona de Juan Bautista, personaje habitual en el Juicio quien en posición simétrica con la Vírgen suele aparecer en labor intercesora en tal acto. Así pues cabe pensar que al otro lado de la figura de Cristo a la misma altura que esta imagen de San Juan y enfrentado a ésta también de perfil, arrodillada y en actitud orante aparezca la imagen de la Vírgen.

Es fácil suponer -y algunas descripciones anteriores también lo atestiguan- que a los lados de éstos y quizás también a los lados del Señor a una altura superior puedan aparecer ángeles que con sus trompas llamen a los hombres anunciando el Juicio. De sus instrumentos musicales suelen partir leyendas que configuran paisajes referentes a la acción del Juicio.

Una cabeza de león aparece en parte bajo la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cal en un lugar que se halla tras San Juan Bautista. El león debe estar al lado de un santo al que vale como atributo, este personaje ha de ser San Marcos figura lógico en un Juicio ya que los cuatro evangelistas suelen aparecer en una posición cercana a Jesús, en este caso la forma del espacio a representar y los otros elementos de la composición han relegado en cierta manera las figuras de los evangelistas a los extremos de la composición ya que cada uno ha de estar en uno de los ángulos de la misma parece ser que sentado y con el símbolo próximo -tal circunstancia la apuntan ya las descripciones anteriores hechas por personas que gozaron de una mejor visión del tema-. Si San Marcos ocupa la posición superior derecha, bajo él estará representado otro evangelista probablemente San Lucas quien ha de aparecer con el toro próximo a él. De este Santo ha de ser el rostro humano que se ve en tal parte. Se representa joven, con una menuda y corta barba y con una larga melena sucintamente interpretada. En los ángulos opuestos de la representación se han de encontrar San Mateo y San Juan Evangelista completando el tema.

Al analizar en conjunto la composición se observa que de los múltiples elementos de que consta el tema tan sólo una mínima parte de motivos se representan en la pared que se encuentra sobre el arco. Si se representa al Salvador, a Juan Bautista y a los cuatro evangelistas, aún quedan por efigiar otras escenas que completan la narración. No hay duda de que bajo las cales por las paredes de la nave en las cercanías de la zona descrita han de seguir otros moti-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vos en relación con el Juicio. A la izquierda del Señor -en el muro sur de la nave- quizás conservando la misma altura que tiene el tema en la pared que entorna el arco toral ha de aparecer una representación del infierno donde los demonios han de estar dando cuenta de las almas de los condenados. En la descripción que hace de las pinturas el señor Castillo dice al hablar del lugar que aquí se supone como destinado al infierno: "en la parte superior hay otra escena, de la que solo aparece descubierta la figura del diablo" (4). La apreciación hecha por el Sr. Castillo ayuda a fijar en este lugar el tema mencionado. Enfrente de esta escena en la pared norte de la nave puede haber sido llevado a cabo una representación de la gloria, quizás la escena, como es habitual, muestre a San Pedro a la entrada de los cielos recibiendo en la misma puerta a las almas que aquí llegan. Quizás en esta parte también en una posición más alejada y probablemente en la parte baja puedan aparecer dentro de este paño tumbas abiertas de las que están surgiendo los resucitados como se representa en otros lugares en que hay cierta proximidad compositiva con lo que aquí se estudia. Otros temas próximos a la narración del Juicio que aparecen pintados dentro de la descripción de éste difícilmente tendrían aquí lugar. Es el caso del peso de las almas por San Miguel y su lucha contra el demonio, la lucha de los ángeles contra los demonios, la presencia de los ancianos del Apocalipsis y de los ángeles con los instrumentos de la Pasión, los cortejos de santos... todos estos motivos otras veces presentes en esta compleja narración aquí no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tienen lugar físico.

Poco se deja ver la calidad de la técnica del que aquí pinta, tan sólo la cara del hipotético San Lucas y parte del cuerpo de San Juan Bautista valen como elementos de muestra para hablar de ello. Es un artista el aquí presente en el que el dibujo ce de lugar ante el modelado de la forma por un suave tratamiento del color que insinua a través de los sombreados las diferentes partes del rostro, un dibujo de línea grácil y concebido generalmente en trazos cortos ayuda a apuntar la expresión del personaje. En la disposición de las vestimentas hay el mismo interés por el volumen que se aprecia en los rostros, pero en este caso, los distintos pliegues, concebidos con un ritmo bastante reiterativo, acentuan el grosor del trazo consiguiendo un efecto relativo de tosquedad en la forma. Los colores que se utilizan en esta obra son fundamentalmente el rojo y el amarillo.

La calidad del pintor también se denota claramente por las posturas en que sitúa los personajes y demás objetos. El nimbo con que corona a San Juan Bautista está trazado en complicada posición mostrando el artista su habilidad al duplicar el contorno del mismo acrecentando así el efecto de su volumen. La distancia a que situa a los evangelistas sentados dependiendo directamente de Cristo lo muestra como un pintor para el que la gran composición no ofrece extremas dificultades. Lo frecuente cuando un tema ocupa un gran espacio es que el artista lo reparte en unidades más pequeñas de composición buscando la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unidad en la suma de esas partes más pequeñas de composición con un cierto carácter autónomo. En este caso no se busca esa fórmula ensamblándose aquí el conjunto en una unidad en que las diferentes partes atienden a un centro del que dependen clarísimamente todas las figuras aquí representadas.

San Roque (120x60 cms).- En pie y frontal, torciendo la cabeza hacia el centro de la nave, aparece el Santo. Viste túnica blanca ceñida por un austero cinto a su cintura. Lleva un zurrón que cuelga ladeado sobre la túnica, una capa forrada en la parte superior completa su vestimenta. Sobre tal capa, en la parte posterior, cuelga su sombrero de larga ala y alta copa que aparece sostenido por un lazo que se ciñe a su pecho. Su mano izquierda sostiene elevado, cruzándolo ante su cuerpo, su bordón de peregrino. La mano derecha señala en una de sus piernas, que deja descubierta la túnica, las huellas de la peste. Su rostro lo muestra joven con el cabello largo cayendo sobre su capa y una barba poblada y corta, es su pelo, rubio. Los rasgos con que efigia al Santo lo manifiestan joven y distinguido.

La figura está encuadrada por una arquitectura que se puede considerar de corte clásico, un arco de medio punto muy rebajado, en torno al cual se observa una sillería de buena medida, es soportado por unas pilastras con profundas estrías dispuestas en ritmo vertical. El fondo sobre el que se recorta la figura del Santo es claro.

El artista vuelve a dar en esta sencilla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

composición muestra de su categoría, el rostro cuidado con más esmero vuelve a utilizar fundamentalmente los recursos expresados en la escena de la parte superior: a través de un fino sombreado se modela delicadamente la faz completándola con cortos trazos dispuestos en ondulante disposición que avivan la imagen. El dibujo del cuerpo en general está lleno de acierto dando un contorno a la figura repleto de gracia en el que la capa y el sombrero se complementan superpuestos con hábil línea. El mismo carácter de volumen antes expresado se denota aquí por medio de plegado bien conseguido a través de un color que sabe debilitarse y fortalecerse con habilidad creando la adecuada sensación. Tal idea es remarcada por medio del dibujo más conveniente como se observa, por ejemplo muy claramente, en los capiteles que rematan las pilastras en los que se da perfectamente la sensación de abombamiento.

Si el cuerpo tiene un cierto carácter achaparrado, que viene dado por el marco a utilizar, esa sensación en parte se deshace al contemplar lo afilado de algunas partes del cuerpo de Roque: sus manos alargadas, su rostro también con idéntico carácter, rompen esta impresión de pesadez que tiene el tema en general.

Los colores aquí utilizados son los mismos vistos para la escena del Juicio. Son los rojos y amarillos los fundamentales en este caso también usa de un gris que tiende a azularse para dar esa sensación de volumen tantas veces expresada por este autor.

Al otro lado del arco toral, a la misma al-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tura que el San Roque probablemente, ha de encontrarse bajo las cales la imagen de un santo que seguramente ha de responder a una devoción del mismo tipo. No sería extraño que el que aquí apareciese al retirar las cales fuese San Sebastian o San Antonio, por ejemplo.

Estas pinturas aparecieron en el año 1929 al realizar en esta iglesia obras de arreglo al intentar extraer de las paredes por el interior las gruesas capas de cal que las recubrían. Los lugares en que surgieron al realizar tal operación fueron el presbiterio, en torno al arco toral y en la nave en las zonas más próximas a dicho arco. El primero en estudiar estas pinturas fue Don Angel del Castillo que las analizó así: "Todo el interior... decorado con pinturas al fresco que llenan no sólo las paredes de la parte antigua de la nave y del presbiterio sino también las columnas del arco triunfal, pues en cuantos lugares siempre cuidadosamente se apartó la cal, aparecieron.... sobre el arco triunfal, como lugar mas visible y preferente, aparece, a la manera que en los mosaicos bizantinos y en las pinturas románicas, el Salvador sentado, bajo un arco rojo oscuro, pero apoyando sus pies desnudos y llagados sobre el mundo, dividido en tres partes, a ambos lados sendas figuras de santos, de cabeza nimbada, se vuelven hacia Jesús en actitud orante; en la derecha, la figura de un ángel, que debe corresponderse con otra análoga emplazada en el otro lado, todavía recubierto por la cal, toca una trompeta de la que sale una cinta con palabras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del Apocalipsis entre las cuales se lee claramente mox venturus; en la parte del mismo muro que se alza ya fuera del arco triunfal aparecen dos de los evangelistas, arriba San Lucas y abajo San Marcos, ambos sentados, con sus símbolos respectivos, el toro y el león, y con los libros del Evangelio abiertos (es indudable que al otro lado deben estar los otros dos, bajo las capas de cal), y ya limitando con el muro de la nave, una columna de fuste con estrías; en la parte inferior aparece debajo de un arco apainelado la figura de San Roque peregrino... Tanto el arco triunfal como los fustes y capiteles de las columnas en que se apoya, están recubiertos, como hemos dicho, con pinturas maś o menos decorativas, siendo el adorno de las jambas a cuadritos rojos y verdes... En la parte inmediata del muro sur de la nave está la Anunciación: la Virgen con un libro bajo un dosel, se vuelve hacia el Angel que a la izquierda pronuncia las palabras Ave María, pintadas en una cinta, y entre ambos, el jarro de flores con la paloma encima; en la parte superior hay otra escena, de la que sólo aparece descubierta la figura de un diablo... Dentro de ábside, donde también se exploraron las paredes, se descubrieron parte de algunas figuras cuyas escenas, por ahora no se adivinan".

"La técnica de estas pinturas es muy sencilla estando los perfiles trazados de rojo oscuro, unas veces, y otras, de ocre rojizo, siendo los colores, en conjunto, un tanto grises y apagados; los caracteres de las leyendas de las cintas y carteles son romanos, con alguna supervivencia monacal en las A A; en gene-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ral, las pinturas, incluso por las columnas estriadas que presentan, son de franco renacimiento, todo lo cual unido a algunos detalles de indumentaria, hace suponer que pertenecen a ultimos del siglo XVI"(5).

El análisis del Señor Vázquez Saco es el siguiente cronológicamente: "En el fragmento primitivo del muro sur de la nave, se conserva, la escena de la Anunciación, La Virgen de rodillas y con las manos derechas sobre el pecho, aparta la cabeza del libro que se abre sobre un atril para atender al ángel, que, con el índice de la mano derecha extendido hacia lo alto, significa su embajada divina, mientras sostiene en la otra mano un astil con una cartela en la que se leen las palabras de San Gabriel: AVE GRACIA PLENA DOMINUS de carácteres romanos a excepción de las A que afectan cierta tendencia monacal. Entre ambos personajes, la flor símbolo de la virginidad brota de un jarrón semejante a un cáliz de copa desproporcionadamente alargada; y, sobre la flor, el Espíritu Santo en forma de paloma... En la parte superior del muro sur de Pol y sobre el cuadro descrito, hay otro imposible de descifrar por el estado de deterioro en que se encuentra. El muro posterior de la nave también decorado en su totalidad aunque en el fragmento contiguo al alzado norte se ha levantado la cal que cubre las pinturas. No es fácil identificar la escena descrita por el pintor, pero si pueden completarse las figuras representadas por las que hasta ahora han sido descubiertas. Se desarrolla aquella alrededor del arco toral, sobre cuya clave aparecerá la figura del Redentor sedente y con los piés llagados que apoya sobre la bola del mun-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do. A ambos lados del Salvador, se vuelven a El sendas figuras de bienaventurados de rodillas y con las manos derechas sobre el pecho, en actitud de oración. En la parte contigua al muro sin completar la decoración un ángel y dos evangelistas que, sin duda, se corresponden con figuras análogas en el fragmento del otro lado, aún cubierto con la cal. El ángel toca una trompeta y los evangelistas, sentados y con los libros de los Evangelios abiertos San Marcos y San Lucas, por el león y el toro que aparecen a sus lados. Tal es el orden en que se hallan colocados, que coincide con el descrito en el Apocalipsis (4,7). Ajeno ya a la escena principal, y contiguo a la mitad superior de la columna en que se apoya el extremo derecho del arco campanel sobre columnas de fustes estriados, aparece la imagen de San Roque, que el pintor nos presenta en traje de peregrino, con zurrón terciado a la cintura, bordón en la mano izquierda y la derecha en actitud de señalar la llaga que se abre en la pierna del mismo lado".

"Abundan el amarillo, el ocre rojizo y el rojo" (6).

El Señor Trapero Pardo las menciona en su libro Pintura Mural simplemente como ya estudiadas por otros autores (7).

Vistas las anteriores descripciones se recalca la idea de la presencia de pinturas bajo las cales con que de nuevo se ha cubierto el interior. Es indudable la importancia del conjunto teniendo en cuen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ta la calidad del pintor que aquí trabaja. Ha quedado patente su buen sentido de la composición utilizando de una forma muy acertada los grandes espacios en lo que sabe dar adecuado sentido de unidad a toda la narración. El mismo espíritu parece surgir en otra narración hoy oculta pero descrita por autores anteriores, es en la Anunciación, escena que suele aparecer muy abundantemente en la Pintura Gallega tanto de una forma aislada como muy próxima al tema del Juicio como ocurre aqui el Pol, es lo que acontece, por ejemplo, en Santa Maria de Seteventos y en Santa Maria de Pesqueiras. En dicha Anunciación se prefiere aquí una composición en la que se enfrentan los dos protagonistas más tradicionales de la escena: el Arcángel y María, la escena se lleva a cabo en una estancia como indica ese dosel que menciona el señor Castillo, la importancia de la Virgen resalta perfectamente, Ella ha de aparecer con la vista levantada del libro como apunta el Señor Vázquez Saco, pero sin dirigir su mirada a ningún punto preciso, indicando con su gesto una aceptación sumisa ante la palabra del Arcángel hacia Ella mirará Gabriel quien lógicamente ha de aparecer en una posición que indique que está llegando en ese momento y va a inclinar su rodilla ante la Virgen. Esa postura del Arcángel como la dirección que toma el vuelo del Espíritu remarcan perfectamente el protagonismo de María cuya virginidad es significada con flores que también aquí aparecen. Es pues una composición que se limita totalmente a los elementos con que suele ser concebida, están aquí ensamblados con un gran sentido de unidad en la que se quiere recalcar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muy bien ese espíritu de momento en que un Arcángel dice un mensaje a la Virgen como aparece muy bien especificado, como es normal, en esa cartela en la que se encuentran las palabras dichas en ese momento por Gabriel (8). A parte de su buen sentido compositivo también presente en la figura de San Roque hay que resaltar en este artista una buena técnica en la que el número de colores es mínimo utilizando una gama que es muy típica en los murales de Galicia siendo fundamentalmente los rojos, amarillos y grises aparte, como es muy lógico en el fresco, del blanco. Se usan los colores con un gran sentido modelador atenuándolos y reforzándolos según convenga siempre con esa búsqueda de dar una idea de volúmen a la que sirve también el dibujo en el que se aunan trazos cortos de formato curvo buscando una senda de carácter más largos usados para los contornos de los cuerpos intentando conseguir una formulación que da como resultado unas figuras llenas de elegancia de la que es clara muestra la imagen de San Roque. El autor gusta de un tipo de rostro en el que hay una serenidad noble perfectamente captada contemplando así un repertorio de formas que señalan una buena categoría en su quehacer.

También hay que apuntar la utilización que hace el artista de las arquitecturas para adornar los temas destacando la importancia de ciertas figuras. Se observa tal circunstancia en la representación de San Roque y también, según cuenta el Señor Castillo (9), en la imagen del Salvador en el Juicio; el mismo sentido tiene el dosel bajo el que se halla la representación de María en la Anunciación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) CASTILLO, Angel del.- Notas Arqueológicas. Descubrimiento de pinturas murales en la iglesia de Pol en B.R.A. G. 223, XIX (1930) 174.

(2) Idem, 175.

(3) Idem, 175, 176 y VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la Provincia de Lugo. San Cipián de Pol en B.C.M.L. 31-32, III (1949) 304.

(4) CASTILLO, Angel del.- Art. cit. 177.

(5) Idem, 176-177.

(6) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Art. cit. 304-305.

(7) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

(8) San Lucas 1,28.

(9) CASTILLO, Angel del.- Art. cit. 176.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PONTEDEUME, Santiago

Pruzos, Santiago.

Lams:

651-660

La iglesia actual ofrece dos partes muy definidas, una es del siglo XVI, la capilla mayor y la otra del XVIII, constituida por el resto de la iglesia que consta de crucero, tres naves, tres torres y en la fachada principal, tres puertas. La parte dieciochesca fue reedificada por el Arzobispo Rajoy, hijo de la Villa, ya que la anterior amenazaba destrucción y tan sólo se conservó del templo anterior la capilla mayor (1).

La capilla mayor de esta iglesia ha sido estudiada por el Sr. Caamaño Matinez (2). De ella también hablan en estudios anteriores los señores Murguía (3) y Couceiro Freijomil (4). Fué levantada por Fernando de Andrade en 1538. Es una capilla rectangular con arco de ingreso apuntado, cubierta por una bóveda estrellada de 17 claves. Es una obra en la que todavía se conservan las estructuras y la decoración gótica, tiene, sin embargo, ya detalles ornamentales de estilo renacentista..." es como si el arquitecto quisiera demostrar de esa manera que renunciaba voluntariamente a un estilo que conoce" dice el profesor Caamaño (5).

Cubriendo el testero hay un retablo de trazos renacentistas. Es indudable que su estructu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ra ha sido fuertemente alterada sobre todo en su calle central hoy totalmente destruida en sus dos primeros cuerpos para colocar allí el sagrario en una posición elevada y, más arriba, una imagen pétrea de Santiago, patrono de la iglesia. Este retablo ha estado oculto hasta hace poco por unos lienzos barrocos hoy en día dispersos. La estructura actual del retablo consta de tres calles y cuatro cuerpos el último de los cuales sólo presenta escena en la calle central.

Entre las calles se disponen pilastras cubiertas por motivos renacentistas, el mismo tipo de motivos se presenta en la mazonería en dos anchas bandas de madera que remata por los laterales al retablo, a uno y otro lado se presenta hacia la parte superior el escudo de Fernando de Andrade y mientras a un lado dice: "DORARONME Y PINTARONME" en el otro pone "EN EL AÑO 1561.

La fecha en que muere Fernando de Andrade es en torno al 1541 pero sobre este dato no hay unificación de criterios se manejan tres posibles años: 1540 (6), 1541 (7) y 1542 (8). La aparición del escudo de Fernando de Andrade en una obra de 1561 se explica por la asignación de rentas que le fueron otorgadas por éste a la capilla. Todavía en la visita de 1611 de Jerónimo del Hoyo se recoge la noticia de la fundación de la capilla por parte de Fernando de Andrade y que "Dejó el Conde por patrón de la dicha capilla y capellanías a los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Condes de Andrade, los cuales suceden en dicho estado, con obligación de nombrar los dichos cuatro capellanes" (9). Los temas que se presentan en este retablo son, en el primer cuerpo, dos lienzos de época barroca: la Anunciación y la Natividad, corresponden a las calles laterales y están enumerados de norte a sur, orden que seguiremos en las demás partes. En el segundo cuerpo, también ocupando las calles laterales y ya en tabla del XVI al igual que los demás temas de la parte superior, aparecen la Asunción y San Miguel Arcángel. En el siguiente cuerpo hay tres escenas de la Pasión: la Flagelación, la Lamentación sobre Cristo Muerto y la Resurrección. Se remata, como es usual, con un Calvario.

El relato históricamente se inicia en la Flagelación, corre ese tercer cuerpo y va descendiendo siguiendo la misma ordenación de izquierda a derecha, la única salvedad hay que hacerla con el Calvario que, como es usual, remata en el culmen del retablo.

La Asunción (165 x 165 cms).- En el centro está la Virgen, en torno a Ella se dibuja una mandorla de luz, unos cuantos ángeles la ascienden otros despliegan una cartela contanto lo que ocurre. A cada lado un grupo de seis apóstoles arrodillados contemplan el hecho sobrenatural.

La Virgen se dispone frontal, con sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manos juntas ascendiendo, ese efecto dinámico no cambia el buen orden de su indumentaria, totalmente estática. Viste una larga túnica que presenta sus puños dentados siguiendo la moda posterior al 1550 en España, su escote parece en cuadro siguiendo unas directrices muy convencionales, sobre la túnica lleva un manto azul de bordes dorados y revés claro. Su cabeza se inclina levemente hacia abajo dirigida hacia el grupo de apóstoles que encabezan Juan y Santiago. Su rostro la muestra recogida. En torno a su cuerpo, en la parte superior, se divisa una menuda aureola que deja llegar sus rayos hasta la mandorla que dibuja una forma elíptica muy alargada en torno a su cuerpo, mostrándose éste también su parte exterior resplandeciente.

Dos ángeles cogen a la Virgen a la altura de los brazos, otros dos la mantienen en un plano inferior y finalmente otro aparece como trono bajo sus piés. Todos se presentan en una actitud muy dinámica en un tamaño muy pequeño con sus alas desplegadas y vistiendo largas y blancas túnicas, éstas presentan unos cuellos curiosos pues toman la forma de altas gorgueras. Un último ángel aparece todavía en un tamaño más pequeño a la izquierda de la Virgen a la altura de su cabeza, extendiendo una cartela de caracteres ilegibles que ha de aludir al hecho que está aconteciendo.

El grupo que está a la derecha lo encabeza San Pedro, se reconoce este apóstol por su cal

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

va recortada y redondeada, visten todos túnica y pálio y miran hacia María; se encuentran en actitud orante dispuestos unos en tres cuartos y otros de perfil. Tan sólo se divisa entero el cuerpo de Pedro, los demás están en parte practicamente de una forma total, ocultos por éste; de alguno tan sólo se contempla parte de su cabeza. Todos están coronados por un nimbo de trabajada forma. Las cabezas del grupo se juntan configurando reunidas un triángulo equilátero.

De las que están a la izquierda de la Virgen el más cercano al espectador y más ampliamente representado es Santiago patrono de la iglesia; a su lado se representa el único apóstol que aparece sin barba, es Juan. Todos usan similares vestimentas a los del otro lado y aparecen igualmente distinguidos por el nimbo. En este caso existe la misma ocultación de los cuerpos de los que se encuentran hacia la parte de atrás por los más próximos pero aquí esa ocultación no es tan fuerte ya que esta parte del Apostolado se encuentra más desparramada en su parte de la tabla.

De los atuendos de los apóstoles merecen atención especial las anchas mangas de su túnica y los puños de algunas camisas como la que lleva Pedro señalando un gusto posterior a 1550. Resulta curioso el cordón franciscano que vale como cinto a Santiago.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras los personajes, hasta la parte más alta de la mandorla, se contempla un cielo claro, más arriba la tabla se torna oscura, seguramente que por la pérdida de la pintura que la cubria.

La composición de un gusto marcadamente renacentista, con un centro de interés fundamental muh claro en la figura de María que ocupa la parte media y principal de la tabla concentrando sobre sí todas las atenciones. En los grupos laterales se insinua una concentración de fuerzas que convergen en la figura de la Virgen llevando, con la postura semierguida de sus cabezas, a hacernos a intuir el movimiento ascensional de Esta; la repartición y función de los ángeles obedece, en lineas generales, a idénticos ideales tan sólo sale de esa ordenación estudiada de una forma muy compensada, la figura del ángel de la cartela resultando así mucho menos rígida en la forma la zona que se encuentra a la izquierda de María con una mayor abertura en la colocación de los Apóstoles y un aspecto más libre marcado también por la presencia de este ángel. La otra zona, en cambio, resulta más compacta, propia de un gusto más arcaizante.

La tabla está construida con un punto de vista ligeramente bajo que recalca la idea ascensional.

El trabajo resulta, en líneas generales cuidado. viéndose una mayor preocupación en algunos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rostros, sobre todo en el de María, Pedro y Santiago. En algunos detalles como en los pies de Santiago y Pedro hay una evidente falta de cuidado en el trabajo que da como resultado formas mediocremente conseguidas.

En el color hay un fuerte contraste entre la oscuridad con que está concebido el primer plano y el carácter luminoso de la parte alta.

San Miguel Arcangel (165x165 cms).- En el centro de la tabla, dispuesto de frente y en actitud combativa se encuentra el Santo. Los pies se asientan sobre la figura grotesca del diablo, que se resiste. Miguel viste una armadura sobre la que lleva una capa abrochada bajo el cuello. Sus dos alas aparecen atrás, completamente desplegadas. Su mano derecha mantiene sobre su cabeza una espada que emplea contra el diablo, su otra mano sostiene enderezada una balanza rematada por la cruz. En cada uno de sus platillos se encuentra arrodillada una menuda figura. El Arcangel es un ser joven, imberbe y de largo pelo descubierto. Mostrando el movimiento de la figura ondea la capa, reforzando el carácter aéreo que presenta el personaje y la escena en general.

Extendido en la parte inferior, en una posición horizontal y abatido, se encuentra el demonio. Presenta un rostro monstruoso, oscuro con unos ojos redondos, abiertos y muy brillantes. Tiene alas de murciélago y un largo cuerpo que remata con unas formas serpentiformes, eleva sus extremidades rematadas en una pezuña y con una de ellas intenta ata-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

car al Arcangel.

El fondo sobre el que se encuentra la escena es oscuro y homogéneo.

Compositivamente la figura fundamental es la de San Miguel, prácticamente la única, ya que lo del demonio se entiende más como uno de los elementos que valen para calificar la figura del Santo. Miguel no mira ni siquiera a ese demonio con el que lucha, siguiendo un gesto muy común en la representación de este Santo ya desde los tiempos medievales. El pintor hará que el Santo no ocupe exactamente la parte media del cuadro sino que se retira levemente hacia una de los extremos de la tabla, con ello queda más espacio libre delante de Miguel que detrás, tal disposición es convencional y ayuda a facilitar la idea de lucha.

Utiliza el artista de nuevo un punto de vista bajo que hará resaltar el carácter de lucha aérea que la escena encierra.

El dibujo es, sobre todo, de una calidad superior en el contorno del Arcangel, perfectamente dinamizado y en el rostro en el que hay una serenidad y nobleza evidente.

El color es muy monótono tan solo la mayor claridad de la capa de las alas y del rostro del Santo dan una cierta nota de vida en esa oscuridad que reina por las demás partes de la tabla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Flagelación (165x165 cms).- En un interior aparece en el centro Cristo atado a la columna,

a cada lado hay dos hombres.

Cristo está ceñido por cuerdas a una columna alta, lo atan por encima de los tobillos, por los antebrazos y parece que también por el cuello. La desnudez resalta en la sala que se encuentra con muy poca luz. Tan solo lo oculta un paño de pureza bastante amplio y la columna a la que se junta su cuerpo. Está dispuesta en una postura casi frontal, con las piernas algo encogidas y la cabeza ligeramente baja. Tras este resplandece un nimbo. Su cabeza lo muestra joven con sus rasgos afilados y el cabello largo ocultando, en parte, sus hombros.

Delante, a la izquierda de Jesús y atrás, a su derecha, se encuentran dos hombres en actitud dinámica manejando contra el Señor uno unos azotes y el otro unas cañas. El que está más cerca está de perfil su rostro y de espaldas a Cristo, dobla la cabeza fuertemente para mirar al que golpea,muestra sus piernas abiertas, la mano izquierda cruzada tras su espalda metiendo la mano entre la camisa y las calzas, su derecha está tomando impulso para golpear al Señor; la indumentaria de este hombre responde a los gustos de hacia 1560 con las mangas decoradas en disposición transversal, un tocado de amplia ala sobre todo por la parte posterior; lleva también calzas ajustadas a los muslos y medias. El otro sayón viste de una manera similar y se presenta en tres cuartos con su derecha alzada manteniendo en esa mano una caña, su mirada se dirige hacia Pilato que se encuentra en pie contemplando la flagelación en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la parte derecha de la tabla.

Pilato se encuentra en pie y en tres cuartos, mira hacia Cristo, lo señala con su derecha y parece hablar. Tiene su cetro con la izquierda, lo apoya en su hombro izquierdo. Viste un largo sayo y lleva un tocado de amplísima ala y copa bastante alta dentro de un gusto que señala ese 1560 por el que anda la moda española.

Al lado del sayón de las cañas, ante él, aparece sentado un hombre que está colocado de perfil y mira a Cristo. Viste de una forma muy similar a los dos esbirros.

La sala muestra un enlosado muy amplio sometido a los rigores de una perspectiva al igual que las paredes laterales que mueren en un vano que hay en el fondo, en la parte media de la tabla. En el enlosado se presentan baldosas de dos colores alternando y en la pared los sillares están dibujando un aparejo regular. El vano que se abre al fondo se deja en una coloración oscura lo que hace difícil identificarlo, parece una puerta rematada por una arcada de medio punto. Su colocación en ese lugar tiene como principal ventaja que se atenua la rigidez que daría al tema ver morir las líneas de fuga en una parte central. De no haber esta parte oscura en el centro el efecto de la perspectiva estaría en parte oculto por la columna y el cuerpo de Jesús.

La composición aparece rigurosamente calculada teniendo como modelo fundamental los conven-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cionalismos que guian desde la Edad Media a este tema: el cuerpo de Jesús desnudo en el centro y un sayón a cada lado. Este bloque compositivo se enriquece aquí con la presencia de otras dos figuras: Pilato y el Sayón sentado. De esta manera el centro se ocupa, como es clásico en el tema con la pasividad de Jesús recibiendo el castigo. Constrastando con este estatismo se aumenta el movimiento árduo de los sayones en pleno esfuerzo, el sentir dinámico se atenua hacia los extremos de la composición donde se representa el estar contemplativo de los otros dos hombres.

Hay un hacerse con el espacio en todas las dimensiones, los cinco personajes se reparten casi equitativamente el espacio en anchura; hay un estudio de reparto también en altura marcando tal idea la colocación de las cabezas de los personajes cada uno a un nivel distinto habiendo una perfecta escalada en altura desde la cabeza del hombre sentado hasta la de Pilato. La columna y el enlosado valen como puntos de referencia para enseñar, también, una disposición de las figuras atendiendo a la profundidad, una profundidad que va desde Cristo, que se encuentra en primer plano, hasta Pilato el más alejado.

La figura de Jesús destaca dentro de la composición por la posición media de su cuerpo, el primer plano y la convergencia de atenciones y esfuerzos sobre su cuerpo. Es, ésta también, una composición cerrada interesada por un reparto equita-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tivo de los personajes.

Desde un punto de vista estrictamente formal se muestra un interés similar al visto en las tablas anteriores; en el cuidado de los cuerpos lo más destacable, sin duda, es la pretensión de crear un espacio que tenga el rigor nacido de unos conocimientos de perspectiva.

El color vuelve a mostrar la utilización sobre todo de las tonalidades oscuras.

Lamentación sobre Cristo muerto (165x165 cms).- El centro de la tabla está ocupado por María que está sentada, tiene en su regazo al Hijo muerto, detrás de la Vírgen se encuentran dos mujeres y más atrás, dos hombres; estas cuatro figuras están en pie. Como fondo aparece la Cruz, la ciudad de Jerusalén y un cieloclaro. En primer término, a los lados de Jesús se encuentra, junto a la cabeza del Señor, Juan y, a sus pies, María Magdalena. María está dispuesta frontalmente, volcada prácticamente sobre su Hijo que tiene en el regazo. Tanta es la intimidad con que lo coge que junta, inclinándose fuertemente, su mejilla a la de Jesús. La Vírgen usa una toca blanca y un oscuro manto que le oculta casi completamente.

Cristo aparece dispuesto en una postura imposible. La Madre lo recoge desde la cabeza hasta el paño de pureza que destacada sobre el borde del manto de María las piernas se colocan hacia delante manteniéndose una rígida y la otra semicaída. Jesús

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presenta sus ojos cerrados, visiblemente marcadas las huellas de la Pasión y llevando todavía sobre sus sienes el agobiante peso de una corona de espinas. El cuerpo está tratado de tal forma que se quiere mostrar muy claramente su estado de muerto.

Juan se encuentra en una postura dinámica, parece hacer fuerza para extraer la corona que arranca de las sienes de Cristo. Se presenta en tres cuartos. Viste una túnica que se ajusta de tal forma a su cuerpo que marca prácticamente de una manera total el dibujo de sus piernas, sobre ella lleva una esclavina. Va con los pies descalzos, fórmula usual para los apóstoles. Es un hombre jóven de larga cabellera rubia e imberbe. Tras su cabeza se contempla un oscuro y redondo nimbo.

María Magdalena aparece arrodillada a los pies de Cristo, dispuesta a rociar sobre El perfume que lleva en el frasco que va a abrir con su mano izquierda. Viste como una cortesana, parece llevar un peinado de paños. Su vestido presenta mangas acuchilladas y folladas señalando una influencia flamenquizante ya un poco arcaica por el 1560 dentro de la moda hispana. Tras su cabeza de mujer jóven y rubia aparece la forma de nímbo.

María Salomé y María Cleofás se presentan como dos mujeres que visten también como cortesanas. Una, la que está tras María, parece querer consolar a la Madre; la otra, a la izquierda de la primera, cruza los brazos ante su pecho marcando así su dolor. Las dos llevan una indumentaria muy próxima a la de María Magdalena con puños amplios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y mangas acuchilladas y folladas. Estas dos Santas, contra lo que es usual, llevan la cabeza descubierta, derramándose ampliamente sus cabelleras. Los nimbos resplandecen tras sus cabezas.

De los hombres, sin duda Nicodemo y José de Arimatea, solo se ve la parte superior de sus cuerpos. Mostrando sobre sus cabezas construídas con largos rostros y picudas barbas unos tocados de inspiración igualmente flamenquizante.

La ciudad que se contempla a lo lejos está mostrada como un conjunto de esbeltas torres y puntiagudos tejados que, de nuevo, vuelven a señalar resonancias flamencas.

La composición tiene su centro clarísimo en el cuerpo de Jesús sobre el que se dirigen las miradas y las invocaciones que se encuentran en la tabla. No solo resulta evidente en el primer plano donde las tres figuras de María, la Magdalena y Juan se ocupan de Cristo sino que, también, más atrás las otras personas vuelcan su ser sobre ese dolor que hay en la parte central y más delantera de la tabla. Por parte del artista hay sin duda un intento de matizar esos dolores señalándolos más fuertes en los personajes del primer plano y más tenues hacia atrás pero no es capaz de conseguir tal efecto. Vuelve a mostrar el artista una principal preocupación por repartir lo más adecuadamente posible a los personajes dentro del espacio cerrado. Hay una ocupación del mismo de nuevo en las tres dimensiones, repartiendo las cabezas en altura, separando a las figu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras, en lo posible, dentro de las características que ofrece el marco.

Se utiliza un punto de vista bajo que deja ver una gran cantidad de espacio terrestre.

En este caso el color es más variado que en las escenas anteriores, se deja o por lo menos se hace más tenue, el carácter oscuro que reinaba las otras composiciones.

La Resurrección (165x165 cms).- En el centro se encuentra Jesús, sus pies aparecen sobre la losa, movida sobre el sepulcro. Su gesto quiere señalar que la figura va a ascender. A cada lado del sarcófago, que se dispone levemente inclinado hacia el fondo de la parte inferior y media de la tabla, se encuentran los soldados haciendo guardia. Al fondo aparece un paisaje urbano que habla, sin duda, de Jerusalen, el cielo está bastante oscuro.

Cristo se cubre con una capa abrochada bajo su cuello, lleva en su izquierda un estandarte y la banderola alusiva a la resurrección; su derecha se eleva para bendecir. Está en píe y en tres cuartos, sus piernas lo muestran en actitud de ascender. Su cabeza lo manifiesta sin ningún tipo de dolor, tras él aparece la redonda forma del nimbo.

Cada uno de los cuatro soldados que están en las esquinas del sarcófago viste de una forma diferente. Sus atuendos están inspirados en la moda de hacia mitad del XVI. Uno lleva cuera, mus-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los y medias, otros van con sayo. Todos llevan toca dos propios de la mitad de siglo. Tres de ellos están profundamente dormidos con sus armas caídas. El más alejado de los que se encuentra a la derecha de Jesús está despierto y alza la mirada hacia el Señor que se eleva. Este soldado tiene su arma enderezada significando el estado de alerta en que se encuentra este hombre. Lleva su izquierda hacia el rostro como molesto por el resplandor que causa la ascensión del Señor.

La composición está perfectamente centrada en Cristo en torno a quien están repartidos, de una manera muy compensada, los demás personajes. Se utiliza un punto de vista bajo que permite una gran cantidad de tierra al modo que hacían los maestros flamencos.

Lo más destacable en la manera de tratar las formas es la transparencia que se intentan hacer con el manto de Cristo que deja ver su anatomía.

En el color vuelve a ser la oscuridad la nota más dominante dentro de esta tabla.

El Calvario (165x165 cms).- Se somete a los modos más convencionales con que se suele realizar este tema. En el centro, en primer plano, está clavada la cruz. En ella se encuentra clavado Cristo. A su derecha está María y, al otro lado, Juan. Como fondo hay un paisaje, Cristo aparece muerto con la cabeza inclinada sobre su hombro derecho, su cuerpo está ligeramente caído, sus brazos pierden la hori-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zontalidad de la cruz y las piernas también se encogen algo. Tres clavos lo engarzan al madero. Un paño de pureza, ostentosamente anudado a un lado, lo cubre en parte.

Tanto María como Juan se encuentran enormemente afectados por la tragedia. Sus gestos son sumamente expresivos, uno y otro están colocados en tres cuartos. María no quiere mirar a la cruz y retira notoriamente la cabeza. Sus manos se disponen en muy expresiva forma, mientras que dirige su izquierda hacia su vientre, la otra se adelanta mostrando su enorme dolor. Juan mira directamente hacia la cruz, su estado de ánimo le reflejan, sobre todo, sus vestimentas enormemente movidas están cargadas de un sentimiento que intenta mostrar el penar que el Apóstol tiene dentro de sí. Sobre la cabeza de uno y otro hay un nimbo.

A lo lejos se divisa el paisaje urbano que señala a Jerusalén.

La composición está dentro de las normas más convencionales en el tema. Es muy usual el colocar a María entregada a su penar rompiéndose ligeramente la unidad de acción y creando un segundo centro de interés; no obstante la importancia de Cristo queda perfectamente reseñada.

Es algo concretamente meditado la búsqueda de la expresión a través del movimiento, tal decisión se debe a la altura que va a ocupar la tabla, lo que priva de una adecuada visión de los rostros; esa distancia con respecto al espectador aconseja

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

entregar el ánimo de los personajes al efecto general de su cuerpo.

Está construída la escena con un punto de vista bajo; el dibujo resulta en general bien conseguido, quizás se encuentra un poco fuera de lugar el fortísimo movimiento en que se dispone el cuerpo de Juan. En el color hay un aspecto sombrío para todo el conjunto en el que destaca la desnudez del Señor.

La composición que presenta este retablo están llenas de convencionalismos en líneas generales. Domina aquí la compensación de masas y el carácter cerrado. Hay, además, un interés claro por la construcción del espacio, en este sentido destaca la escena de la Flagelación en que se nos muestra una estancia construída con las reformas de una perspectiva central. El pintor se preocupa en cada una de sus obras por hacerse con las tres dimensiones, así hay una disposición de los rostros a diferentes alturas que se van haciendo con la parte superior de las tablas, el mismo sentido de medida hay hacia los lados y hacia el fondo.

El artista manifiesta a lo largo de su trabajo poca preocupación por la expresión de los personajes a través de su rostro; la carga expresiva se entrega de contínuo al movimiento en que dispone a los cuerpos, en su dinamismo o en su pasividad, en su manera de estar dentro de la composición.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la indumentaria con que se viste a los personajes hay, teniendo en cuenta la fecha en que se lleva a cabo el retablo, un gusto un tanto arcai-

zante propio de la moda casi de veinte años antes.

Los fondos sobre los que se desenvuelven las escenas mantienen claras influencias flamencas.

Hay en este artista una notoria desigualdad en la factura de la obra si en el conjunto de la impresión de un cierto cuidado como también en detalles de indumentaria y colocación de alguna figura, en lo demás suelen encontrarse deficiencias.

En el color lo dominante es la falta de variabilidad y oscuridad que suele ser prácticamente el ambiente más corriente en este artista. En las escenas de la Pasión la blancura con que éste manifiesta la desnudez de Jesús resalta en esas atmósferas oscuras en que se encuentra, haciendo así de la colocación el artista, quizás de una manera inconsciente, una nota fundamentalmente expresiva.

En alguna ocasión se ha escrito sobre las pinturas de este retablo mayor.

Tanto los análisis de Balsa de la Vega como Couceiro Freijomil hacen alusión al estado en que se encontraban en otro tiempo. En el folleto publicado en 1970 se trata ya del retablo de su forma actual. Balsa de la Vega dice: "De los últimos del siglo XVI existe en Pontedeume un monumento pictórico dedicado a conmemorar varios episodios de la vida y leyenda del Apóstol Santiago. Tal monumento lo componen nueve cuadros que decoran el retablo del altar mayor de la parroquial de la citada villa. De muy

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mediano pincel y como digo de los postreros años del siglo XVI, aún cuando no afirmo esto último, porque es imposible examinar las pinturas de que hablo. El brutal promontorio que remendando un baldaquino colocó la estulticia delante del retablo, no permite ver detalladamente lo que el anónimo pincel ejecutó en honor de Santiago" (10).

El Señor Couceiro apunta: "El altar mayor, colocado en la capilla edificada por Don Fernando de Andrade está separado del retablo. Este se compone de seis cuadros al óleo que, lo mismo que el marco, no parece que tenga particular interés artístico" (11). En el folleto publicado en 1970 se dice: "En el año 1560, se coloca el retablo mayor que se compone de cuatro tablas superiores que representan escenas de la Pasión y dos inferiores que representan respectivamente, la Vírgen rodeada de Apóstoles y San Miguel, completándose recientemente con dos escenas de la vida de la Vírgen. Este retablo tiene suma importancia por ser el único en su tipo existente en Galicia y data del siglo XVI" (12).

Las pinturas del retablo, conservadas bajo los lienzos durante muchos años, ha tenido, hace poco tiempo, una muy buena restauración siendo limpiados de sus viejos barnices, retocado y nuevamente barnizado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio.- Historia de Puentedeume y su comarca. Santiago 1944, 409.

(2) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia. Valladolid 1962.

(3) MARTINEZ MURGUIA, Manuel.- "Galicia en España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Barcelona 1888, 1179.

(4) COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio.- O.c. 409-410.

(5) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.c., 273.

(6) Según dice la inscripción sepulcral que se encuentra en la Iglesia.

(7) Aparece esta fecha de fallecimiento en un pleito COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio.- O.c. 263.

(8) VAAMONDE LORES, César.- Gómez Pérez das Marinas y sus descendientes. La Coruña 1917, 87.

(9) HOYO, Jerónimo del.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Santiago, 1952.

(10) BALSA DE LA VEGA, Rafael.- El Apóstol Santiago ante el arte en B.R.A.G. 40, IV (1910) 77.

(11) COUCEIRO FREIJOMIL.- O.c. 411.

(12) ANONIMO: Puentedeume. Motivos artístico-religiosos. El Ferrol 1970, 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PONTEVEDRA, Santa Maria

El Lérez, Santiago.

Lams:

661-662

La actual iglesia es obra del XVI, sustituye a otra anterior. El archivo de Mareantes refleja el papel principalísimo que juega en esta obra el Gremio de Mareantes (1). Personas ajenas al Gremio también contribuyeron a sufragar el pago de la construcción pero en un porcentaje poco importante.

Los documentos señalan que en el segundo decenio del XVI se habia iniciado la edificación de la nueva iglesia. La obra todavía estaba sin acabar en 1570. No interesa aquí el conjunto de la iglesia. Ha de centrarse nuestra preocupación en una de las capillas que se abre a la nave colateral del lado sur, concretamente la central de las tres que allí se encuentran. La describe y estudia el Sr. Camaño en su tesis doctoral al referirse a esta iglesia. "La capilla inmediata, también de arco ingreso ligeramente apuntado, con flores en su rosca y jambas, se cubre asimismo con bóveda de cruceria de terceletas y combados con cinco claves. Los nervios se prolongan hasta el suelo. Se advocaba de la Virgen Blanca. En la costanera de la derecha, inscripción -ba

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jo su escudo- en la que D. Diego de Arango y Sotomayor se tituló primer patrono de esta capilla"(2). El Señor Crespo hará algunas precisiones acerca de este hombre del que habla el epígrafe: ESTAS ARMAS SON/DE DON DIEGO DE ARANGO Y SOTO (MAYOR)/PRIMER REGIDOR MASANTIGUO/DESTA VILLA Y PRIMERO PA/TRONO DESTA CAPILLA. Parece ser que el apellido aparece en Pontevedra desde el siglo XIV, debe ser hombre de alta alcurnia como indican los cuarteles de su escudo que lo ligan a los Sotomayor, los Quiros, los Miranda, los Montenegro y los Falcon (3). La advocación primitiva de la Virgen Blanca, patrona de los carniceros, se dejó con el tiempo, hoy es llamada de la Concepción o de la Purísima (4).

Según el Sr. Camaño esta capilla debió construirse en el segundo tercio del XVI (5). Paso de depender de los carniceros a los mercaderes y de éstos a los escribanos (6).

En esta capilla hay un retablo que guarda pinturas de dos momentos. Son del XVI las que están en el primer cuerpo en las calles laterales, las demás son maś tardías. Las tablas que interesan aquí presentan el Anuncio a San Joaquin en la calle que hay a la derecha del espectador y el Abrazo ante la Puerta Dorada a la izquierda. Su autor y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fecha son conocidos, las hizo Francisco Teide en 1581 (7).

El Anuncio del Angel a S. Joaquín (158 x x 83 cms.).- El Santo ocupa buena parte de la zona central de las tablas. Está de rodillas y abre sus brazos, se encuentra en tres cuartos dispuesto su cuerpo hacia el fondo de la composición pero torciendo su cabeza fuertemente hacia un lado de tal forma que el espectador, que ve su figura de costado se encuentra con su rostro prácticamente de frente. Sobre su largo sayo lleva un sobretodo sin mangas y aún encima un manto terciato. Es un hombre ya maduro de afilados rasgos, de pelo y barba cana (8). Enfrente de él, en lo alto, en un extremo de la tabla, en medio de un resplandor perfectamente delimitado por una orla de nubes se encuentra en pleno vuelo un ángel concebido por el pintor en un tamaño diminuto con respecto a Joaquín, la figura angélica dirige su mirada y su gesto hacia el hombre. Viste el ángel una larga túnica blanca que deja ver sus pies, sobre ella lleva una sobretúnica más oscura ajustada al cuerpo por una estrecha cinta anudada a la cintura, ésta, en virtud del movimiento del ángel, se desenvuelve en una línea muy dinámica.

En primer plano, más cerca del espectador que el Santo, reposa en el suelo en primer plano el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

perro que lo acompaña, su cabeza se dispone en dificilísima postura ya que el pintor quiere incorporarlo al acontecimiento que está viviendo el Santo. Junto al perro, cruzado hacia el pastor se encuentra también en el suelo, el cayado. Cerca de Joaquín, igualmente sobre la hierba, aparece su tocado, tiene forma puntiaguda.

Tras el Santo se desenvuelve un paisaje muy amplio, en un plano medio se representa en el fondo de una hondonada el rebaño acompañado de dos pastores, uno parece descansar mientras el otro toca la gaita. Son concebidos en un tamaño muy pequeño consiguiendo el artista por medio de la distancia lograr crear la suficiente sensación de espacio como para colocar todo ese rebaño. A la misma altura hacia la derecha, en un lugar más elevado del paisaje, el pintor dibuja unos cuantos árboles de detallada forma que llenan en altura el lugar de la tabla en que se encuentran.

Desde los pastores hasta la línea del horizonte todavía hay lugar para una amplísima zona de espacio, se presenta aquí una recortada entrada del mar entre formas montañosas delimitadas con trazos llenas de imaginación, en sus reposadas aguas permanecen varios barcos.

La zona superior de la tabla -aproximadamente la tercera parte de su dimensión en altura- se completa con un cielo de cambiante color que ocu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pa todo aquello que dejan libre el sobre_natural resplandor del ángel, a un lado, y las copas de los árboles, al otro.

Compositivamente debe manifestarse en primer lugar la preocupación fundamental por la figura de S. Joaquin lo hace que el artista dismi nuye conscientemente el tamaño de todo lo que lo acompañe en la composición incluso resulta minusculo el tamaño del ángel personaje fundamental en la escena. Se acrecienta esa importancia al valorar el ensimismamiento en que aparece el Santo mientras que los otros dos seres animados que hay en la escena en primer plano -el ángel y el perro- destinan a su persona toda su atención.

El sentido del espacio de este pintor merece ser resaltado dentro del contexto gallego. Muchas veces se han usado en tablas y murales con punto de vista alto para reflejar una amplia faja de terreno, en ninguna otra ocasión, en cambio, se le extrae a este recurso tanto fruto. Existe un detallado tratamiento del espacio desde el plano más cercano al espectador, ocupado por el perro hasta esas montañas imprecisamente recortadas por las nubes en un plano más alejado del espectador.

Indudablemente existe una clara relación entre esta pintura de Teide y el grabado de Durero que representa al mismo tema, corresponde éste a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la serie de la vida de la Virgen y fué realizado por 1503-1504. El pintor portugués se inspira claramente en él. El primer detalle en que se ve esa relación es en el tipo de componentes de una escena y otra, son los mismos elementos los que configuran una representación y la otra, además existe el mundo tipo de disposición en los cuerpos de los protagonistas fundamentales. Si resulta evidente la inspiración en esta fuente también es enormemente esclarecedor para señalar la personalidad del artista -sus criterios estéticos y sus posibilidades- analizar las modificaciones con que construye su tema. En primer lugar hay que volver a recalcar el enorme resalte que el pintor da a la figura de Joaquín; se ve en esto una manifiesta diferencia con respecto al modelo, si en esto se integra a lo demás en el anuncio haciendo a Joaquín casi un componente más de la escena aquí en la tabla esa idea desaparece y más que el reflejo de un acontecimiento prevalece la figura del Santo resultando todo lo que hay a su alrededor casi anecdótico, es claro que, de esta manera, el conjunto pierde ya que se olvida la asistencia de los otros pastores al anuncio y la acción queda relegada a un único plano.

Aunque se conserva como ya antes se decía la gesticulación de los personajes con respecto a la estampa de Durero sin embargo hay que hacer no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tar que la forma del mensaje es distinta, si en el grabado se extiende una cartela conservando todavía un formulismo propio de un carácter gótico, en la pintura de Teide no cabe tal arcaismo y el hace la relación entre ángel y santo oral dándole con ello a esta un carácter más natural; por el contrario resulta mucho más naturalista la manera de representar en lo demás al ángel la estampa de Durero que la pintura de Teide, ésta usa cielos con coloraciones diferentes para señalar lo sobrenatural del hecho, aquel utilizaba en cambio el mismo ambiente para el Santo y el Angel, los dos se desenvolvían en igual tipo de atmósfera.

También es diferente el ordenamiento que se le da a los motivos complementarios con respecto a los fundamentales. Si en la agrupación Joaquín -Angel, el pintor respeta el orden que da el grabado en cambio en lo demás hay una inversión total de elementos hecho muy frecuente en los pintores de este tiempo que usan estampas (9). La principal nota cambiada la ofrece el sentido del fondo el ángel tiene como fondo la arboleda quedando ante él, sobre el Santo, un buen trecho de cielo, tal efecto disgusta a Teide quien no quiere dejar un lugar amplio a algo que el consideraría monótono y decide rellenarlo con los elementos de la composición.

En el tratamiento de las formas se observa, en primer lugar, un gusto por las formas esbel-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tas dentro de un gusto ya marcadamente manierista, en ese mismo estado se encuentra perfectamente el gesto un tanto altisonante del Santo. Existe una cierta tendencia a rasgos que resultan propios de la caricatura, se comprenden estos perfectamente dentro del círculo en que se mueve el pintor.

Teide se vincula al ambiente de la pintura de Coimbra o Viseu, sus antecedentes están en lo que se hace en estos centros en la primera mitad de siglo. El ensamblaje con Gregorio López se puede vislumbrar sobre todo en su manera de llevar a cabo la composición con un gran sentido de libertad con respecto al modelo también en detalles concretos como la manera de realizar las manos con dedos alargados, cilíndricos, mal articulados, con una factura parecida a la que usaba Quintín Metsys quien indudablemente, es el punto de partida de estas maneras. También hay evocaciones de Vasco Fernández en la pintura que lleva este a cabo en su última fase (1535-1542) cuando se muestra más arcaizante. Como bien se sabe la escuela flamenca -Amberes en concreto- establece en buena parte el desarrollo de la pintura portuguesa en el siglo XVI más que nada en su primera mitad, las ideas sobre todo de Quintín Metsys y Patinir van a tener gran importancia en este país. Llegan tales influencias a la pintura de Teide como aquí bien se ve, si la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manera de tratar los cuerpos es relacionable con Metsys, algunos formulismos del paisaje se pueden vincular con Patinir no sólo en su manera de estudiarlo con un punto de vista alto y presentando figuras y cosas de tamaño diminuto sino también en su manera de construir la arquitectura del paisaje con picachos de paredes verticales desnudas de vegetación.

No ha de olvidarse que esa misma relación con la pintura de Amberes vale para explicar en parte el influjo de Durero en la pintura portuguesa, y en concreto en este pintor ya que estuvo en esta ciudad por el año 1520.

El color de la tabla ocupa un lugar muy destacado dentro del panorama gallego, son muy diversas las tonalidades que aquí aparecen siendo los verdes, amarillos, rojos y azules los fundamentales.

También en su sentido del color hay posibilidad de ofrecer una relación muy clara con la pintura de Patinir. Frienländer caracterizó el color de éste por la utilización de tres gamas: en primer término los tonos son fuertes y oscuros, en segundo término son azulados y los del fondo verdosos. El parentesco con este tipo de coloración por parte de Teide es evidente. Como áquel, nuestro pintor parte de tonalidades oscuras en primer plano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

para alegrar el fondo con coloraciones verdosas consiguiendo en el la luz bellos efectos sobre cielos y aguas.

El Abrazo ante la Puerta Dorada (158 x x 83 cms).- El abrazo de Joaquín y Ana se produce en primer plano. Tras el Santo aparece un pastor y más atrás una arquitectura de aire clásico, en ella se abre la Puerta Dorada que forma parte de la fortificación de la ciudad, más alejada de la escena.

Joaquín aparece representado de frente, da la impresión que ha llegado al primer plano desde el fondo de la escena, refuerza esta idea la marcha en que todavía se encuentra su acompañante. Viste largo sayo claro, un sobre_todo y sobre éste, un manto. En esta tabla lleva la cabeza cubierta con un puntiagudo tocado. Se efigia con los mismos rasgos vistos en la anterior escena.

Ana se representa en tres cuartos, da idea su posición de que su caminar la ha traido hasta el primer plano desde un punto opuesto a aquel del que venía su marido. La túnica y el manto que la visten son totalmente oscuros y constrastan con la blanca toca que cubre de una forma absoluta su cabeza y su cuello.

Los dos personajes se abrazan, en la dis-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posición de sus cuerpos se marca claramente esa tendencia de uno hacia el otro, lo indican la postura de piernas y brazos de ambos.

El pastor que está atrás no participa para nada de lo que acontece en primer plano, camina con su cayado sobre un hombro y un corderillo sobre el otro enfrascado en su pensar. Viste un sayo corto y raído que no llega a tapar bien sus muslos, una capa encima, un tocado puntiagudo sobre su cabeza y altos borceguies.

La arquitectura que hay al fondo deja ver en su parte más cercana una puerta con arco de medio punto con una de sus hojas abiertas, tras ella por un lado se ve una pared almenada que se hunde en profundidad. La ciudad representada a lo lejos está concebida con puntiagudos tejados propios de las arquitecturas centroeuropeas reflejadas en la pintura del XV y XVI.

Compositivamente lo fundamental es el abrazo lo demás resulta de un interés secundario y tratado por el pintor más con ánimo de rellenar un espacio con las calidades de su arte que con un interés determinado por contar algo. La composición resulta así marcadamente cerrada en la atención absoluta que un personaje fundamental presta al otro.

En el espacio hay que volver a marcar el análisis detallado del mismo desde un primer plano,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocupado por lo principal de la representación, hasta la línea del horizonte, es en este caso la arquitectura la que en un pronunciado escorzo nos lleva hasta los lugares más alejados. Se utiliza una vez más un punto de vista alto que da un mínimo espacio para dedicar al cielo, es tanta la sensación espacial que intenta lograr que llega a representar en un tamaño muy diminuto la ciudad al fondo.

La relación con otro grabado de la serie de la Vida de la Vírgen de Durero se hace necesaria. En este caso la utilización del modelo se reduce cambiando ligeramente el aspecto al grupo de los esposos, curiosamente donde quedan más patentes las huellas del grabado es en el trazado de las vestimentas. Renuncia el autor a una serie de rasgos que ofrece el grabador volviendo la elección de motivos a clarificar las actitudes y las aptitudes estéticas del pintor. Huye de la referencia espacial que usa Durero al colocar el Abrazo bajo la misma arcada de la Puerta Dorada, deja de integrar en el conjunto a las partes que en la estampa acompañan al pastor y atienden a la escena, tampoco usa de un amplio cielo abierto que el modelo situa en la parte superior. Los motivos que no utiliza son los mismos que deja de usar en el manejo de la otra estampa: el espacio con un cielo amplio, la integración en una unidad de acción de los personajes de la escena y la coherencia absoluta entre la atmósfera que rodea a los personajes y éstos, con ello quiero decir que esa unidad de espacio que muestran los grabados engarzando perfectamente el relato y la escenificación

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no es tan riguroso en la pintura.

El tratamiento de las formas repite las características señaladas en la tabla anterior, el sentido de la corporeidad se puede entender desde Metsys mientras que la idea espacial y cromática es ensamblable a Patinir; ese fondo paisajístico refleja aproximadamente lo que Durero hace en su estampa y que es una visión de Nuremberg: "esta ciudad libre franconiana, sólidamente fortificada, tan rica en industrias de todas clases, con sus callejuelas tortuosas, sus innumerables piñones de puntiagudo armazón... y coronada por el macizo castillo imperial" (10). Pero el paisaje del grabador se interpreta desde la pintura de Patinir en la obra de Teide.

Al hacer la valoración general de esta labor de Teide hay que hacer mención en primer lugar a que, según señala el documento que contrata la obra (11), el encargo se reduciría a estas dos tablas para el retablo. Sin duda debían acompañar a alguna imagen de bulto de la Vírgen. Su relación con la figura de María es del todo evidente. La señalan no sólo la advocación que la capilla tenía y tiene en el contrato de las tablas sino también sobre todo lo indica su mensaje que habla del futuro nacimiento de la Vírgen en la escena del Anuncio a Joaquín en donde, según cuenta la Leyenda Dorada (12), se señala al padre el destino de la Hija con que Dios lo iba a premiar. El contenido de la otra tabla es todavía más importante y, por tanto, más numerosas veces representado, no sólo había encerrado la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escena del Abrazo ante la Puerta Dorada, durante la Edad Media, el preludio de la Natividad de la Vírgen sino también que había valido como símbolo de la Inmaculada Concepción (13).

En la actualidad el contexto iconográfico en que se encuentran las tablas es distinto; de su reestructurado sentido me ocupo en el artículo que sobre estas tablas publiqué hace unos años (14).

Acerca de la idea con que Teide pinta las tablas deben hacerse unas cuantas precisiones. La distancia formal que hay con respecto a los modelos vuelve a ser un argumento indicativo de cual es la intención que preside el trabajo del pintor portugués. En líneas generales hay un intento de adaptación mayor al espíritu de la Leyenda que el que señalan los grabados, llenos de fantasía. Teide se centra más en el relato; si la Leyenda situa a Joaquin tan solo contemplando al angel, será él sólo quien lo vea en el relato pintado, lo mismo acontece con la manera de decir el mensaje angélico que es oral en la narración de Voragine y así se interpreta en la tabla. Hay, pues, una mayor sujección a los textos en el relato de Pontevedra, rasgo propio de un momento en que retroceden las libertades expresivas de otro tiempo frenadas por el movimiento contrarreformista. En la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada se observa la misma depuración narrativa vista en el otro tema.

En el tratamiento de las formas particulares ya se han apuntado las características comunes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a las dos tablas, que ligan al maestro a los formalismos comunes a la escuela de Viseu y Coimbra en boga desde principios del siglo XVI y que manifiestan la vinculación de estos círculos portugueses con Amberes y en concreto con los maestros Quintin Metsys, Patinir y Durero de este último hay que reconocer dentro de la pintura portuguesa no solo el conocimiento de sus pinturas y grabados sino también de su obra teórica (15).

En varias ocasiones se ha escrito acerca de estas tablas. Villaamil las trata así: "...otras dos tablas con la Concepción y el Anuncio pienso del angel a San Joaquín, en figuras como de tres cuartos del natural, se hallan en los compartimentos laterales de la zona inferior de las tres que tiene el altar churrigueresco de la capilla de en medio de las tres del lado de la epístola, y debajo de ellas se encuentra un friso..." (16). Pérez Costanti dice así: "pintor portugués, vecino de Oporto. Los mayordomos de la capilla de Nuestra Señora de la Misericordia, de Pontevedra, encomendáronle en 1581 (7 de Junio) la pintura del retablo de la misma, en los paneles del cual pintaría "dos historias, la de Joaquín en el campo con el angel y el abrazo de Joaquín y Santa Ana "Algunas de las partes del retablo serían estofadas o "sobre plateado carmesí y sobre el carmesí, unas rosas o alcachofas de oro". Facilitaríansele materiales y por su trabajo recibiría veinticuatro ducados" (17). Castillo menciona

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que "conserva esta iglesia algunas tablas pintadas en unos altares laterales" (18). Filgueira Valverde las señala así en su guia: "Entre las pinturas recogidas en el altar, en forma de políptico, ofrece interés una preciosa tabla de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, de mitad del siglo XVI" (19).

Las tablas se encuentran en perfecto estado de conservación.

---

(1) FILGUEIRA VALVERDE, José.- Archivo de Mareantes. Pontevedra 1946. Refleja los gastos realizados en esta obra.

(2) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago). Valladolid 1962, 278-279.

(3) CRESPO POZO, Fr. José Santiago.- Santa María de Pontevedra (Labras Heráldicas y Enterramientos de Familias Hidalgas) Vigo 1962, 41-42.

(4) idem, 41-42.

(5) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.c.: 282.

(6) FILGUEIRA VALVERDE, José.- Guía de Pontevedra. Pontevedra, 1931, 17-18.

(7) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 526.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(8) La vestimenta se intenta aproximar a la usual entre los pastores.

(9) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Durero en España. Pontevedra, 1972, 33-35.

(10) KNAPPE, K.A.- Durer. Gravures. Oeuvre Complet. París 1964, pág. VIII.

(11) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 526.

(12) VORAGINE, Jacobe de.- La Legenda Dorée II. París 1967, 174.

(13) REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. Sec. II. Vol. II. París 1955, 159.

(14) GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- Francisco Teide, un pintor portugués en Santa María de Pontevedra en C.E.G. 87-88-89, XXIX (1974-1975) 342-348.

(15) VASCONCELOS, Joaquín: Albrecht Durer e a sua influência na Peninsula. Coimbra 1929, 17 y Holanda, Francisco de.- De la pintura antigua, Madrid, 1921, 66, 137, 154, 229, 230, 242. Aquí se llega a señalar a Durero de "hombre digno de loor en su manera".

(16) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas en la Edad Media. Madrid 1904, 166.

(17) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario.. 526.

(18) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 448.

(19) FILGUEIRA VALVERDE, José.- Guía de Pontevedra. Pontevedra 1931, 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

POUSADA. San Esteban

Farnadeiros, Lugo.

Lams:

663-686

La iglesia tiene una planta constituida por una nave y un presbiterio, ambos rectangulares siendo este último de menor tamaño en altura, en anchura son casi iguales. La cubrición de la nave se hace con un techado de madera a dos vertientes y la de la capilla mayor se lleva a cabo con una bóveda de cañón apuntada. En la fachada ha sufrido lamentables reparaciones ya que hace pocos años se ha tirado la que tenia cambiándola por una hecha con bloques de cemento. Posiblemente en sus paredes se conserven partes de época prerrománica, es el caso de una pieza de pequeñas dimensiones que se distingue por la parte exterior en la pared del lado norte de la nave. La fábrica actual responde al modelo de arquitectura románica más popular siendo llevado a cabo en esta ocasión con una sencillez suma no habiendo lugar para los elementos decorativos. Quizá sea de principios del XIII como cabe deducir de la cubrición del presbiterio. Para Don Jesús Guerra Mosquera es una de las iglesias más antiguas de la Diócesis. Se funda en documentos del año §97 y 1133. Para él es de estilo visigodo " y tal vez debamos fechar su construcción hacia el siglo IX o X" (1).

Las pinturas que se conservan en dicha iglesia ocupan todo el presbiterio incluso su cubrición y también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el entorno del arco que da entrada a éste. En esta pared se representa a San Sebastián a la derecha del arco y a San Roque a la izquierda. En un nivel superior, ocupando toda la zona que existe sobre el arco hay una escena de la Anunciación. En la pared sur de la capilla mayor una ventana reparte en dos tramos el espacio, en la parte más próxima al testero aparece un hombre que debe ser Pilato, en la otra parte la escena representada es una Flagelación. En la pared norte el espacio es continuo y el tema único, se presenta aquí el camino del Calvario con bastantes personajes. La parte baja de las paredes muestra un zócalo formado por una serie de arcos de medio punto rebajados sostenidos por finas columnas, quedan entre las arcadas en las enjutas formas redondas sin ninguna representación imitando vacios medallones. La cubrición del presbiterio se decora con un cielo en que abundan las estrellas y en el que aparecen tambien el sol y la luna. El intrados y las jambas del arco toral están decorados con motivos ornamentales al igual que el entorno de dicho arco por la parte del presbiterio.

San Sebastián (140 x 100 cms).- Aparece delimitada por una arquitectura. Su cuerpo está atado a un árbol, unas cuerdas enlazan sus brazos y sus piernas al madero. Se representa casi de frente aunque su cabeza se dispone claramente en tres cuartos. Por varias partes hay clavados dardos en su cuerpo y la sangre mana abundantemente por muchos lugares. Un amplio paño de pureza tapa buena parte de su cuerpo. Su rostro lo muestra joven y vivo. Una larga cabellera cae desde su cabeza so-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

bre la espalda. Un nimbo lo corona. Como base se contempla alguna vegetación y una cierta sinuosidad en el terreno que lo hace más veraz. En lo alto del cielo pasan, a la altura de la cabeza, unas nubes.

A los lados de Sebastián compartimentando el espacio corren unas columnas con su fuste cubierto en parte por bandas decorativas, coronadas por capiteles próximas a un orden corintio y montadas sobre esbeltos podios que se asientan sobre una base que los enlaza también arquitectónicamente. Asi mismo los capiteles aparecen unidos por una forma adintelada que los separa de otro tema, es ésta una faja bastante estrecha dividida en tres bandas, más ancha la central.

La figura no ocupa más que una parte del espacio que se le dedica. Su cuerpo se representa cerca no a una columna quedando libre algún espacio entre el Santo y la otra columna, la zona sin figuración es la que existe ante el rostro de Sebastián. La composición, tan sencillamente llevada a cabo, intenta alejarse de un exceso de simetría llevando el cuerpo de Sebastián hacia un lado haciendo así intuir un espacio ante el Santo que deja pensar en la presencia de unos verdugos ante él y al mismo tiempo hace más natural la escena. Está llevado a cabo con un punto de vista bajo.

Resulta desmañada la obra. No es nada convincente la forma en que dispone el cuerpo con un escorzo en los brazos lleno de insapiencia. Es torpe el dibujo por todas partes desde la arquitectura, inseguramente trazada, hasta las diferentes partes del Santo trata-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das con una ingenuidad patente. Busca un tipo de rostro ovalado al que intenta cargar de una serenidad y belleza que la limitación de su oficio no le permite pero queda clara la intención en ese rostro estático, pensativo de rasgos simples y toscos: los ojos fuertemente marcados por un sombreado que los entorna y por unas cejas duramente diseñadas, la nariz grande redondeada y de línea insegura, la boca pequeña... El modelado de la anatomía intenta ser trabajado por el artífice pero cae en notas cargadas de una abstracción que lo alejan de lo natural.

También ingenua se presenta la interpretación de la tierra y el cielo, este presenta unas oscuras nubes que agobian en la parte superior el espacio en el que se situa la cabeza del Santo, la tierra es torpemente insinuada por contadas hierbas que se disponen irregularmente por la zona baja de la representación.

San Roque (140x100 cms).- Se dispone en un espacio delimitado por una arquitectura similar a la descrita en el tema anterior, con la única salvedad de un dibujo diferente para los fustes de las columnas que, en este caso, se muestran marcados por estrías que en cauce rectilíneo corren desde la basa hasta el capitel.

El Santo aparece aquí también frontal y con su cabeza en tres cuartos mirando hacia un lado. El suelo es similar al expresado para el tema descrito antes mientras que, aquí, en el cielo no hay ninguna forma nubosa. Sus pies no están a la misma altura, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

izquierdo se halla un poco más elevado lo que da lugar a que su cuerpo puede incurvarse un poco alejándose de una posición demasiado rígida. Con su mano derecha, agarrándolo a la altura de su cabeza, sostiene vertical un bordón de peregrino. Lleva su mano izquierda hacia su desnudo muslo del mismo lado donde se observan las llagas de su enfermedad.

Viste una saya corta que lleva ceñida con una fina cuerda a la cintura, capa también corta, medias que la cubren hasta la rodilla y zapatos de afilada punta. Cubre su cabeza con un gorro redondeado por la parte superior y de ala corta y alzada por adelante. Deja ver caer por atrás parte de una cabellera larga que cae hacia la espalda. Una oscura barba puebla su rostro. A cada lado del Santo, en el suelo, aparece una figura que se dirige a él. A su derecha llega un perro con un pan en la boca, debe estar de perfil y tan solo se ve la parte superior del hocico y el pan, lo demás permanece oculto bajo la cal. A la izquierda se supone también de perfil un pequeño ángel que se encuentra de pie, su cabeza queda a la altura de la rodilla de Roque, alza su mano derecha hacia una de las llagas de la pierna del Santo. Va cubierto este ángel por una túnica y un alba, tras su cabeza poblada por una larga cabellera se ve ascender y ocultarse tras una de las columnas del marco una de sus alas. A la altura de la cabeza del Santo hay una inscripción realizada en dos líneas, dice así: DUCO/1582 (2). La disposición del Santo queda en este caso más centrada con respecto al marco. Obliga a tal situación la colocación de una figura en la parte baja li

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gada al Santo. La relación de este tema con el que hay al otro lado mostrando a San Sebastian, hace que el pintor conciba a las figuras con un mismo tamaño y una disposición parecida. Tal circunstancia es la que lleva a comprender en esta escena el minúsculo tamaño con que se representa el ángel y al perro ya que apenas disponen de lugar en la composición. Su presencia aparte de especificar mejor cual es la personalidad del Santo ayuda a distinguir en la composición a la figura principal destacado tanto por su mayor tamaño como por su posición central. De nuevo vuelve a utilizar un punto de vista bajo exactamente igual al que usó en la representación de San Sebastian.

El dibujo demuestra aquí claramente de nuevo la falta de calidad del artista. Ni convence la postura del Santo con un brazo izquierdo en una posición escorzada que intenta darle naturalidad y no lo consigue ni tampoco persuade el modo de llevar a cabo cada parte de ese cuerpo, las manos están mal trazadas, y su rostro repite uno a uno los mismos rasgos vistos en el San Sebastián en aquella que no se ha perdido: volvemos a ver esos ojos entornados por sombreado acusado, las cejas diseñadas con un rasgo muy neto, el mismo tipo de pelo cayendo por la espalda... Hoy no se distingue la boca y la nariz pero seguramente obedecerían al mismo repertorio de formas. La mala ejecución continúa, como es lógico, por las demás partes del tema: el bordón se diseña con una forma extremadamente gruesa y remata en su parte alta, absurdamente, con una finura inadecuada. En el ángel

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se observan las mismas inexactitudes, nada tiene que ver el tamaño de su cuerpo con el de sus manos groseramente hechos.

La Anunciación (140x550 cms).- Se reparte en cuatro compartimentos que llegan todos a la misma altura aun cuando su base es desigual ya que las dos partes del centro se hallan sobre el arco toral en unos espacios considerablemente reducidos con respecto a los que hay en los extremos o columnas estriadas de igual índole a las vistas en la escena anterior vuelven a soportar un arquitrabe similar al que dibuja bajo los podios a que se apoyan las columnas. Se disponen uno a cada lado de los compartimentos extremos. Quizás hubiese un pedestal, siguiendo el mismo estilo, que separase los dos compartimentos del centro cumpliendo así esta misión delimitadora de partes y al mismo tiempo dando un apoyo al largo y frágil arquitrabe que enlaza las columnas. Si la base es arquitectónico en los espacios extremos, también lo es en los centrales sometiéndose, como es lógico, a la curvatura del arco, aquí se mantienen las tres fajas dentro de una banda que tiene el mismo sentido arquitectónico que la que separa los cuerpos primero y segundo a los lados del arco y la que hay sobre estos motivos alusivos a la Anunciación. Los cuatro espacios en que se fragmenta el tema presenta el de la derecha a la Vírgen;el siguiente al Padre; el tercero al evangelista Lucas, narrador del acontecimiento; y el último, al angel.

La Virgen está arrodillada. Tiene ante sí un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

libro posado sobre un pequeño mueble. Tras Ella un dosel completa la decoración de la estancia. En el fondo se contempla un espacio abierto que puede indicar una ventana, seguía tal vano tras el cortinaje que vale como fondo a María. Ella está de espaldas al lugar en donde se encuentra el Padre, vuelve la cabeza quedando ésta dispuesta hacia el frente con la mirada recogida con signo de aceptación. Un nimbo sencillo la corona, su mano derecha reposa sobre el pecho como consternada por la noticia y la otra sobre el libro que estaba leyendo al recibir el mensaje. Viste túnica oscura y un amplio manto. El panzudo jarrón, habitual en la escena, se encuentra bajo la ventana y en el lugar donde se abre ésta hay una representación de la paloma del Espíritu hoy apenas visible debido a las cales pero su presencia es clara ya que se ve parte de la cola un trozo de un ala y, sobre todo, unos rayos que desde ella se dirigen hacia María.

El Padre aparece frontal y representado solo en busto, sobresale entre las nubes. Su pelo y barba son inmensamente blancas. Su túnica blanca se cubre en parte con una túnica roja de amplio vuelo. Eleva el brazo derecho al bendecir, en la mano izquierda parece mantener un libro. Su mirada se dirige hacia María.

San Lucas ha de ser el personaje que de perfil se observa al otro lado de la arquitectura que lo enmarca y se deja ver desde la altura de las rodillas. Viste larga túnica y un puntiagudo y caído tocado, su mano derecha señala una cartela en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que solo se lee: "A ... OR" (2).

El Arcángel se halla de perfil y en pie, parece que va a inclinar su rodilla al suelo, dirige la mano derecha hacia el lugar donde está la Vírgen señalándola, en la otra mano sostiene el centro en el que se enrrolla una cartela en la que se ve alguna letra suelta que debe aludir a las conocidas palabras que aluden al momento: AVE MARIA GRATIA PLENA. Viste una larga túnica que deja ver sus pies desnudos, sobre ésta lleva un alba. Tras su cuerpo se ve una de sus alas.

La referencia al espacio donde se encuentra el ángel viene dado por un baldosado que muere en profundidad ante la pared del fondo en el que adivina un vano rectangular que puede hacer mención a una ventana que aclara en parte la parte más alejada de la estancia.

La composición está claramente dedicada a la figura de María a quien miran desde cada uno de los diferentes marcos los personajes que los ocupan. Asi pues su imagen es contemplada por el Arcangel, San Lucas, el Padre y la paloma del Espíritu. Esto lleva a descentrar el interés radicalmente hacia un lado aunque la compartimentación en que se estructura el tema atenúa tal circunstancia.

Han de verse dos registros en la escenificación ya que, aunque todos llegan a la misma altura por la parte superior, la diferente elevación que tienen por la inferior hace intuir dos mundos. Uno, el de la estancia terrena en que se hallan el Angel y María,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aunque esta impresión la rompe un poco el diferente tipo de suelo que hay en cada uno de los compartimentos en que se hallan tales personajes. El otro registro, perteneciente a un mundo diferente, es donde se hallan fuera de tal estancia el Evangelista y el Padre, cada uno en un lugar diferente haciendo referencia tal circunstancia a sitios diversos para cada uno de estos personajes, uno del cielo como indican las nubes entre las que aparece la Divinidad mientras el otro ha de pertenecer en otro lugar de la tierra pero en otro tiempo de la historia manifestándose esto por medio de un compartimento diferente, y la cartela que habla de su oficio narrador. Tal manera de exponer esta escena es rara y viene dada por el lugar a ocupar por el tema. La presencia de Lucas viene dada por la necesidad de completar la decoración que entorna el arco por la parte superior, explicando tal coyuntura su aparición, nada habitual. En lo demás hay una aproximación evidente, con ciertas variantes a lo que resulta ya clásico en Galicia: repartir el lugar dado a la representación en partes dedicados a María y el Arcangel, en sitios bastantes separados pero con una indudable hilazón, y una zona más elevada en que se situa el Padre relacionándolo de una forma directa con la Vírgen.

Por parte del autor hay un indudable interés por marcar ambientes y espacios: el sentido de profundidad es acusado en la estancia donde se desarrolla tal hecho sobrenatural, se denota con la pared del fondo que marca todo el ámbito donde acontece la acción. Si en torno al Padre se desenvuelve un conjun

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to de nubes que marcan el lugar en que se halla en el Evangelista no hace ningun tipo de fondo especial para presentarlo prefiriendo para él la claridad natural que queda en los fondos al fresco.

Por todos lados aparecen las inexactitudes propias de un pintor como éste, de bajo oficio. La inseguridad es contínua al trazar las formas de los cuerpos y las vestimentas, no hay un acertado sentido de la proporción y repite los rasgos faciales que ha hecho en las figuras de la parte baja.

Pilato (150x80 cms).- Se halla enmarcado en un espacio estrecho dado por dos bandas divididas en estrechas fajas que parecen responder a unas pilastras que soportan prácticamente encima de sí un arquitrabe igualmente dividido en tres bandas. Bajo el enlosado en que se halla el personaje se encuentra la misma forma arquitectónica. Pilato se dispone en tres cuartos. Viste túnica corta que deja descubierta más de la mitad del muslo, sobre ella lleva una larga capa que llega casi hasta los tobillos. Curiosamente, los brazos cubiertos por las mangas de la camisa, se abren paso por aberturas realizadas en la capa. En la cabeza lleva un curioso tocado de forma cónica seccionado en varias partes. En su derecha soporta el cetro que descansa sobre su hombro y lleva la izquierda hacia su frente en actitud de estar discurriendo qué hacer. Su rostro es afilado y rematado por una puntiaguda barba, sobre su pequeña boca aparece un fino y largo bigote.

La escena está aconteciendo sobre un enlosa

do dispuesto en forma similar al que, en posición cercana se encuentra en la estancia donde se está desarrollando la flagelación. Esta igualdad y el buscar una misma tonalidad para el fondo en que se encuentra Pilato y el fragmento más cercano a ésta en la representación de la Flagelación hace deducir que hay una proximidad de lugar en los dos temas y una relación entre los mismos lo que hace estar seguro en la creencia de que esta figura es Pilato, mandatario directo de la acción, y no otro. El enlosado dispone su primera fila de cuadrados de una forma frontal con respecto al espectador después se inclinan todas hacia un lado en el muro sentido que los más cercanos del tema de la Flagelación, alternan aquí baldosas de dos tonalidades.

Compositivamente la figura de Pilato queda agobiada en un mínimo espacio por los lados localizándose en una posición un poco descentrada en el marco al acercarse a la arquitectura que limita el tema por la parte más próxima a la Flagelación. De esta manera se relacionan las dos escenas. Con las ansias de profundidad se situa a Pilato dejando ante el enlosado dando la impresión con su gesto de que se halla ensimismado en sus pensamientos.

La tosquedad del pintor vuelve a lograr el mismo tipo de cara, hay faltas de exactitud en el dibujo. Compone, en este caso, una curiosa vestimenta para el personaje llevado a cabo con la misma mediocridad de los demás.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Flagelación (150x240 cms).- El espacio en que se representa se halla compartimentado por tres columnas, la más cercana a la escena en que se representa a Pilato es estriada al igual que los elementos arquitectónicos que enmarcaban a éste, las otras dos son de fuste liso y están rematadas por capiteles de carácter corintio. Las tres soportan el arquitrabe que por la parte superior limita el tema y se asientan en una forma arquitectónica de idéntico sentido y configuración que corre por la base del muro. A la columna central aparece atado el cuerpo del Señor, sus dos manos juntas se encuentran unidas al fuste por la misma cuerda que rodea su cuello. Está tras la columna pero una parte de su cuerpo se adelanta apareciendo a la misma altura que la columna. Se encuentra cubierto tan solo por un paño de pureza. Su barbado rostro se inclina hacia adelante y hacia un lado y no llega a reflejar ningún tipo de dolor, tan solo aparece agobiado por sus pensamientos. A cada uno de los lados hay un sayón que se dedica a golpear su desnudo cuerpo con los azotes que en sus manos blanden, ambos sostienen los instrumentos de tortura con las dos manos alzándolos para, posteriormente, descargarlos sobre el cuerpo de Cristo. Ambos visten cortas sayas con sus mangas recogidas por encima del codo, medias que no llegan a la rodilla con lo cual prácticamente quedan los muslos al descubierto y zapatos de afilada punta. Uno de ellos lleva un puntiagudo tocado que retuerce su punta en una cabeza de fantástico animal hacia adelante. El enlosado es más amplio que el que se representa en el cuadro de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pilato conjuntando cuadros de tres colores diferentes. En tal enlosado hace converger en la línea del horizonte las baldosas disponiéndola con respecto a un punto de fuga que se localiza hacia el centro de la composición tras la columna de la Flagelación. El fondo se reparte entre una gran zona que permanece en la oscuridad y un fragmento, próximo a la columna estriada, que es de aspecto claro y debe hacer mención a una entrada de la estancia donde se lleva a cabo el martirio.

Compositivamente Jesús es el centro fundamental de la escenificación. Las posiciones de los otros personajes, dedicados a golpear el cuerpo de Cristo, resaltan la importancia de Este en la composición. La postura dinámica de ambos sayones resulta complementaria hallándose los dos en el mismo instante del movimiento aunque incurvado su cuerpo cada uno en un sentido contrario. Hay un evidente contraste entre la agitación de éstos y la pasividad de Jesús. Se encuentra cada esbirro en una profundidad diferente del espacio creado con lo que se logra un más matizado carácter de espacialidad.

En este caso la preocupación mayor del pintor hace que el cuidado con que se trata la profundidad consigue mejores logros a través de una más adecuada distribución de las baldosas, hay tambien una más acertada colocación de las figuras en el espacio aunque, como nota negativa, ha de apuntarse la rutina en la que cae el pintor en la disposición de las piernas de los tres personajes prácticamente pintados de la misma forma. En esta obra se utiliza el contraste

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como nota expresiva; se ve, por ejemplo, en esa diferente y opuesta manera de expresar un rostro intentando la belleza para el de Jesús y aproximándose a lo grotesco en los de los sayones, hecho que consigue sobre todo en el esbirro que se encuentra a la izquierda de Jesús. Todo resulta de una calidad no encontrada en las obras anteriores pero que no ha de hacer pesar en una mano diferente pintando sino en una mayor pausa en el trabajo partiendo de un esquema en el desarrollo del tema de mayor calidad. Una vez más están presentes las mismas maneras en el tratamiento de los rostros y similares impedimentos en la adecuada postura de cada personaje que son propiedad de este autor.

El Camino del Calvario (150x400 cms).- Son ocho los personajes con que se representa la escena. En una esquina del largo panel rectangular, contemplando a los que caminan hacia el Calvario, se encuentran María y Juan. Hacia el Calvario caminan seis hombres. El primero de la comitiva es un esbirro que porta en sus manos la cuerda que somete a Jesús por el cuello. El siguiente personaje es Cristo caminando dificultosamente soportando a duras penas la cruz. A continuación aparecen dos personajes, el Cirineo arrodillándose compartiendo la carga, y un soldado, en pie, al otro lado de la cruz, acuciando con su actitud el dolor de Cristo. Caminan cerrando la comitiva otros dos hombres, uno toca una trompa y el último simplemente mantiene una lanza.

El grupo configurado por María y Juan, dispuesto en el extremo de la escena, presenta a ambos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en tres cuartos. La Vírgen eleva una mano en gesto de despedida y baja apenada su mirada. Un claro manto tapa su blanca toca que cubre totalmente su cuello y cabeza, una oscura túnica que llega hasta los pies completa su indumentaria. Detrás de Ella se encuentra Juan mirando hacia Cristo, también viste túnica y manto. El único pie que deja ver de la figura el Evangelista está desnudo, nota usual en la representación de los Apóstoles. Ambos personajes -Vírgen y Apóstol- están destacados por un nimbo que pende tras sus cabezas.

El esbirro que abre la comitiva dispone su cuerpo en la dirección opuesta con relación al cuerpo que le sigue, se dispone de espaldas y en tres cuartos. Viste un sayo corto que deja descubierta parte del muslo. Las medias cubren sus piernas hasta las rodillas. La cabeza aparece cubierta por un puntiagudo tocado. Con su mano derecha alza la cuerda que agarra a Cristo por el cuello, con la izquierda también toma la cuerda parece ser que por el otro extremo. Es difícil de interpretar que quiere decir el pintor con la colocación de los pies de este sayón y con la dirección de la mirada. La explicación más lógica de tal fórmula parece estar en ver al esbirro dirigiéndose hacia el fondo del espacio que la representación imagina, esto lo pretende decir además a través del suelo abrupto colocando los pies de este personaje con respecto a los de Cristo en otro nivel haciendo incluso que el izquierdo del Señor se adapte a un suelo inclinado y ascendente.

El Señor presenta su cuerpo oculto por una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

amplia y oscura túnica que lo cubre hasta los pies desnudos, sus manos se agarran a la cruz que arrastra, cada una a un travesaño, la derecha sobre el corto quedando el lugar donde se entrecruzan los maderos de la cruz sobre el brazo derecho del Señor y posándose al otro lado del travesaño pequeño sobre su hombro del mismo lado, su mano izquierda se posa sobre la parte superior del travesaño largo. Es una cruz latina mal dibujada ya que la intersección de sus brazos no dibuja los correspondientes ángulos rectos. La cabeza de Jesús mira al frente en una disposición que, prácticamente, corre paralela al travesaño corto de la cruz. Tras tal cabeza hay un sencillo nimbo, sobre su frente corre una abrupta y cuajada corona de espinas que hace nacer una sangre que se derrama por el rostro abajo, su mirada un poco inclinada refleja el dolor en que se halla, su cara está cubierta en gran parte por una barba espesa y bipartita. La manera de disponer el cuerpo es un tanto irregular, sus piernas están colocadas de perfil, la izquierda cayendo hacia el suelo, la derecha intentando conservar el equilibrio, el pecho se vuelve hacia el frente y, en el mismo sentido, se extiende su cabeza.

El Cirineo se encuentra totalmente de perfil cogiendo con sus dos brazos la cruz sobre la que se inclina su pecho para hacer fuerza. También su rodilla derecha ha tocado la tierra, y la pierna derecha, en cambio, se mantiene en equilibrio. Viste sayo corto que deja descubierta la mitad del muslo, las medias no llegan hasta las rodillas. Sobre su cabeza lleva un turbante de carácter morisco, de su rostro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cae una abundante y blanca barba.

El soldado que está tras el Cirineo se encuentra en una rara y dinámica postura. Aparece en pie y frontal. Su pierna izquierda la pasa por encima de la cruz golpeando al Señor en su pierna caída, su mano izquierda se apoya en el travesaño corto de la cruz quizás para hacer posible tan inestable postura, en la derecha soporta un abrupto y grueso garrote que blande contra el Caido. Su cabeza no se dirige -como sería lógico- hacia el lugar donde se encuentra Cristo sino que lo hace en dirección opuesta aunque no se fija en ningún punto concreto. Sobre su cabeza lleva un casco y su cuerpo va cubierto por un sayo corto y medias que mueren bajo las rodillas.

El hombre que va inmediatamente detrás de la cruz va tirando una cuerna que alza con su mano derecha; la izquierda, a una altura menor, soporta una lanza. Una oscura y poblada barba cubre su rostro en buena parte. Su vestidura es similar a la de los personajes anteriormente señalados: un sayo corto y medias hasta las rodillas, zapatos de punta aguda... lo único diferencial es el sombrero de copa bastante alta y redondeada. Aparece, al igual que el que a continuación se describe, caminante y totalmente de perfil.

El soldado que cierra la comitiva agarra de una forma ilógica la lanza ya que son sus dos manos las que la sostienen en posición paralela al cuerpo. El sayo que lo cubre en parte se halla en su zona inferior muy raído dejando ver prácticamente toda la pierna, las medias llegan casi a la rodilla y vuelve

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a repetir el zapato de punta aguda y redonda. Su cabeza va cubierta por un casco bajo el que aparece un rostro barbado.

Tanto por la parte superior como por la baja de la escena aparece limitada por una banda dividida en tres franjas de las cuales la central es considerablemente más ancha. Forman parte de una arquitectura que presenta el elemento de enlace de ambas formas tras la figura de San Juan donde aparece el podio de una columna sobre la banda de la parte baja y su capitel corintio bajo la franja de la parte alta. Al otro lado de la escena no aparece la columna que debería cerrar por este lado la escenificación. El motivo de tal hecho está en la presencia en el testero en el lugar más cercano a donde debía colocarse tal elemento, de una columna con su podio y capitel a una altura diferente a la que había de tener la de la escena del Camino del Calvario de colocarse en tal lugar lo que daría un efecto absolutamente rechazable. La composición se desarrolla,pues, en un amplio paño de forma rectangular en el que el pintor trabaja con un punto de vista relativamente bajo. La faja de suelo sobre la que asienta a los personajes es pequeña haciendo en ella mención a la hierba y a diferentes rugosidades del terreno. En esa tierra abrupta dispone a las figuras en diversos niveles de profundidad no habiendo sin embargo, entre ellos mucho trecho. La nota más destacada composit-ivamente es la unión de dos grupos de signo diverso: uno es pequeño -formado tan solo por María y Juan Evangelista- paralizado en su acción de despedida, el otro es abundante y en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

plena marcha. Ambos grupos aparecen unidos por el gesto de la Madre que conecta con Jesús quien en su caminar vuelve la cabeza cargada de pena. También la figura de Juan conecta con la del Maestro. En el grupo en que se incluye a Jesús es El la persona más destacada, resalta tanto por el tamaño como por la coloración de su indumentaria, más fuerte que la de los que hay en torno a El, y también por el dolor que su rostro y posición hacen vislumbrar. El protagonismo de Jesús y el papel importante de María viendo pasar al Hijo queda en parte oculto por la presencia de figuras en las que tan solo se puede ver un valor accesorio y anecdótico.

La mano que pinta aquí es la misma hasta ahora reseñada en esta iglesia. El tipo de rostro que dibuja repite los rasgos ya varias veces anotados: los ojos muy marcados por un fuerte sombreado, la boca pequeña y la nariz grande y redondeada... En conjunto logra aquí una riqueza que no hay en las otras pinturas de la iglesia. El tema se presta a ello y el lugar dedicado deja que las figuras se desenvuelvan en buen número y con un auténtico ritmo procesional. El afan por el espacio del artista se denota en ese situar a las figuras en diferentes lugares de ese terreno en que se desenvuelve la escena. El pintor se hace anecdótico no solo a través de la inclusión de algunas figuras accesorias sino también por los curiosos tocados con que cubre a algunas figuras. La falta de maestría del autor aparece patente con menos intensidad que en los otros lugares, al lado de partes muy mal pintadas como por ejemplo en los escorzos en que dis-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pone a varios personajes, hay también que considerar la deficiente manera con que lleva a cabo la idea de volumen en los cuerpos haciendo resaltar las musculaturas de los personajes de forma muy poco natural.

El Martirio de San Esteban (300x365 cms).- Hacia el centro arrodillado, mirando a lo alto, se encuentra el Santo, su actitud es orante. A sus espaldas en pie dos hombres lanzan piedras contra él, un tercero hace lo mismo en una posición que se halla en frente de éste. En el cielo, en lo más alto, aparece de medio cuerpo y frontal el Padre, bajo Este, rodeado por una orla de luz, se encuentra la paloma del Espíritu, ambas personas de la Trinidad miran a Esteban.

El Santo viste blanca túnica y dalmática, con sus manos juntas va a recibir el martirio sin atender a él, su mirada se dirige a lo alto contemplando a la Divinidad. Su cabeza de muchacho jóven aparece coronada por una aureola. Está dispuesto casi de perfil. De los dos sayones que hay tras el Santo uno aparece frontal y con su cabeza decididamente de perfil dirigida hacia el Santo, el otro está totalmente de perfil. Uno y otro juntan las manos soportando entre ellas las piedras que van a arrojar contra Esteban. Las posiciones de los brazos son altamente dinámicas ya que los lanzan con fuerza para dejar caer con violencia la carga mortal. Aunque la dirección de sus cuerpos los lleva hacia Esteban sus miradas resultan de curso impreciso actuando de una forma un tanto mecánica estos hombres. La actitud del otro esbirro es prácticamente igual, también éste, que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

halla frente al Santo, se encuentra de perfil, con las piernas muy abiertas y sus manos muy separadas llevando en cada una una piedra para arrojar contra Esteban. Los tres sayones visten un sayo corto y medias hasta las rodillas, sobre la cabeza los tres llevan un tocado difícil de distinguir pero que parece alto y de forma redondeada. En el cielo, en lo más alto, se halla el Padre representado el busto y frontal. Su cabeza está coronada por una triple tiara y su cuerpo viste blanca túnica y rojo manto, su mano derecha se extiende bendiciendo y en la izquierda parece retener una esfera que aludirá al mundo. Su rostro de anciano se cubre con una espesa y blanca barba. Bajo su Persona está la del Espíritu Santo en forma de una blanca paloma rodeada por una redonda forma de luz.

Una arquitectura delimita el tema. A los lados se presentan columnas montadas sobre esbeltos podios, estriados en su fuste y rematados con capiteles corintios. Las columnas se unen por una faja dividida en dos que corre bordeando la bóveda. Una banda dividida en tres partes corre por la base ensamblando los podios.

El esquema compositivo es muy claro. La primera división que se ve clara es la que reparte en dos registros la escenificación. La parte alta y la baja están perfectamente conectadas por esa relación de miradas que hay entre la Divinidad y el Santo que sufre el martirio. En la zona inferior gira en torno a Esteban que resulta, como es muy lógico, la figura primordial del tema. A uno y otro lado aparecen los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sayones que lo martirizan habiendo en este sentido una falta de igualdad en el número de ellos a cada lado del Santo lo que deja ver un vacío en una de tales partes circunstancia que el autor trata de menguar con un gesto más amplio en el esbirro que se halla solitario. La composición se estudia con un punto de vista un tanto baja que hace corto el espacio de tierra en que se desarrolla el hecho, una tierra que se muestra un tanto abrupta y con retazos de vegetación en algunas pequeñas partes. El punto de vista asumido también tiende a señalar esa relación clara entre Esteban y la Divinidad.

Resulta poco convincente el movimiento de las figuras logrando con el dinamismo de que las cargas una factura llena de defectos. Busca como en los temas anteriores una manera de describir la anatomía en la que llega a una minuciosa descripción que resulta de mal gusto y hasta antinatural. Esto se observa claramente en los pequeños fragmentos de pièrnas que la ropa de los sayones deja ver, en ellas vemos una serie de músculos enormemente resaltados al ser dibujados con una gran fuerza. El ansia de señalar una profundidad también está presente aquí viéndose claramente en la colocación de los personajes cada una en una diferente profundidad en ese corto terreno que se deja ver. La tosquedad en la manera de relatar como son cuerpos y vestimentas es otra peculiaridad que continua en esta parte de la obra de este pintor.

El intradós del arco de entrada al presbiterio está decorado con motivos ornamentales en que priva fundamentalmente la forma S y entran en esta a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formar parte añadidos que lo cargan de valor ornamental y que enriquecen su curso. Incluso aparecen caras rematándolas por alguna parte. Se hace desigual el grosor del motivo decorativo que recibe por su parte más externa una delimitación perfilada con una línea clara en la que el ancho también es cambiante.

El motivo que adorna las jambas está lleno de simetría y es de cariz renaciente inspirado claramente en el candelieri. En torno a un eje central de diverso grosor van enfrentándose temas ornamentales en los que domina el sentido antifigurativo. En una taza que aparece hacia el centro beben dos aves afrontadas. Más arriba se repite el tema de la forma de cuenca de que brota abundante el agua buscando una disposición en su caer simétrica. Lo dominante en este tema decorativo vuelve a ser una búsqueda de ritmo en las líneas de carácter ondulante persiguiendo una elegancia en la forma.

La zona que rodea al arco toral también está decorada por la parte que da al presbiterio. Hasta la altura en que nace el arco se simula con línea un aparejo de buen tamaño, en el entorno del arco marcando su trazado con una estrecha banda aparece en el interior de éste una decoración que presenta como motivo decorativo palmetas incluídas entre líneas de varios colores. Sobre esta banda ornamental el espacio restante hasta la bóveda de cañón se cubre con un tema floral en el que el motivo ornamental se hace de gran tamaño mostrando generalmente un tipo de flor de ocho hojas en las que alternan las de forma apuntada con otras redondeadas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al analizar en conjunto la obra de este autor se contempla como éste tiene una manera muy peculiar de entender la composición. Si en ciertos casos sus esquemas compositivos pueden considerarse clásicos, es el caso de San Sebastián, San Roque y el Martirio de San Esteban, en los demás la manera de llevar a cabo la temática se llena de originalidad incluyendo a figuras que no suelen aparecer en los temas como es el caso de San Lucas en la Anunciación o de Pilato al lado de la Flagelación discurriendo qué hacer con Jesús, en otros casos simplemente desparrama por el espacio la temática atendiendo a enriquecer la narración con la presencia de múltiples figuras de las cuales algunas pueden resultar accesorias como acontece claramente en la escena del Camino del Calvario. Este deseo de multiplicar el número de figuras complica la inserción de las mismas en el conjunto, los escasos medios expresivos del pintor hacen que la solución se encuentre en la reiteración de fórmulas lo que da un aspecto cansino a la temática que queda atenuado en gran parte por diversas circunstancias. En la Anunciación la repartición en tramos distintos de los personajes disimula ese abuso de unos mismos esquemas formales siendo, en este caso, tal separación en tramos algo muy lógico ya que a tal sistema repartitivo se suele acudir para representar tal tema, con una diferencia y es que no suele, salvo raras excepciones (3), ser tan grande el número de fragmentos en que se divide. En la Flagelación la unidad de la temática que queda repartida por la ventana apenas se deja ver. Hay que atender a la manera de representar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la estancia por el baldosado y por el fondo para darse cuenta de la unidad de tiempo, lugar y acción que incumbe a ambas partes de la escenificación. En el Camino del Calvario es el ritmo procesional propio de la escena la que justifica ese idéntico ser de los diversos personajes que lleva casi a una formulación isocefálica en la que el ritmo andante y pausado general del tema recibe como nota altisonante ese movimiento fuerte del soldado que va tras Cristo. El mismo gusto por la gran composición se adivina en el Martirio de San Esteban, tema que, dividido en dos registros, ocupa todo el testero del presbiterio. Hasta en las escenas pequeñas -los temas de San Sebastian y San Roque- se engrandecen cuando el espectador relaciona a los dos santos con el servicio al mismo pensamiento: representar a los tradicionales patronos que se invocan contra las enfermedades de la peste. Este elogiar a tales santos atendiendo a esta idea queda patente cuando se observa que ambos se representan en lugares simétricos como es muy habitual en la pintura española (4). El mismo gusto por el carácter unitario y la representación buscando la dimensión grande, al modo del buen fresquista, se vislumbra en lo demás. Se capta al intuir -mas que ver- ese cielo de la bóveda del presbiterio cuajado de estrellas en el que reinan las imágenes del sol y la luna, astros presentes en tantos y tantos cielos gallegos de la época que valen como ambientación tanto para escenas alusivas a la Trinidad, a la Pasión y hasta a la figura de María como símbolos probables para cada uno de los temas. También se repite su vinculación con el Juicio Final.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Está presente además el gusto por la decoración a gran escala al ver como un mismo motivo vale para engarzarlo todo ya que es una arquitectura de corte clásico la que va armando en un conjunto todos los fragmentos en que divide la decoración el pintor esta esa traza arquitectónica -como casi todo- cargado de dudas, de inexactitudes, patentes sobre todo en el enlace por ambas partes de los elementos arquitectónicos pintados que conectan las paredes laterales del presbiterio con el testero, pero tienen ese valor de persistir a lo largo de toda la decoración engarzando un conjunto.

Hay también una constante en la manera de interpretar la profundidad y de llevar a cabo la expresión de la naturaleza. Es muy corto el espacio en que se realiza la figuración quedando en el los personajes representados a diferentes niveles de profundidad. Ese espacio se especifica perfectamente a través de una solería que aquilata totalmente el espacio de una estancia que muere en una pared de fondo de la que se suelen dar notas que la alejan de lo que sería un fondo neutro. Parece menos convincente la forma de presentar los paisajes. Ese repartimento de cielo y tierra resulta demasiado rectilíneo cargando de monotonía a una y otra parte, la tierra con sus formas cansinas y levemente sinuosas deja ver de vez en cuando retazos cubiertos de hierba que dan vida a un paisaje que en conjunto resulta mortecino, extenuado. Esa línea de horizonte tan cercana al espectador comprimiendo la temática a un primer plano prácticamente, hace poco natural la escenificación. En ese mismo espacio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el artista se esfuerza por colocar a los personajes a diferentes niveles resultando el movimiento en que incluye a los cuerpos demasiado fuerte para ser desarrollado en tan corto trecho.

El autor gusta también de especificar detalles tanto a nivel de expresión, lo que no suele lograr sin un aceptable acierto -es el caso del gesto apenado de la Vírgen despidiéndose- como también de minucias en la vestimenta especificando, por ejemplo, con cuidado los diversos tocados con que cubre a los personajes. Sin embargo la gran dimensión de la obra y la parvedad de sus medios hace que el tono general se cargue de rutina como se observa por ejemplo en los rostros en los que se repite una y otra vez la misma nariz larga y redondeada en su extremo, los ojos fuertemente modelados en torno, la boca pequeña, como también esa nota contínua, esa manera de marcar los músculos con una fuerte traza que los aleja del natural.

En la ornamentación, como es usual, también abundan la rutina pero el pretende aligerarla con una nota de fantasía. Se observa ésta en esa decoración de motivos ondulantes del intradós del arco en el que llegan a aparecer rostros como remates figurativos enriqueciéndolos decorativamente, lo mismo pasa en la ornamentación de las jambas con esas aves que se mezclan entre una decoración de motivos diversos. Ese sentimiento llega a los temas y se ve claramente en algún tocado, es ejemplo claro el de uno de los sayones de la Flagelación en que usa el remate de una grotesca cabeza para un tocado puntiagudo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la policromía de la obra el número de colores usados es pequeño: algun azul, rojo, blanco, negro y sobre todo amarillos y marrones son los que utiliza este autor.

Tan solo Don Jesús Guerra Mosquera habla de estas pinturas recientemente descubiertas. Dice así: "... interesantes pinturas murales del siglo XVI, según se puede leer en el frontón izquierdo del arco (1582). Hay dos que representan a San Sebastián por lo que sospechamos que fue este Santo y no San Esteban el titular del templo. Encima del arco toral está la Anunciación, a la derecha del presbiterio, la Flagelación del Señor y a la izquierda Cristo camina hacia el monte Calvario con la cruz. Como en San Miguel de Paradela también admiramos aquí la cautivadora sencillez de estas pinturas. Tememos, sin embargo que si no se les echa mano a tiempo, pronto habrán pasado al recuerdo, ya que la iglesia amenaza ruina y sobre ellas está cayendo el agua de la lluvia"(5).

Actualmente la iglesia se halla cerrada y no tiene esos problemas que en otro tiempo tuvo de los que habla el Señor Guerra Mosquera. En cambio siguen sin arreglar los deterioros que hay en el revoco en algunos sitios fundamentalmente en el testero. En algunos lugares se restauraron con eficacia pero también con mal gusto al cerrar las grietas con cemento como sucede en el intradós del arco. Es una restauración ésta que debía llevarse a cabo para salvar esta pintura al igual que descubrir las que seguramente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aparecerán al extraer las cales que hay en la zona superior a donde se representa la Anunciación. Allí, entre esa arquitectura que remata el tema mariano y el ángulo que dibujan las vertientes de la cubierta, es un lugar adecuado para representar a Cristo Juez entre María y Juan Bautista, posiblemente, ya que el sitio llega para la representación completa.

---

(1) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974), 100.

(2) Quizás estuviera en relación con las primeras palabras de su evangelio o bien hablaría del episodio de la Anunciación.

(3) En Galicia se presenta tan solo de una forma tan compleja en Santa Marina de Augasantas.

(4) Se reparten así usualmente en los retablos góticos y renacentistas.

(5) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Art. cit., 101.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REBORDANES. San Bartolomé

Tuy, Tuy.

Lams:

687-704

De la existencia de esta iglesia habla ya un documento de 1024 publicado por el P Florez (1), pero como afirma el Señor Sánchez Cantón "esto no es afirmar que la construcción actual puede creerse anterior, contra lo que interpretaba López Ferreiro... aunque menciona el eclesia ibi fundata no asegura que se mantuviese en pié, por el contrario la decisión consiente suponer que estuviese asolada..." ya que el documento trata de la suerte a seguir por la sede tudense en contínuo riesgo por las destructoras incursiones normandas (2).

Siguiendo su historia Don Angel del Castillo habla de que en la iglesia de Rebordanes se celebraron dos concilios prâvinciales en 1118, de que fue monasterio benedictino y que en 1435 se unió por Bula de Eugenio IV con otros a la Catedral de Tuy (3).

El edificio actual debe de ser de inicios del XII según apuntan la mayoría de los historiadores. Los estudios de Villaamil (4), Castillo (5) y Sánchez Cantón (6) así lo acreditan. La Compostelana recoge las noticias de que en ella Gelmírez depositaría las reliquias que aportaba de su viaje a Portugal y que allí se reunió un concilio general, probablemente en 1122 (7). El Señor Sánchez Cantón resalta como utiliza el autor de la Compostelana la denominación de cenobio para calificarla (8).

La iglesia es de planta basilical de tres

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

naves y tres capillas en la cabecera, de forma semicircular prolongada la del medio y las laterales cuadradas, esta cubierto el central por casquete esférico y los laterales por bóveda de cañón. Las naves están techadas con madera a doble vertiente. La parte correspondiente a la fachada oeste ha sido modernizada.

Las pinturas que se conservan en esta iglesia ocupan la zona central de la capilla mayor corriendo en esa única parte curva de la cabecera desde una altura que está a unos 50 centímetros del suelo hasta ocupar todo el cascarón. La decoración se reparte en tres cuerpos. Abajo se divide el espacio dejando tres arcadas de medio punto muy rebajadas a cada lado de la ventana. Sobre una gruesa franja cubierta con un tema decorativo, se representan dos escenas, una a cada lado de la ventana, ocupan éstas todo el espacio que queda hasta la imposta que vale como base al cuarto de naranja que cubre esta parte de la iglesia. Los temas representados son a la izquierda el Camino del Calvario y a la derecha la Lamentación de Cristo muerto. La ornamentación del cascarón se hace situando inmediatamente encima de la imposta cabezas de ángeles aladas que miran a distintos lugares, lo demás está cubierto por abundantes estrellas bastante grandes y muy esbeltas alternando unas oscuras de mayor tamaño con otras claras más menudas. En lo más alto se situan el sol y la luna completando la ornamentación de tal lugar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De los Angeles (150x200 cms). tan sólo se conservan dos, los que están bajo las arcadas de la izquierda. Las cuatro restantes arcadas hoy se hallan prácticamente vacías pero queda algún fragmento de cuerpo que aún nos permite hablar de que también en éstos el motivo que se representaba era éste. Las arcadas quedan cortadas en parte todas por la zona superior por la banda de ornamentación que separa este tema del que hay en el cuerpo siguiente. Los medios puntos rebajados se posan en sencillos capiteles que se apoyan en frágiles y lisas columnas que posan sus basas en un enlosado de piezas rectangulares, este suelo queda seccionado en partes iguales por las columnas que se asientan en él. A la derecha se han perdido además de las formas angélicas también las baldosas que conformarían en otro tiempo el enlosado. El espacio que queda libre en las enjutas de los arcos recibe la decoración dada por una forma redonda pequeña de la que parten minúsculos rayos de ondulante curso originando formas de estrellas. Bajo cada arco aparece un angel. Estan en pie y toman con sus manos una larga trompeta que en ese momento no tocan. Están dispuestos en tres cuartos mirando todos hacia abajo. En torno a la cintura de su largo hábito, que deja por abajo tan solo descubierto unos zapatos de punta fina, se presenta un cinturón de nubes en cada uno de ellos. En su espalda cuelgan largas y curvas alas que agrandan considerablemente su tamaño. Los dos ángeles habrían de estar en similar composición y su actitud debe indicar un estar dispuesto para llamar a los hombres al Juicio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El motivo decorativo que ocupa la franja que se halla sobre las arcadas consiste en una línea ondulada que se aproxima en su contínuo recorrido a los bordes de la banda que la delimita. En torno a esa línea eje de la ornamentación se dibujan otras que tienden a llenar con una decoración en la que lo fundamental son las líneas curvas todo el espacio que la banda tiene. Ese elemento decorativo cambia en su trayecto el grosor modulando en su camino una forma altamente ornamental.

El Camino del Calvario (200x200 cms).- Cristo aparece en primer plano entre los dos grupos que se encuentran un poco retrasados con respecto a su persona. En primer término tan solo se encuentran, ensamblados a una misma carga, Jesús y el Cirineo.

Jesús se halla en plena marcha aguantando con sus dos manos el travesaño corto de la cruz que deja caer la intersección de sus brazos sobre el hombro de Cristo. Viste el Señor una larga túnica y dirige su rostro hacia el frente y su mirada apenada resulta perdida. En torno a su cabeza se desarrolla un nimbo de notable dimensión.

El Cirineo se representa de perfil, camina tras Cristo ayudando a llevar la cruz por la parte media del travesaño mayor.

Al otro lado de la cruz hay tres hombres que pertenecen a esa comitiva que se encamina al Calvario. El más cercano a Cristo aparece andando y se representa de perfil, mantiene erguida entre sus ma-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nos una lanza, mira inquisitivamente hacia Jesús. El hombre que está a continuación se presenta de frente blandiendo con las manos una porra que eleva sobre su cabeza para descargar sobre Jesús. El último hombre de este grupo también está quieto, está representado de frente y mira a Cristo señalándolo con su mano izquierda mientras con la derecha sostiene la lanza.

El grupo que está delante de Jesús está formado por otros tres hombres, su posición indica que el grupo deja en primer plano de representación para variar su camino hacia el fondo. El hombre que inicia la comitiva va tirando por la cuerda que, anudada al cuello de Jesús, lo encamina hacia el Calvario, en su andar vuelve la cabeza totalmente para atender lo que le cuenta otro hombre que se interpone entre él y Jesús, las manos de ambos esbirros los muestra dialogantes. Entre ambos aparece en una posición más profunda un tercer hombre que se representa en posición frontal, su rostro lo manifiesta pensativo e introvertido.

La vestimenta de los diferentes personajes es muy variada, lo más destacado por expresivo es la utilización de un tipo de calzas que muere un poco por debajo de la rodilla apareciendo ya ahí una media cubriendo así totalmente la pierna, también tiene una cierta importancia desde un punto de vista cronológico el zapato apuntado con que calzan todos los personajes. Visten jubón o sayo corto que no llega a cubrir la mitad del muslo. El tipo de tocado que aquí aparece es de raigambre morisca en todos los casos.

La escena se desarrolla en un paisaje lla-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no y pedregoso que está logrado con un buen sentido de profundidad desenvolviéndose bastante más allá del lugar que ocupan los personajes.

Esta composición ha sido llevada a cabo con un punto de vista ligeramente bajo repartiendo el tema tomando como base la figura de Cristo que queda en el centro en una posición ocupada tan sólo por El mientras que a los lados se amontonan los personajes en dos grupos que, con su actitud, resaltan la importancia de la figura de Jesús al igual que lo hace el Cirineo que mientras ayuda a Cristo mira hacia El. Por otra parte el mayor tamaño de la figura de Jesús contribuye a hacer-lo principal protagonista de la acción.

Así pues el tipo de composición utilizado resulta de una complejidad bastante acusada, se sabe destacar perfectamente a un personaje dentro de un buen grupo que aparece en un espacio con una calidad paisajística clara mencionando con exactitud ese camino inhóspito y desértico por el que se dirige el gentío hacia el Calvario. Las figuras están llevadas a cabo con un buen acierto en la disposición de sus cuerpos habiendo en ellos un buen análisis tanto de movimiento como de conjunción en el espacio con las demás figuras. En este sentido tan solo hay que ver como nota poco afortunada la aparición de una lanza tras el grupo que sigue a Jesús que quiere manifestar la presencia de alguien más en tal lugar, es poco lógica tal colocación ya que la disposición de las piernas de los personajes que ocultan al hipotético hombre que estaría tras ellos nos indica que en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esa posición posterior no hay otra cosa que paisaje lo que llena de sentido absurdo la presencia de tal objeto que quiere, simplemente, multiplicar el efecto dando la impresión de un gentío que en realidad no existe. Parece de buena mano la manera en que se trata el volumen de los cuerpos con un trazado en los pliegues que resulta muy natural aunque hay que decir que el pintor quiebra las vestimentas de una forma tan contínua y reiterativa que el efecto llega a ser cansino. Sin duda lo mejor de la escena es la galería de retratos que el pintor despliega ante nosotros, trabaja uno a uno con fuerte sentido individualizador aun cuando hay que reconocer que existen, como es muy lógico, una serie de rasgos que más o menos se repiten y son los típicos de este pintor: los ojos pequeños y de trazo muy curvo, fuerte línea para marcar las cejas, delimitación rectilínea de la cuenca ocular en bastantes casos, bocas y narices de gran tamaño, son elementos que se repiten pero que, en este caso, no son obstáculo para individualizar con acierto a los diferentes personajes. Uno de los mejor conseguidos, sin duda, es el de Cristo en el que sabe conjuntar la serenidad, el dolor y la pena con un tratamiento muy acertado a través de rasgos conseguidos con gran clase por este artista.

Lamentación sobre Cristo muerto (200x200cm). En una tierra pedregosa en la que dificultosamente surge alguna hierba se desarrolla el hecho. María está arrodillada ante la Cruz que se yergue al fondo en la parte central. A su derecha está Juan Evange-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lista, también de rodillas, y una mujer en pié. Al otro lado se vuelve a repetir la postura arrodillada en María Magdalena y atrás de pié aparece Nicodemo. En primer plano, ante su Madre extendido en una blanca sábana, yace el cuerpo muerto del Hijo.

Jesús está cubierto tan sólo por un pequeño paño de pureza, las huellas de la Pasión han quedado claras en las manos, en los pies y en el costado, todo ello cuajado de abundante sangre. El cuerpo es tratado con sencillez modelándolo apenas a través del color, resulta enormemente expresiva la forma en que se pintan las manos de Jesús todavía cerradas por el dolor de los clavos que las traspasaron. Paradójicamente al rostro apenas han llegado las señales de la tortura, la muerte se presenta plena de serenidad en el rostro turbado del Hijo que muestra los ojos en una disposición semicerrada.

La Madre toma su mano derecha y dirige su otra mano a la cara del Hijo. Sobre su oscura saya destaca una amplia gorguera que ciñe su cuello, sobre su cabeza cae un manto que cubre igualmente su espalda. Tras Ella se dibuja el nimbo que destaca su figura. Su rostro resulta juvenil mira con atención a su Hijo pero no demuestra la tragedia interior de la figura.

San Juan se representa con un rostro juvenil y barbilampiño, en este caso lleva el pelo corto. Su rostro mira apenado a Jesús y sus manos se juntan en un triste gesto. Esta su cuerpo dispuesto en tres cuartos quedando entre él y la Madre la cabeza del Hi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jo. Llama la atención la vestimenta del Santo con un escote en su largo sayo más propio de la indumentaria de una mujer, la camisa que se deja ver presenta un fino cuello de encaje. Un amplio manto completa su vestido.

Un poco atrasada con respecto a San Juan hay una mujer que frontal y en pié aparece completando el grupo por la parte derecha de la Vírgen. Junta las manos a la altura de su pecho y su rostro apenado la muestra recogida en íntimos pensamientos. Viste una oscura saya que deja ver una gorguera que cubre totalmente su cuello rematado en una prominente lechuguilla. También un encaje del mismo estilo remata las mangas de su sayo al igual que las de los demás protagonistas de la acción. Un amplio manto que parte de su cabeza cubriéndola completa su vestimenta. Un nimbo de acusada dimensión manifiesta su santidad.

María Magdalena arrodillada y en tres cuartos mira alterada a Jesús; una mano, su derecha, manifiesta este estado de ánimo, en la otra porta el frasco de perfume que, en este caso, es un rico objeto de orfebrería. También ella viste una saya larga rematada en una gorguera alta que oprime su cuello y se remata con una cuidada lechuguilla. Un manto, cubriendo su cabeza, se derrama sobre su cuerpo. Tras su cabeza, cargada de pena, aparece el nimbo que habla de su santidad. Entre la Magdalena y la Vírgen, en un plano posterior, aparece Nicodemo, mira hacia el cuerpo muerto de Jesús, el movimiento brusco de su brazo derecho manifiesta la perturbación que siente Nicodemo ante tal hecho. Este viste sobre su cla-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ra saya un sobretodo sin mangas. Sobre su cabeza porta un sombrero de amplia ala.

Unas cuantas piedras colocadas en primer plano muestran como es el lugar donde se lleva a cabo tan doliente escena.

Compositivamente hay un motivo central: el cuerpo desnudo del Señor. Todos los personajes centran su atención en El. Entre ellas destaca sin duda María quien desde una posición principal resalta en la actitud de dolor con respecto a la muerte de Jesús, las restantes figuras tienen una importancia secundaria en la escena. En la disposición de las mismas busca el autor apartarse de unas normas que hagan demasiado rígidas la compostura de los diferentes personajes por ello juega con profundidades diferentes en el espacio y con una altura diversa para cada figura. Esta búsqueda de un movimiento en las figuras que las haga más verídicas. Se aleja en lo posible de una rigurosa repartición simétrica que iría contra este sentimiento de una escenificación natural.

De nuevo es la composición lo que más preocupa al autor intentando incluir en ella sentido de variedad, en esta aparecen figuras cubiertas por vestiduras cuajadas de plegados insistentes con ansia de veracidad en la forma. Son trajes, los así conseguidos, en los que las notas de las vestimentas de la época se repiten: el acento generalizado de dolor del tema se expande con una misma nota de serenidad a través de unos rasgos semejantes a los expresados en la escena del Camino del Calvario.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A la hora de valorar la obra aquí pintada lo más destacable son los dos temas de la Pasión en los que hay una planificación de las escenas de un gran tamaño, en tales murales la composición se trata con un sentido de unidad dentro del tema muy claro haciendo resaltar nítidamente el personaje principal que es en ambos casos Cristo. Tales composiciones están atentas a mostrar una clara sensación de espacio en el que hay una disposición de las figuras preocupada por lograr una adecuada y natural colocación de las mismas. Son llevadas a cabo con un sentido de volumen evidente logrando a través de un persistente trazado de pliegues en la vestimenta que suele llegar a una repetición cansina. Esa indumentaria está cargada de notas tomadas de la moda del momento. Rasgos también a destacar es la preocupación por analizar la expresión individualizada de cada personaje en los que utilizando como base unos cuantos rasgos que se repiten contínuamente logra buenos retratos individualizados perfectamente. Lógicamente todos ellos están cargados del tinte común que la escena exige.

En la policromía del tema el color varía desde rojo a castaño, desde blancos a amarillos como fundamentales dentro de la decoración de este lugar.

Los dos temas tomados para esa parte central de la capilla mayor dejan la parte primordial de la narración que se cuenta sin relatar. Se muestra el Camino del Calvario y el posterior lamento de varios personajes sobre el cuerpo del Crucificado. Queda sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decir la parte principal del acontecimiento: enseñar el cuerpo que recibe la muerte en la cruz. Hay que tener en cuenta la posibilidad de que fuera esta la narración que por medio de forma escultórica ocupase la parte central y media de dicha capilla mayor en una posición localizable entre ambos temas pintados.

En dos publicaciones se mencionan estas pinturas. En la primera ocasión lo hace el Señor Alvarez de Limeses quien simplemente dice que "modernamente se han descubierto en su capilla mayor pinturas murales" (9). El siguiente en hablar de ellos es Don José Trapero Pardo quien dice que "se han descubierto tras el retablo del altar mayor restos de antiguas pinturas murales, cuyas características y contenido no han sido fijadas todavía, puesto que el retablo impide su estudio..." (10).

No hay posibilidad de que halla más pinturas en la iglesia ya que todos sus posibles revoques de otro tiempo han desaparecido.

---

(1) FLOREZ, P. Antonio.- España Sagrada XIX. Madrid 1765, 390-392.

(2) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Informe sobre inclusión entre los monumentos histórico-artísticos de la Iglesia de San Bartolomé de Rebordanes, en Tuy (Pontevedra) en B.R.A.H. 1 y 2, CXLI (942) 105-107.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 613.

(4) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904, 60-61.

(5) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 613.

(6) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Art. cit. 107-108.

(7) Citado por SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Art. cit. 107.

(8) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Art. cit. 107.

(9) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona s.a. 798.

(10) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REQUEIXO. Santiago

Chantada, Lugo.

Lams:

705-706

Esta iglesia conserva la capilla mayor de estilo románico. Todo el resto de la construcción sufrió fuertes reformas y de la nave rectangular, que antes tendría en el antiguo plan, tan solo queda el muro norte. El autor de la iglesia románica parece conocer, según el profesor Yzquierdo Perrín, "el estilo, o al menos el repertorio ornamental de los maestros de Pantón y de Asma, de los que le diferencia su menor habilidad, sobre todo con el primero de ellos. En consecuencia su cronología cabe situarla en la última década del siglo XII" (1).

El presbiterio presenta un primer tramo rectangular cubierto por bóveda de cañón y la cabecera semicircular cubierta por cuarto de naranja.

Las cales que antes ocupaban todo el interior de la iglesia han sido picadas hace unos años destruyendo prácticamente todas las pinturas que antes la ordenaban. El único fragmento visible que enseña el revoco es la bóveda de cañón que cubre la capilla mayor. La cara más superficial de las pinturas presenta un cielo cubierto por estrellas concebidas en formas muy menudas y amplias quizás realizado como ornamentación complementaria al retablo dieciochesco que luce la capilla mayor. Bajo esta decoración asoma en la parte inferior de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dicha bóveda hacia el lado sur una decoración figurativa que se observa en parte. El tema aquí pintado es Eva tienta a Adán.

Eva tienta a Adan (120x150 al descubierto). Sentado en la tierra aparece, en tres cuartos y desnudo, Adan. Apoya su mano derecha en tierra; sus piernas se adelantan estiradas. Su cabeza se halla erguida mirando hacia la mujer que está ante él. Su rostro contempla seria y fijamente a Eva. Aparece representado por largo pelo y tupida barba. Es un hombre todavía joven. Una mano -la izquierda- de Eva lo agarra por el cuello mientras que acerca la derecha a la boca de Adan para introducir en ella una manzana. Apenas vemos algo más de la mujer, un fragmento de sus piernas la manifiestan de perfil enfrentada al hombre, en pié e inclinada hacia éste, más arriba se observa un retazo de larga melena de Eva. Entre ambos personajes, en un plano más alejado, aparece la forma vertical del árbol del que tan solo se llega a contemplar un mínimo trozo, en éste aparecen engarzadas a diferentes alturas fragmentos del largo y flexible cuerpo de la serpiente que se mantiene entre ambas figuras en el árbol.

El horizonte aparece bastante alejado descubriéndose en lo más profundo en la línea del horizonte unas formas onduladas que quizás quieran significar a las nubes.

Bajo la escena hay una leyenda que dice así: ... "SERPIENTE PERSIGIO A EVAAQUE/-OMA DEL

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRUTO VEDADO E EVA PER/ SIGLO ADAM QUE COMA I AMBOS QUEBRANTAN EL MANDAMENTO/ El epígrafe está realizado con caracteres mayúsculos y romanos.

La escena enfrenta en primer plano a los personajes principales en una composición de carácter cerrado; ocupa un lugar de primera importancia también en el árbol con la serpiente completando la narración. Todo ello acontece en un espacio en el que el autor pretende dar la sensación de amplitud. También es destacable el alto interés que muestra el artista por el volumen intentando dar la idea de corporeidad a través de un fuerte modelado del cuerpo. Existen en la factura del tema irregularidades en la disposición en que se pretende concebir a las figuras cayendo en errores de proporción muy claros. En lo poco que se puede observar uno se encuentra con un cuerpo de Adan en el que el torso lo muestra como hombre voluminoso de largos brazos y unas manos muy grandes en proporción con lo demás. Así pues la obra aquí analizada parece de una calidad mediocre al interpretar este tema, concebido en un amplio espacio, con figuras de un tamaño que se aproximan casi al natural.

La existencia de pinturas en Requeixo tan solo fue tratada por Don Jesús Guerra Mosquera quien alude a la "existencia de una doble capa de pintura en el presbiterio. El tema de la misma y su valor lo ignoramos por hallarse totalmente tapadas por la cal. Sospechamos, sin embargo, que deben de ser importantes si guardan relación con la importancia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del templo" (2).

Es indudable que sigue pintura de la misma índole bajo la capa de estrellas que cubre el resto de la bóveda de cañón. Quizás enfrente de esta escena de Eva tentando a Adán hay otro tema de un tamaño parecido guardando simetría. En dicha composición muy probablemente hubiese un epígrafe en su base ya que por el carácter que tiene el que aquí se conserva vemos que tiene como misión explicar el tema que se contiene arriba con lo cual, hay que suponer que en las demás escenas se debió hacer lo mismo. Probablemente la decoración de la bóveda de cañón continuaba con temas dispuestos en el mismo sentido disponiéndose en rectángulos que daban sus lados menores a los arcos que limitaban el tramo rectangular. Con rectángulos quizás de un mismo tamaño se cubriría la totalidad del abovedamiento siguiendo un esquema más o menos parecido al que había en el mismo lugar en Chouzán.

Tan solo aquí y posiblemente tras el retablo mayor pueden encontrarse pinturas de este mismo momento. Seguramente que los temas que había en parte cubiertos por cales y en parte totalmente descubiertos adornando la nave eran de este mismo momento. Nos consta la existencia de tal capa de pinturas en la nave por referencias que nos han dado distintas personas que vieron la iglesia antes de ser picada. Lógicamente hay que situar dichos murales en la parte que se conserva "in situ" de la primitiva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

planta románica: es decir el muro Norte y la pared que rodea el arco toral.

---

(1) YZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago 1976, 34.

(2) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1974) 99.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RIBAS DE SIL. San Esteban

Nogueira de Ramuin, Orense.

Lams:

707-716

Este monasterio ha sido, según calificación del Señor Duro Peña, "el centro benedictino más importante de la nutrida constelación de monasterios y eremitorios que poblaron durante la Edad Media la llamada Ribera Sagrada" (1). Este monasterio se encuentra emplazado en un bellísimo lugar en la orilla izquierda del Sil poco antes de que este confluya con el Miño. De lo que fue este centro religioso aún quedan en pie la iglesia y el edificio conventual que conserva en estado ruinoso sus tres claustros.

La grandeza de San Esteban se acrecienta en el XVI, es entonces cuando "se incorpora a la reforma monástica de la Congregación de Valladolid y logra anexionar como prioratos administrativos los extinguidos monasterios cercanos de Santa Cristina de Ribas de Sil y de San Vicente de Pombeiro, con cuyas rentas ha visto reforzado considerablemente su potencial económico, base de su inmediato resurgimiento. Y hacia finales de la tercera década se establece aquí Colegio de Artes" (2).

En 1564 llegan a este monasterio Fray Hernando de Medina y Fray Juan de Corcueras. Estos son los encargados de aplicar en los monasterios gallegos las constituciones de reforma que habían sido redactadas en Madrid por la Junta de provinciales, éstas fueron enviadas a su Santidad quien por un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Breve las aprueba. El nombramiento de los visitadores fue realizado por Felipe II (3). Al llegar a San Esteban se encuentran con un monasterio arruinado por un incendio y con una situación económica muy negativa ya que las deudas pesaban sobre su casa. Estos datos aparecen en la relación tomada del Archivo de Simancas (PR-Leg 23) por el Señor Vázquez Martínez (4). Es entonces cuando para remediar la situación se anexionan los extinguidos prioratos de Santa Cristina de Ribas de Sil y San Vicente de Pombeiro. Es en ese momento también, como cuenta la misma relación, cuando se dedice ampliar el número de monjes en esta casa y por consiguiente agrandar el Monasterio.

Como cuenta el Señor Duro Peña a raíz de eso "se reconstruyeron las celdas, se cubrió de bóveda el claustro bajo, adosando contrafuertes a los muros, rematándolos con pináculos góticos lo mismo que la crestería que bordea todo el patio -se refiere al claustro de los Obispos- todavía según el gusto de los viejos maestros" (5).

Es un momento pues éste, tras esta visita providencial para San Esteban, en que no solo se arregla la parte antigua del monasterio sino que se inicia el ensanchamiento del edificio ordenando sus nuevos espacios en torno a dos claustros adjetivados por el profesor Bonet Correa como "palidamente herrerianos" obra de Diego de Isla quien -seguimos al Señor Bonet- "no era un maestro a la altura de los vallisoletanos, a los que intentó copiar, y que su arte, a caballo entre los últimos ecos de la arqui-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tectura renacentista que tantos claustros con galerías de zapatas ha dejado en Galicia, es inhábil remedio de lo herreriano que acaba de irrumpir en el medio arcaizante gallego" (6). De esta obra hay datos de autor y cronología conseguidos por el Señor Pérez Costantí (7).

Pero el claustro que aquí interesa es el de los Obispos éste tiene dos cuerpos, el primero realizado en el siglo XII y el segundo ya del XVI. El cuerpo románico tan solo tiene de este estilo la arcada ya que la cubierta por bóveda de crucería que abarca el entorno del claustro en dieciocho tramos fue llevada a cabo tras el incendio de 1562 seguramente en una fecha a situar entre 1564 que es cuando se reorganizó la vida económica del monasterio y 1577, época en la que Diego de Isla está trabajando en los dos claustros renacientes de San Esteban, lo que hace suponer que estarían rematadas las obras de reconstrucción del más viejo claustro del edificio conventual. Esta cubrición debió sufrir percances pronto ya que en 1722 hubo necesidad de reconstruirla, según apunta el Señor Vázquez Núñez (8), ya que tal fecha se lee en una de las claves. Como testigos de la cubrición hecha en la época renaciente están esos contrafuertes rematados en pináculos que desde el interior del patio sostienen los empujes de esa bóveda de crucería mantenida sobre los viejos arcos románicos.

Los Señores Chamoso Lamas y Pons Sorolla piensan que "las bóvedas estrelladas que cubren el crucero son coetáneas de todo el sistema de aboveda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

miento del cuerpo principal del templo, aunque las restantes se simplifiquen en su tracería. Ello, permite suponer que la cubrición de madera fue sustituido ya a comienzos del XVI por las bóvedas nervadas" (9). Tal cronología coincide mejor con el estilo de los contrafuertes con pináculos así como con el resto de la decoración que se debió hacer cuando se llevó a cabo la cubrición. El que se hiciese entonces la traza general de la restauración del viejo claustro románico no contradice la idea de una fortísima obra de renovación posterior que muy probablemente habría de abarcar también la cubrición de dicho claustro y el enriquecimiento con pinturas de las paredes del mismo tras el incendio de 1562 a la luz de una mejor coyuntura económica y espiritual que ha surgido tras las normas reformistas llegadas aquí en 1564.

Tras la realización de tal abovedamiento se debió decorar con pinturas por lo menos parte de la pared de dicho claustro ya que los pocos restos de pinturas que quedan allí se adaptan a la forma que en la parte superior de tal pared va dibujando la bóveda la cual, en aquellos sitios que sufrió desplomes, debió de ser restaurada tal como estaba anteriormente en esa reparación de 1722 a la que alude esa clave fechada. Es en el lado sur donde quedan los restos de la obra pictórica del XVI, exactamente en los tramos primero y cuarto, vista el ala de oeste a este. Las escenas aquí representadas son la Anunciación y el Martirio de San Esteban.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ocupan la parte superior del tramo abarcando la escena el espacio comprendido entre los lugares donde surgen las nervaturas de la cubrición y ésta.

En ambos casos las escenas están muy deterioradas ya que no solo estuvieron cubiertas con cales sino que también han sido picadas quedando hoy mínimos restos de lo que fueron. Además buena parte está todavía cubierta por la cal o perdida por las humedades con lo cual resulta enormemente complejo descubrir las escenas aquí representadas.

La Anunciación (150x580 cms).- El centro de la representación en la parte baja está ocupada por la mesa sobre la cual se halla un libro abierto. A la derecha, arrodillada, se encuentra la Vírgen y a la izquierda, enfrente de María, ante Ella y mirándola, está el Angel. Existen muchos espacios, dentro del que consideramos ocupado por el tema, que no se ven en absoluto pero que, conocida la narración, pueden imaginarse con su primitiva temática.

Es al analizar la composición cuando estas ausencias de figuración llaman la atención, lo que se ve del tema queda en la parte baja y central dejando los ángulos extremos sin elementos que sean fundamentales dentro de la narración. A tales lugares, aunque de valor secundario, ha de llegar la pintura ya que en el otro paño del Martirio de San Esteban se ponen en tales sitios fragmentos de la representación de carácter complementario, el ser escenas hechas por la misma mano lo debe implicar unas mane-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras comunes para ambos lados y debe haber una cierta unidad de formulación teniendo en cuenta que los dos temas están destinados a decorar una misma obra. Por ello debe pensarse en que en estos tres fragmentos del espacio dedicado a la Anunciación podrían encontrarse diversos motivos que suelen aparecer en tal narración. Lo que es más fácil de suponer es la parte alta, aquí hay sitio suficiente para presentar la figura del Padre que ha de aparecer -todavía deben quedar muestras bajo las cales- o de medio cuerpo, frontal y bendiciendo como suele encontrarse en casi todos los murales de Galicia en que surge este tema, o bien en diminuta figura de cuerpo entero, también bendiciendo y frontal, como representa al Padre este mismo artista en la escena del Martirio de San Esteban en un lugar exactamente igual al que puede tener destinado en la escena de la Anunciación. Entre el Padre y María ha de encontrarse volando y dirigiéndose hacia la Vírgen la paloma del Espíritu. Ella, esto se puede adivinar con los pocos trazos que persisten visibles en la pared, acepta sumisa el mensaje del ángel ligeramente alterada por su sobrenatural presencia y por la rareza del mensaje. Refleja muy bien su estado de ánimo el que lleva al pecho su mano derecha y mueva hacia lo alto su izquierda en gesticulación que resulta alterada. Esta imagen de la Vírgen está vestida con blanca túnica y oscuro manto; no queda ni el más leve rastro de su brazo ni de buena parte de su cuerpo pero se vislumbra perfectamente su contorno con su manto ampliamente derramado tras Ella por el suelo ¿Qué pintaría el artista

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en esta parte que está a espaldas de Maria? Lo más lógico es pensar en que ahí pintase la estancia en que estaba María a la llegada de Gabriel como deja suponer ese manto que se debe posar largamento sobre el amplio suelo de la estancia. También en esta posición retrasada con respecto a la Vírgen podría adornar el espacio un jarrón con flores, atributo que constantemente surge en esta escena hablando de la pureza de María, hay que decir, sin embargo, que normalmente tal signo suele estar ante la Vírgen y no detrás, no sería extraño que al levantar las cales apareciese tal objeto entre María y la mesa en que se encuentra el libro. Es más difícil todavía imaginar como se representa la narración en la parte en que se encuentra el Angel. Las cales aquí imposibilitan casi por completo la interpretación de esta parte. Teniendo en cuenta que la Vírgen está arrodillada ha de pensarse en un ángel cuyo tamaño ocupa un amplio espacio quedando poco sitio entre su cuerpo y el marco que lo limita por detrás donde no habrá sitio para introducir otro motivo cualquiera relacionado con el tema. Gabriel ha de estar con el cetro en la mano y quizás halla una cartela en torno a éste con las palabras propias de la escena. Aparece en pie, en un gesto en que tiende a arrodillar su pierna derebha, tal como dejan entrever unos pocos pliegues que se distinguen y que lo señalan de perfil.

Compositivamente la idea que más resalta es el diálogo entre ambas figuras,teniendo una mínima importancia, si es que aparecen, las formas del Padre y el Espíritu Santo. Asi pues, en este caso,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dos son los protagonistas fundamentales, casi con el mismo valor dentro de la escenificación ambos. Si la figura de María resalta más, es debido a que todo aparece en función de su persona ocupando los enseres que ambientan su estancia gran parte de la representación, haciendo el artista que todo lo que pinta gire en torno a Ella; incluso está dentro de este ideal el Angel quien dirige su palabra hacia la Vírgen mientras María se recoge en su pensamiento quedando así, por su acción y todo lo que lo rodea, en un primer plano.

La composición se remata por una franja decorativa que apenas se deja describir pero que debe conservar las maneras que tiene la misma banda ornamental bajo el martirio de San Esteban; al estudiar tal obra se analiza valiendo tal examen para lo que aquí se encuentra en pésimo estado.

Se hace difícil aquilatar la calidad de la obra dado el mal estado en que se encuentra. Sin embargo parece indiscutible que la concepción con que ha sido llevada a cabo la hizo majestuosa utilizando figuras de amplia dimensión que se conjuntan en una composición de gran desarrollo donde probablemente se estructure un espacio en el que la profundidad sea motivo estudiado a través de la perspectiva. Poco se puede decir de la categoría del dibujo que arma la escena, el cuerpo de la Vírgen da una idea en este sentido, mostrando un canon poco convincente ya que la figura se hace extremadamente ancha y falta de gracia. En cambio en ella el artista sabe introducir efectos que simulan volumen a tra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vés de un color que se desmenuza en intensidades diversas que provocan esta sensación, la misma impresión produce la contemplación del paño que cubre la mesa disponiéndose en una posición que hace presentar profundidades en el espacio en que se dibuja.

El Martirio de San Esteban (150x580 cms).- En dos niveles se desarrolla la acción, en la parte superior entre una orla de nubes aparece en pie y frontal una diminuta figura que representa al Padre, está bendiciendo con su mano derecha en alto, su cuerpo aparece cubierto por una larga túnica, resulta curioso que no lleva una capa cubriendo la túnica. También es extraña y hasta en cierta manera grotesca la forma en que se representa su cabeza. Aparece cubierta por una larga melena blanca, al igual que blanca es su poblada barba, la nota un tanto sorprendente es el tipo de aureola que resalta tras su cabeza cuajada de rayos de corto tamaño. Bajo esta figura, en un canon muy superior, aparece arrodillado Esteban; se encuentra en actitud orante juntando sus manos en oración, alzando su cabeza hacia lo alto contemplando la representación de la Divinidad y dirigiéndose a Ella. Tras su cabeza resalta el nimbo que indica su santidad.

El Santo es el centro de ese registro inferior y terrenal que ocupa la mayor parte de la composición. Antel él hay un grupo de tres hombres en pie dos en posiciones que se acercan al tres cuartos y uno, el más alejado, de perfil, todos ellos se hallan en posturas plenas de dinamismo con sus manos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

alzándose para proyectar las piedras que sostienen sobre el Santo que tienen a sus pies. Sería muy indicativo para dar una fecha/certera poder analizar la vestimenta de estos personajes que parecen ceñirse, como es lógico, a moldes de la moda de la época. Nos parece ver en el esbirro más alejado de este grupo un tipo de media que llega hasta más arriba de la rodilla y, en contrapartida, lleva muslos cortos y ahombados lo que concuerda con una fecha posterior a 1560 perfectamente, lo mismo cabe decir del tipo de gorguera que se ciñe a la base del cuello. Lo poco que se contemplan los rostros de estos tres personajes sólo deja apreciar facciones duras con una melena corta ondulante en alguno de ellos que concuerda con ese dinamismo en que se hallan. Tras esta agrupación de tres esbirros se observa una última figura, está sentada y no toma parte en la escena, mira hacia el frente desligándose así su presencia de lo que acontece en la parte central. Sobre él hay una pequeña cartela que explica su personalidad, muy fácil de reconocer, se lee allí "SAN P..." en un epígrafe con letras capitales. Es indudable que hace referencia a Pablo, presente en tal hecho aunque no tomó parte en la muerte de San Esteban como dejan ver los Hechos de los Apóstoles, narración que cuenta este episodio (10) mencionándolo aquí como Santo, es un muchacho joven de serenos rasgos y con una corta melena rubia. Hay que imaginar que tras San Esteban habrá, como es habitual en este tema, otro grupo de esbirros lanzando piedras sobre el Santo. Tan solo se llega a atisbar un poco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el contorno del primero de ellos, éste parece elevar sus dos brazos soteniendo con ambas manos una piedra para lanzar sobre Esteban.

Quizás se completase la escena con alguna referencia al espacio en que el tema se lleva a cabo habiendo algún indicio de la naturaleza por alguna parte o notas de una ciudad a lo lejos ya que el tema se desarrolla fuera de ella.

Rematando la composición por la parte inferior corre una franja dividida en varias bandas siendo notablemente más ancha la central donde se disponen un motivo de tendencia curvilínea, dentro de una ondulación reiterativa en la que van añadiéndose otros trazos curvos de contrarios caminos. En este motivo hay un diferente grosor en las distintas partes enriqueciendo con ello su carácter ornamental. Tanto el ámbito en que se desarrolla este motivo de cariz vegetal como las bandas que corren a los lados presentan colores cambiantes en los que van alternando en estrechas fajas las coloraciones oscuras con otras claras.

La composición hace resaltar con fuerza la importancia de Esteban en la narración, en relación con él se concibe toda la escena ya que todos los personajes actúan en función de él; los grupos que lo agobian por los lados descargan su acción sobre el Santo, en lo alto la Divinidad atiende a las palabras de Esteban. Tan solo aparece aislado, como en un mundo diferente, sin tener apenas que ver con el sangrante acontecimiento. Pablo está a un lado,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentado, distante de lo que acontece en la parte central. Es, pues, una composición cerrada sobre Esteban que se erige en gran protagonista.

De nuevo vuelve a estar en la composición lo más destacable del artista. Ocupa un buen paño con una escena en la que hay un sólido sentido unitario engarzando con cierta habilidad a unas figuras con otras; tan sólo resulta un tanto discrepante en el conjunto el papel que juega la diminuta figura del Padre a quien, pretendiendo situarlo en un espacio muy alejado, se le concibe en un tamaño que resulta grotesco y falto de lógica en el conjunto; en un error de similar entidad debe caer también en el tema de la Anunciación. En la realización de cada figura, en este caso mejor conservadas, hay un correcto tratamiento de los rostros logrando unas expresiones en las que hay una individualidad hasta cierto punto bien perfilada. Parte, como suele ocurrir, de unos moldes que, de contínuo, se repiten: la frente, trabajada por las arrugas, la nariz larga y de trazo decidido, las orejas de buen tamaño, el rostro con una cierta tendencia a la forma alargada, los ojos amplios y pobladas las cejas, definen, más o menos, el tipo que de contínuo utiliza dándole unas variantes con el color del pelo, y el tratamiento de la tez, más o menos oscura así como la utilización o no de la barba para completar la expresión. Si el tratamiento de los rostros es convincente no lo es tanto la manera de interpretar los cuerpos en donde -como en la Anunciación- se descubren inexactitudes en la disposición de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mísmos y una falta de la debida proporción entre las partes, en este sentido resulta enormemente indicativa la pobre figura de la Divinidad resaltada, más si cabe, por la aureola de luz que hay en torno a su corporeidad. Parece haber una preocupación por los detalles de la indumentaria ya que, aunque resulta imposible el análisis particular de la de cada figura por el mal estado de conservación, se llega a apreciar que cada una atiende a unas maneras distintas dentro de la unidad de una moda común. El volumen está tratado con tino por todas partes. En cuanto al color sería injusto valorar la categoría del pintor en este campo por lo que aquí se conserva, no obstante se puede decir que los colores rojos y amarillos, unos y otros muy pálidos, son los que parecen dominar, la misma formulación cromática parecía descubrirse en la Anunciación pero allí todavía resultaba más dificultoso el análisis.

Revisada la obra del artista en conjunto una serie de circunstancias quedan como arquetípicas de su pintura, llevado por un marco amplio concibe las escenas de gran tamaño dentro de unos esquemas compositivos que se hallan totalmente dentro de lo más convencional pero fortaleciendo, en lo que puede, el sentido de unidad de acción dentro de la escena, ésto le lleva incluso a juntar las figuras demasiado dentro de la narración no dejando prácticamente espacios libres entre ellos, agobiando así la escena. Además las personas son pensadas en un tamaño tan grande que no dejan lugar sin ocupar lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que hace que al abarcar en altura prácticamente todo el sitio no hay apenas donde colocar a la Divinidad, circunstancia que, curiosamente, parece repetirse en los dos episodios conservados. Si el dibujo no es de gran calidad, ni tampoco resulta demasiado rico el colorido con que se realiza la obra, hay, en cambio, que resaltar una gran preocupación por individualizar adecuadamente las expresiones de los diferentes personajes aunque todos participan de un repertorio común de rasgos. También es destacable el sentido del volumen que acerca certeramente a las figuras al natural usando, en este sentido, adecuadamente el color, en el mismo orden hay que ver un interés cierto por el espacio que le lleva a colocar a los personajes y a las cosas de tal forma que se intuye la profundiad en la escena. La aproximación a lo real se completa con el acercamiento de la indumentaria de los personajes a la que se utiliza en el momento en que se realiza la pintura, como suele ocurrir tantas veces.

Curiosamente un monasterio tan a menudo estudiado como este que en varias ocasiones se analizó tanto a nivel de conjunto artístico como en partes determinadas de su obra nunca se ha hecho mención a estas pinturas que han pasado prácticamente desapercibidas hasta ahora.

No es nada extraño la falta de notas sobre las pinturas dado el mal estado en que se encuentran y lo poco que de ellas se puede distinguir,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sin embargo permanecen aquí como testigos fieles de la decoración que, en otro tiempo, debieron tener todas las paredes de este claustro ya que ha de pensarse que no quedaba reducida la decoración pictórica a estos dos retazos que se analizan aquí. No hay duda en la cronología de la obra como posterior al incendio de 1562, si había pinturas de tiempos anteriores en este claustro debieron de quedar totalmente inservibles por los efectos del fuego. Con esta obra, llevada aquí a cabo, se completaba una forma decorativa del monasterio que no tenía a esta como única muestra ya que, según consta documentalmente, la pintura también era una forma de decoración de su iglesia. Don Pablo Pérez Costanti cita del testamento de Sixto de Frisia, pintor y vidriero flamenco que reside en Santiago en los primeros años del XVI, el dato de que le debía 500 maravedis "de cierta pintura que hize en la iglesia de su monasterio" el Abad de San Esteban de Ribas de Sil (11), posiblemente, según la costumbre de la época, esta ornamentación pintada podía tener carácter mural.

---

(1) DURO PEÑA, Emilio.- El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil. Orense 1977, 23.

(2) Idem, 71.

(3) VAZQUEZ MARTINEZ, Alfonso.- Las reformas monasteriales del XVI y XVII en B.C.M.O., 3, XVII (1951) 202.

(4) Idem, 205.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(5) DURO PEÑA, Emilio.- O.c. 86.

(6) BONET CORREA, Antonio.- La Arquitectura en Galicia durante el Siglo XVII. Madrid 1966, 196.

(7) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 304.

(8) VAZQUEZ NUÑEZ, Arturo.- El Monasterio de Ribas de Sil en B.C.M.O. 15, I (1900) 270.

(9) CHAMOSO LAMAS, Manuel; PONS-SOROLLA, Francisco.- El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra en C.E.G. 39, XIII (1958) 37.

(10) Hechos de los Apóstoles 7, 58-60.

(11) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 219.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RIVADULLA, Santa Cruz

Rivadulla, Santiago.

Lams:

717-718

El retablo mayor de Santa Cruz de Rivadulla tiene dos cuerpos montados sobre un sotobanco, en éste se situan medallones y formas rectangulares que valen como podios a los pilares que dividen en calles el primer cuerpo. Este tiene cinco calles siendo considerablemente más ancha la central que los extremos y éstos, a su vez, más anchos que los intermedios. El segundo cuerpo presenta sólo un compartimento que corresponde a la calle central. A sus lados hay escudos. El retablo tiene dos escenas talladas en relieve en la calle central: El descendimiento perteneciente al cuerpo superior y la invención de la Santa Cruz al inferior, los otros cuatro espacios del retablo dejan su lugar para imágenes de bulto. En el sotobanco los podios que corresponden a la columna presentan algunos decoración pintada y los medallones relieves. Da la impresión de que el retablo ha sufrido reestructuración ya que no se adecua de una forma idónea al espacio que tiene en la capilla.

Las únicas tablas que conservan pintura corresponden a los podios que soportan las pilastras que limitan la calle central. Bajo la pilastra que hay hacia el lado Norte se representa a Santa Elena y en la otra a Santa Bárbara.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Elena (31x19 cms).- Aparece de medio cuerpo frontal, manteniendo su cabeza ligeramente inclinada hacia adelante. En su rostro el de una mujer muy joven, casi una niña de rubio y largo cabello sobre el que aparece una corona real su cara es redondeada de rasgos suaves, su túnica verde está prácticamente perdida, sus manos que debían juntarse sobre el pecho en una actitud orante se han perdido.

La figura se recorta sobre un fondo neutro bastante oscuro en el que se recorta, sobre la cabeza de la Santa, una crucecita roja que la significa.

La elección de este tema para el retablo es enteramente lógica dado que se hace en homenaje a la Santa Cruz.

La composición es extremadamente sencilla, deja a la Santa recogida en si misma. No hay ninguna relación física entre ella y su atributo, este es tratado simplemente como si fuese un emblema.

La técnica con que se lleva a cabo muestra a un artista de fina sensibilidad capaz de llenar de dulzura y serenidad una cara femenina.

Santa Bárbara (31x19 cms).- Aparece de medio cuerpo frontal dirigiendo su mirada hacia lo alto. Lleva una de sus manos al pecho con la otra, la izquierda, sostiene la palma del martirio que reposa sobre su hombro.

Atrás aparece la torre que la simboliza; un fondo neutro ocupa todo lo demás.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición es cerrada, hay un alejamiento total del espectador del tema que la tabla encierra. De nuevo vuelve a aparecer la Santa como único elemento importante y el atributo reducido a la categoría de emblema.

Vuelve a manifestarse con una técnica muy suave el maestro que la realiza, en este caso hay un sentido del alargamiento propio de un manierismo bien asimilado.

A estas dos obras queda reducida hoy la labor exclusivamente pictórica del retablo. Son dos piezas delicadas del manierismo sin grandes dificultades técnicas con un sentido casi profano de la santidad, son ante todo dos bellos rostros de mujer en los que el artista que los realiza lleva a cabo un suave contraste entre ellos muy propio del Renacimiento en figuras que se disponen en lugares simétricos; si una eleva su mirada hacia lo alto la otra la mantiene recogida, ese contraste es muy tenue ya que lo que domina son las semejanzas incluso hay cierto parecido entre sus rostros y en las dos se manifiesta el mismo sentido del atributo relegado en plano muy secundario y preocupándose, ante todo, de la belleza de la forma.

Resulta muy problemático atribuirlas a un autor determinado aún cuando haya un artista concreto, que además es pintor, que firma un contrato ajustado el retablo, Juan Bautista Celma (1). Este au-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tor por aquel entonces estaba vinculado a otro contrato firmado el 1 de Junio de 1569 con los pintores Juan Lombarte y Marcos de Torres, residentes en Vivero y con su tio Juan Tomás Celma, que estaba trabajando en San Benito de Valladolid, conviniéndose en que todas las obras que ellos y cada uno de ellos tomara de cualquier género de pintura en Galicia y Castilla las harian "todos quatro juntos o en partidos como se acordase" según recoge el Señor Pérez Costanti (2). Este tipo de contrato dificulta, como señala el profesor Martín González (3), enormemente las atribuciones de obras a artistas concretos (En este caso tendremos que contentarnos con incluirlas en el círculo de Juan Bautista Celma que debió de ser uno de los más importantes de su tiempo en Galicia.

Nada se ha escrito sobre estas obras pintadas en publicaciones hechas hasta la fecha. Sólo se ha publicado el dato documental. Lo hace, como arriba se decía, Pérez Costanti: "Por cien ducados contrató en 1576 (4 Enero) la obra de un retablo para Santa Cruz de Rivadulla (Vedra-Santiago). Llevaría de una parte sobre un pilar una figura de Nuestra Señora de bulto e de la otra un San Juan Bautista ansimismo de bulto" Encima de estas dos figuras "dos escudos de media talla de las armas de los Mondragones". En lo alto del retablo "una cruz con su Jesús y figuras que denoten el Descendimiento, de media talla, bien abultada. En el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

asiento principal aya figuras que denoten la Invención de la Cruz a cuya advocación es consagrada la dha iglesia, y estas figuras sean de media talla y pintadas (como las anteriores) sobre oro y matices".

Las tablas se encuentran en un lamentable estado. Están carcomidas por el paso del tiempo y en muchos lugares la imprimación está al aire libre liberada de la pintura a la que valía como soporte.

---

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 122.

(2) Idem, 116.

(3) MARTIN GONZALEZ, Juan José.- "El Renacimiento" en la Catedral de Santiago de Compostela. Obra Colectiva. Barcelona, 1977, 301.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RIVASALTAS. San Pedro.

Monforte, Lugo.

Lams:

719-726

Don Francisco Vázquez Saco resalta en esta iglesia rural la antiguedad de su existencia a nivel documental ya que es según él apunta, muy frecuente su aparición en los últimos años del XI (1). La construcción hoy en pie es posterior quizás sea de los últimos años del XII o principios del XIII como señala Don Angel Del Castillo (2).

En planta la iglesia es similar, en lineas generales, a la mayoría de las existentes en el campo gallego teniendo una sola nave rectangular y un presbiterio formado por un cuerpo rectangular también y una cabecera de planta semicircular.

La particularidad más importante y, que destacan los dos autores que la han publicado, es que toda ella está abovedada, hecho poco común en las iglesias rurales en las que, si bien es verdad que bastantes veces tienen cubierta por bóveda la capilla mayor, también es verdad que la nave, en casi todos los casos, está techada con madera dispuesta a doble vertiente. En este caso la nave

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene bóveda de directriz apuntada que carga sobre los muros y tres arcos transversales de sección rectangular montados sobre semicolumnas adosados que están contrarrestadas al exterior por los correspondientes contrafuertes.

Entre las reformas que ha sufrido su arquitectura han de destacarse el añadido que le ha hecho de una sacristia cuya puerta es la que tenia la nave por el lado sur; así pues la sacristia da, en este caso, a la nave y no a la capilla mayor que es lo más frecuente. También pertenece a las reformas posteriores la realización de la actual fachada en la que quedan, como apunta Don Francisco Vázquez Saco, huellas de la puerta antigua (3).

La pintura que conserva a la vista está situada en la nave en la zona más cercana al presbiterio, dispuesta hacia el lado norte ocupando la superficie abovedada desde el nacimiento de los arcos que la limitan hasta la clave de los mismos. En esta superficie, que mide aproximadamente unos veinte metros cuadrados se hace una representación del Juicio Final.

El Juicio Final (500 x 390 cms).- En el centro está situado Jesús con un ángel a cada lado. A alturas diferentes y en profundidades dis-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tintas aparecen grupos de bienaventurados. A la altura del pecho de Cristo, dividiéndose en dos secciones, una a cada lado del Señor, se encuentran personajes del Antiguo Testamento. En un nivel inferior las figuras de María y Juan Bautista encabezan sendos grupos de santos. A los pies del Señor, tres ángeles dispuestos hacia puntos de la tierra diferentes lanzan con sus trompetas mensajes. El sol y la luna asisten a tal acto. En la parte inferior las gentes resucitan.

Sobre Cristo, en un plano superior al que El ocupa, aparecen representadas la Paloma del Espíritu y el Padre configurando a la Trinidad.

En los extremos superiores de la composición hay, a cada lado, un ángel con instrumentos de la Pasión.

Cristo aparece sentado sobre un trono de nubes. Su desnudez está oculta en parte por un manto que cae en una forma que se aparta de la convencional: viniendo de la espalda pasa por encima de su hombro derecho, cae a lo largo del cuerpo y tapa la parte inferior dejando al descubierto, sin embargo, un buen trozo de su pierna izquierda tanto las yagas de las manos como las de los pies y el costado se marcan ostensiblemente. El Señor eleva su mano derecha bendiciendo mientras baja la otra en un gesto que resulta natural. Sus piernas se representan abiertas en una disposición que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

siente dinámica. Su rostro es afilado llevando una larga melena que cae sobre su espalda y una barba que completa su fisonomía, su mirada no se dirige a ningún lugar concreto manteniendo su persona alejada de tantos y tantos que lo tienen como centro de atención. Tras su cabeza, levemente insinuado, hay un nimbo crucífero.

Los dos ángeles que hay a su lado están a la altura de sus piernas, realizados en un canon mucho mas pequeño y situados en una posición que parece más atrasada ya que hay nubes entre el Señor y sus figuras. Ambos miran a Jesús, fijos en pie sobre ese duelo de nubes manteniendo sobre el hombro una espada. Visten largas túnicas blancas y las alas desplegadas aparecen de una forma total a los lados de su cabeza.

En actitud contemplativa y alguno orante están los hombres del Antiguo Testamento representados en tamaño menudo. Tan sólo dos de ellos son facilmente identificables, uno, el segundo a la derecha del Señor, es David, individualizado por el arpa que toca; el otro esta situado el primero a la izquierda de Jesús, es Moisés reconocible por las tablas de los mandamientos y los cuernos que sobresalen de su cabeza. Están todos en las actitudes más diversas, unos sentados, otros de rodillas los hay dispuestos de perfil, también aparecen otros en tres cuartos, todos vestidos con largas túnicas en las que, en algún caso, se sobreimpone un manto;

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todos ellos se representan de edad ya madura con sus rostros cubiertos por largas barbas y mirando al Señor. Son cinco los que se encuentran a su derecha y tres a su izquierda viéndose alguno de ellos muy parcialmente.

María se encuentra a la derecha del Hijo a la altura de sus pies; está dispuesta en tres cuartos y con una rodilla sobre las nubes que le valen de suelo. Su actitud es de súplica dirigiendo una mano al pecho mientras la otra se mueve en gesto de petición. Es una mujer joven, tocada con una rica corona real tras la que aparece, manifestando su santidad, un nimbo; la cabellera rubia cae por la espalda hasta más abajo de la cintura. Viste túnica, sobretúnica y manto. La sobretúnica se abre ampliamente dejando ver buena parte de la túnica debido a la disposición arrodillada de Maria; la posición en movimiento en que se representan las prendas señalan que María está, en ese momento, en actitud dinámica. Como dato significativo en su indumentaria, desde un punto de vista cronológico, para la datación de estas pinturas hay que decir que lleva una gorguera que cubre practicamente todo el cuello de la Vírgen con una lechuguilla rematándolo. Tal atavio de María puede llevarnos a un momento en torno al 1550. Tras Ella aparece un grupo de mujeres de las cuales tan sólo podemos distinguir el rostro de las tres primeras que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se encuentran perfectamente concretadas; las de más, que esta atrás, tan sólo son insinuadas por unas lineas curvas que señalan una agrupación de cabezas, De este grupo de tres mujeres que siguen a Maria tan sólo se ve la disposición del cuerpo de la primera; ésta se arrodilla en una forma similar a la Virgen, sus manos se juntan en gesto de plegaria, de su vestimenta lo más llamativo es la tela brocada del sayo así como las lechuguillas que rematan las mangas de éste mostrando tal detalle de le indumentaria una cercania en la moda a la cronología dada para la gorguera de María; sobre la cabeza lleva una toca de papos que pertenece al mismo momento de la moda en España. De las dos santas mujeres que siguen en el grupo a ésta tan sólo es visible el rostro y en una de ellas también las manos en gesto igualmente orante. El tipo de tocado repite la de la anterior siendo la tan generalizada toca de papos, usual en España hacia la mitad del XVI.

San Juan Bautista está situado enfrente de Maria, también en tres cuartos; al otro lado de Cristo; aparece cubierto por pieles como suele ser habitual en su iconografía, mueve sus brazos ampliamente en actitud suplicante, al mismo tiempo que dirige los ojos a lo alto, hacia Cristo; parece arrodillado, Tras él se distingue claramente un santo juvenil, barbilampiño y sonriente, se encuen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tra con sus manos juntas en gesto devoto.

Los ángeles de la zona inferior aparecen de cuerpo entero vestidos con túnica blanca y alba, desplegado esbeltas alas. Todos se encuentran en pleno vuelo. De la trompeta del que se encuentra más a la izquierda sale un mensaje que dice: "VENITE BENEDICTI PATRIS MEI POSSI DET..." El del centro envia un mensaje con este contenido. "SURGITE MORTUI E BENITE A JUDICIUM.". El del extremo derecho habla así. "DISCEDITE MALEDICTI INIGNEM". Entre Maria y uno de los mensajes aparece el sol frontal; en torno a su forma redonda se alternan rayos de curso rectilineo con otros de cierta tendencia ondulante. Al otro lado, y a la misma altura, se encuentra la luna en forma más habitual, de perfil mostrando su forma menguada.

A la tierra se le dedica una mínima franja en la parte inferior de la composición, allí se muestran multitud de aberturas por las que surgen los cuerpos desnudos de los resucitados, éstos se disponen de las más diversas formas, de frente, de espalda, de perfil, en tres cuartos... con las manos juntas orantes, abriendo los brazos como mostrando espanto, hombres y mujeres se mezclan en tal momento no surgiendo de ninguno de ellos más cuerpo que el que se muestra hasta la cintura a lo lejos siguen presentándose en pequeños fragmentos atisbos de resurrección en otros cuerpos. Las gen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tes que aquí surgen son de distintas edades y, en cierta manera, resultan individualizados.

En un nivel superior al que ocupa Cristo se encuentra también el centro, la paloma del Espíritu y, todavía más arriba, el Padre. Bajo la Paloma y también bajo el Padre se representan, en linea elíptica, dos signos de resplandor que distingue a estas dos figuras de la Trinidad. Ambas formas luminosas están en una situación que hay que considerar más retrasada que la de Cristo. Alrededor de la Paloma hay cabezas de ángeles aladas colocadas por parejas. El Padre se representa como es usual, como un anciano de largo cabello y barba blanca, su rostro está poblado por las arrugas. Sobre su cabeza destaca una corona destaca una corona real rematada por una cruz, sobre una túnica blanca viste un rojo manto que se abrocha al pecho. Bendice con la derecha y la izquierda soporta la bola del mundo coronada por la cruz.

Desde los extremos superiores vuela hacia donde se encuentra Jesús un ángel cubierto por blanca vestimenta y con sus alas desplegadas. Porta el que proviene de la izquierda la columna de la Flagelación y las puntas que sujetaron a Cristo a la cruz. El otro, la cruz y la corona de espinas.

Compositivamente hay una gran riqueza de planos y de coordinación en el desarrollo del tema.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Indudablemente el gran protagonista es Cristo quien se halla en una situación privilegiada ya que ocupa el centro geométrico del marco apareciendo en primer plano y con un tamaño muy superior al de las demás figuras. Además su amplio gesto lo destaca claramente centrando en El el interés del espectador. En un mundo de nubes se situan grupos que miran hacia Cristo a distintas alturas y, por consiguiente, con diverso tamaño lo que indica planos diferentes. Hay enla parte inferior de la representación una convergencia total hacia el Señor, de los ángeles que en esta parte aparecen los dos más cercanos a Jesús aparecen acompañándole con las espadas alzadas sobre sus hombros y mirando también hacia El. Si los otros ángeles no manifiestan esa disposición en su cuerpo dirigida al Señor si en cambio depende absolutamente su actuación de Este ya que, en su nombre, llaman a los hombres a la Justicia. Estos resucitan teniendo muchos de ellos, casi todos, su mirada dirigida a esos mensajes que se les presentan, relacionándose de esta manera a través de la disposición con la zona alta.

En la parte superior de la escenificación el ensamblaje dentro del conjunto no se persigue tan fuertemente. La parte central y alta, lugar ocupado por los otros dos personajes de la Trinidad, permanece presente ante nosotros pero no vinculada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al Hijo quien, por otra parte, parece más adelantado si tenemos en cuenta los resplandores que rodean al Espíritu y al Padre que se encuentran tras Cristo. Hay que pensar que tal circunstancia esta realizada de una manera plenamente intencionada queriendo con ello el artista manifestarnos la pertenencia del Hijo a la Trinidad pero no la presencia de Esta en el Juicio, menester que tan sólo corresponde a Cristo.

En ensamblaje en una composición unitaria entre la parte superior y central se lleva a cabo por medio de los ángeles que desde la parte más alta vuelan desde las esquinas de la escenificación hacia el centro llevando, ante el trono del Señor, los instrumentos de su Pasión.

Así pues todo lo aquí presente aparece vinculado perfectamente a esa figura de Cristo, centro claro de la composición, sin duda es esta pretensión de llenar un gran espacio con un sólo tema que más destaca a este pintor quien por otra parte manifiesta una buena calidad tanto en el dibujo como en el color.

El dibujo sirve a un interés presente en casi toda la composición: llena de movimiento gran parte del tema ya que toda la zona inferior y central se muestra en pleno dinamismo, incluso llega éste a la figura de Cristo quien suele mostrarse,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en esta escena, pleno de serenidad: aqui, en cambio, está totalmente dinámico moviendo tanto los brazos como las piernas. No está ausente la zona superior del movimiento que embarga al tema, tanto la postura del Padre como la del Espíritu Santo es abiertamente dinámica; las cabezas del ángel que acompañan a la Divinidad se muestra en actitud contemplativa huyendo en ellas el autor de posturas que pudiesen ser demasiado repetitivas intentando, a través de la disposición en distintas direcciones de las cabezas dar a éstas una apariencia de verosimilitud, con ello también en éstas se logra esa sensación de dinamismo que se observaba en el Padre y en el Espíritu Santo. Sin embargo el caracter dinámico de esta zona superior es mucho más reducido que el que se contempla en toda la parte baja, la única figuración que se le puede comparar en empuje dinámico en la zona más alta son esos dos ángeles que desde los extremos vuelan hacia el centro de la escenificación. Es enteramente lógica esa diferencia de movimiento que se completa en este fresco, el tema de la Trinidad es menos propicio a las formas movidas que el del Juicio, la aparición de ambos interpretados conjuntamente hace que se note esa disparidad de intensidad en ambas zonas de la composición, tal circunstancia es asumida por el artista y decide, en vista de ello, acrecentar la actividad, de la manera ya reseñada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

anteriormente, para que no se note esa discrepancia en una narración que intenta manifestar un caracter unitario.

En función de este movimiento que llene de vida la escena se dibuja todo, no sólo las figuras sino también sus vestimentas, los epígrafes que se retuercen en aras de la vertiginosidad del vuelo angélico y hasta las nubes implicadas en ese raudo devenir que aquí se manifiesta en el último dia del mundo.

La visión de este Juicio es ambiciosa, el autor, apesar de tener que hacer tantos rostros como aquí se llevan a cabo, intenta poner en cada uno de ellos una nota individualizadora, logicamente en un repertorio tan amplio como el aquí aparece las notas comunes entre las expresiones tienen que ser abundantes sobre todo teniendo en cuenta que todas ellas responden practicamente a una misma motivación, esa proximidad evidente del Juicio. Los rostros están llenos de severidad y nobleza con rasgos largos muy marcados, en algún momento el trabajo del pintor se hace, en cierta manera, conceptual, es lo que pasa, por ejemplo, en el torso de Jesús con rasgos, hasta cierto punto, próximos, a los de una pintura románica.

La inspiración en Miguel Angel, en el Juicio de la Sixtina, es claro. Es indudable que la altura de esta obra poco tiene que ver con la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

romana pero las ideas tomadas de allí son patentes. No es necesario pensar en un conocimiento directo de tal obra basta con tener en cuenta la posible recepción por parte del artista de una serie de fórmulas nuevas surgidas en este tema fruto del arte miguelangelesco, la posibilidad de un conocimiento de dichas maneras por obras que habían recibido el mensaje de la Sixtina es una de las conjeturas más lógicas a deducir, justificaría las acusadas diferencias que en muchas partes de la obra de Rivasaltas hay con respecto al modelo que revolucionó los viejos esquemas medievales del Juicio que aquí se conjugan con lo nuevo y con una visión muy personal del último día.

A la idea medieval responden la estructuración en fajas diferentes de la temática en una superposición de motivos propia para una lectura por partes y no unitaria. Tal idea es el punto de partida. Es concebida con motivos propios de la iconografia de tiempos anteriores: los ángeles con trompas de las que parten cartelas, el sol y la luna. A tal imágen se superponen notas de raigambre miguelangelesca tales como la postura de Cristo, la actitud de los santos sumamente arrebatada y, lo que es más claro, el vuelo de los ángeles desde los extremos superiores hacia el lugar que ocupa Jesús. La idea más original de este Juicio es la presencia del Espíritu Santo y del Padre sobre Cristo configurando la forma de la Trinidad,la disposi-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de los cielos es utilizada por el artista de tal forma que no hace presente en el acto del Juicio a estas dos figuras extrañas en tal hecho, Padre y Espíritu.

Los colores usados por este pintor son, además del blanco, tonalidades rojas y amarillas sobre todo.

Don Angel del Castillo, Don Francisco Vázquez Saco y Don José Trapero Pardo las mencionan en sus estudios. El Señor Castillo las trata así: "una extensa pintura mural que cubre la bóveda del presbiterio, obra tal vez del siglo XVII, a juzgar, entre otras cosas, por una leyenda que tiene en caracteres romanos. Representa el Juicio Final, asunto que he visto repetido en otras pinturas murales de iglesias gallegas (Chouzan, Castrelo de Miño etc.) y carece, a mi juicio, de verdadero mérito artístico y aún arqueológico: lo preside el Padre Eterno, que tiene debajo la Paloma del Espíritu Santo, Jesús está en el centro, rodeado de santos en actitud suplicante; a los lados, ángeles sonando las trompas del Apocalipsis, reyes, damas, etc. pidiendo clemencia; debajo las ánimas envueltas en llamas, y en ángulos el sol, la luna, la Firmeza y la Esperanza (4).

Don Francisco Vázquez Saco dice que son "de época muy posterior y carecen de mérito artís-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tico" (5).

Don José Trapero Pardo simplemente las menciona como "dignas de estudio" (6).

Tras el análisis hecho a la obra no se puede dudar de su valor, sobre todo teniendo en cuenta el contexto en que se incluye; en la pintura gallega de su momento pocas cosas se pueden señalar de la categoría de esta obra que muestra un tipo iconográfico único en esta zona y que es una variante más de este tema tantas veces narrado en la pintura de Galicia y con muchas maneras diversas de plantearlo.

Hay que pensar en la posibilidad de más pinturas del mismo momento bajo las cales que pueden llegar a ocupar toda la superficie la iglesia ya que ésta mantiene el revoco en las paredes. Seguramente que, de aparecer más temas, éstos han de tratar de la narración usando un gran tamaño. Así actua este mismo pintor en Santa Maria de Nogueira donde pone enfrente del Juicio Final la Resurrección con un tamaño similar. El desencalar adecuadamente la iglesia puede traer un gran descubrimiento de pintura consigo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1645

SANTIAGO, Archivo de la Catedral

Santiago.

Lams:

727-732

La decoración de la capilla mayor de la catedral en el XVI sufrió grandes transformaciones; López Ferreiro de cuenta detallada de las innovaciones que acontecen a lo largo del siglo. En Enero del 1542 estaban terminadas las rejas de la capilla mayor (1). En 1545 ya se había acabado la custodia que, después de estar depositado en el Relicario, se colocaría en el altar mayor donde se encontraría hasta el siglo XVII (2). Otra obra importante fué el aderezo del altar mayor con un retablo nuevo que estaría rematado en 1560 (3) Ya "desde antiguo el fondo del ábside de la Catedral estaba cubierto de pintura que, en veinticuatro cuadros, representaban varios milagros del Apóstol Santiago. Las cinco intercolumnas que por esta parte rodeaban el ábside, formando el hemiciclo, estaban cerrados por tablas sobre las cuales se pintaron al óleo, tanto por la parte de adentro como por la de afuera, varios misterios de la vida de nuestro Señor (4). La pintura de esas tablas debió de hacerse por 1569 que fué cuando el Cabildo encargó la pintura de la Ascensión de Nuestro Señor a las espaldas de la sacristia (5) y que, con muy buena lógica,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

atribuye al Juan Bautista Celma; a este mismo pintor ha de atribuirse la pintura de las otras tablas que hay en los intercolumps ya que, como se verá pertenecen al mismo momento y es por estos tiempos éste el pintor que trabaja con más asiduidad en la Catedral. En 1578 seguirían las obras de Celma en el presbiterio ya que por aquel entonces se le encargaran los púlpitos, tarea que entregaria en 1584. En el año 1586 seguiría este mismo artista trabajando en la cpailla mayor, entonces se le encarga repasar, dorar y platear el baldaquino del Altar mayor, que era obra encargada en 1486 a Juan de Viña (6) y que fué muy alterada en 1542 (7). Finalmente en la decoración del presbiterio se le encargaría al mismo Juan Bautista Celma pintar dorar y adornar la cúpula o cimborio y toda la bóveda de la capilla mayor (8), obra que estaba terminada en 1603 (9).

Actualmente se conserva en las dependencias del Archivo de la Catedral una tabla que pertenecía a la decoración existente entre las columnas que separan la girola de la capilla mayor. Recoge de un lado el tema de la Epifanía y del otro el de la Resurrección. Es obra muy probable de Juan Bautista Celma hecha hacia 1565 momentos, como antes se decía, en que a éste se le debe contratar la pin-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tura de la Ascensión.

La Epifanía (183 x 141 cms).- María aparece sentada en una sede pétrea, está dispuesta en tres cuartos, tiene en el regazo al Niño. Ante El está arrodillado un Rey, lo acompañan a pié los otros dos; encontrándose los tres Magos en una pequeña porción de espacio. Tras Ellos aparece una arquitectura de corte ampliamente clásico:

María viste una túnica con una escote en cuadro de no demasiada dimensión, sobre éste lleva un manto oscuro; el rubio pelo se cubre con un velo blanco. La representación de una faz serena de corte muy aristocrático cargada de una dulzura y nobleza que evoca el arte italiano. Tras su cabeza se presenta una aureola formada por una gran cantidad de luminosos rayos recortados configurando una forma redondeada; con sus manos coge al Niño que mantiene en el regazo, Este se presenta desnudo, con cara mofletuda y el pelo rubio y rizo; mira seriamente al Mago mientras lo bendice. De su cabeza parte una aureola seccionada en partes de desigual dimensión; su configuración dibuja lejanamente un nimbo crucífero.

El Mago arrodillado se presenta en perfil cubierto por una capa ricamente brocada. Mira tiernamente al Niño, su rostro lo presenta ya anciano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con su cabeza calva, dirige sus manos a los piés de Jesús seguramente que con intención de besarlos. Muy probablemente su corona se encuentra en el suelo.

En pié, al lado del Mago arrodillado, se encuentra un poco más alejado del espectador otro rey colocado frontalmente manteniendo en sus manos la ofrenda que le va a hacer al Señor. A su lado, más alejado del Niño y también en pié pero colocado en tres cuartos, se encuentra el rey negro. De este rey observamos la parte superior de su camisa que se ajusta ya al cuello cubriéndolo en forma fruncida aproximadamente hasta la mitad de su altura.

En la arquitectura las formas ofrecen un caracter muy liso sin otra decoración que las líneas rectas que rompen la monotonía de los pilares que parece, por su disposición ,deben estar menteniendo una especie de bladaquino que se encuentra sobre María y el Hijo. La sede en que se asienta se eleva sobre un podio que pertenece a la arquitectura y en él que reposa, al lado del trono, la ofrenda que ha hecho el Rey arrodillado.

La composición enfrenta a dos grupos, uno el de los Magos y el otro formado por la Virgen y Jesús. La figura fundamental es la de Cristo de quien se centran las atenciones de los Magos. También resulta destacada la persona de María por su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posición central, por la amplitud con que es desarrollada su figura y por su papel tan sobresaliente en la narración.

La tabla resulta de una indudable calidad mostrando el artista una facilidad grande para incluir en un espacio relativamente pequeño una escena con una figuración llevada a cabo en un tamaño destacado. La buena factura de la tabla es muy acusada, el rostro de la Virgen es una bella muestra de pintura de categoría, la conexión de unas figuras con otras se hace con un gran talento. La coloración resulta apagada, grises, verdes y marrones son los colores fundamentales y están dados al óleo.

La Resurrección (183 x 141 cms).- Se halla recortada por los laterales un poco y por la parte superior notablemente, por lo menos la tabla debía acrecentarse por ese lado con una altura similar a la que tiene el fragmento conservado. Existe un buen trecho de espacio entre la base de la tabla donde se inicia la forma del sepulcro; en esta primera parte aparece en primer término un soldado que mira hacia el Señor; otro, más cercano al sepulcro, está dormido. Sobre la tapa del sepulcro que, según parece, no se ha movido aparecen los piés del Señor en una postura que parece señalar una tenue ascensionalidad. Al otro lado del Señor, en el plano más alejado del espectador, se encuen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tran otros dos soldados ocupando lo que se conserva de cada uno de ellos un ángulo de la tabla.

El soldado más próximo al espectador se presenta en tres cuartos dirigido hacia adelante en dirección, por tanto opuesto a la que tiene el sepulcro, presenta una rodilla en tierra y se endereza con la otra pierna, su gesto de elevación corresponde a que se ha dado cuenta del sobrenatural acontecimiento, por eso dobla la cabeza hacia donde está Cristo y mira hacia El con gesto de incomprensión. Viste calzas bandadas, sayo corto de mangas muy cortas con decoración en dorados de unas formas de roleos, escote en cuadro muy pequeño, bajo éste lleva cota de maya que se aprisiona a la base del cuello. Su cabeza se cubre con un casco de corta vísera y ala en la parte posterior también muy reducida y ligeramente en pendiente, está rematada con un peñachò,lleva a su cintura un puñal colgado, soporta una lanza en una mano y un escudo, en el que hay impresa en su parte central una cara monstruosa, en la otra.

El soldado que está dormido cerca de éste se encuentra sentado, inclinando su cuerpo hacia delante y apoyando su cabeza sobre sus brazos que se cruzan arrimándose a la base del sepulcro, el casco y el sayo con similares a los de sus compañeros, bajo su cota de maya se observa una camisa, lleva unos muslos que superan la rodilla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Del soldado que está en el ángulo superior izquierdo tan sólo contemplamos una de sus mangas acuchilladas en la parte baja muy abultada en la parte del codo y rota en tiras en la parte superior dando un tipo comprensible tan sólo en una fecha posterior a 1550. Del soldado que está al otro lado en un lugar simétrico con respecto al anterior tan sólo se ve un trozo de su sayo con decoraciones en otro y un fragmento de la lanza.

El sepulcro se presenta como una forma rectangular muy baja y de paredes lisas en ésta se ve en un costado, un pequeño cuadro que puede estar ocupado o bien por un 4 o por una J B entrecruzadas que pueden aludir al nombre de su muy posible pintor Juan Bautista Celma. Este tema se repite una vez más en el sepulcro.

Sobre la tumba se encuentran las piernas del Señor recortadas un poco por debajo de la rodilla. La pierna derecha se inclina levemente para insinuar ascensionalidad, muestra en el que muy nítidamente la huella del clavo; ese pié derecho tan sólo pesa en la losa los dedos alzando la parte posterior e insinuando así su estar elevando el otro pié esta aún totalmente asentado sobre la losa.

La composición deja centrado el cuerpo de Jesús entre los cuatro soldados su forma de sobresalir ostensiblemente en altura entre las otro cua-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tro figuras, su posición central y la extensión con que se despliega su cuerpo señalan la prioridad que su figura tiene. Prácticamente la mitad superior de la tabla debería estar dedicada al cuerpo de Cristo que se encontraria bendiciendo con su derecha.

En la tabla contrasta la pasividad que ocasiona el sueño en tres soldados con el movimiento fuerte con que impulsa al que contempla el acontecimiento. La acción de Cristo debe resultar ajena a todo lo que pasa a su alrededor. El artista detalla con precisión la expresión del soldado despierto y pormenoriza con total acierto los atuendos de cada uno de los personajes.

La coloración dada al óleo reune marrones, grises, blancos.

Esta tabla, pintada por sus dos caras, ofrece un trabajo de la misma mano en sus dos partes. Las diferencias más fuertes que se observan dimanan de la distinta dimensión que tiene la composición en cada una de las partes. En la Epifanía el poco tamaño de su superficie hace condensar en un mínimo espacio a las figuras indispensables del tema mientras que en la otra escena -La Resurrección- el artista tiene lugar suficiente para precisar adecuadamente la figura de Jesús ascen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diendo los cielos. En esta doble manera de actuar ante circunstancias distintas se señala ya la evidente maestría del que realiza este trabajo. Es un artista que introduce a los personajes de la acción en ambientes en que gusta desarrollar arquitecturas de corte clásico muy usuales en los pintores del XVI, esa misma sensación de amor a lo clásico produce el sarcófago de la Resurrección. Las figuras son realizadas manifestando una gran nobleza en cada personaje inspirada en modelos quizás italianos de claro sabor renaciente. El trabajo está llevado a cabo con un dibujo de una perfección poco usual en Galicia y con una gran sobriedad en la coloración.

Contribuye mucho esta tabla a definir cual puede ser la calidad de uno de los artistas más celebrados en el último tercio del XVI en la Región.

Sobre esta tabla hay varias menciones, una del Sr. López Ferreiro dice así: "De estas tablas que estaban en los intercolumnios, si bien en mal estado, aún se conservan dos; la una de un lado tiene la Adoración de los Reyes, en la cual es de notar la espiritualidad y delicada expresión del rostro de la Santísima Virgen, y de otro lado la Resurrección del Señor; y la otra de un lado la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

patética Crucifixión que hoy se admira en la Capilla de las Reliquias y del otro lado juntamente la Ascensión, que debe ser la que pintó Francisco Suárez. De esto se infiere, que esta tabla debía ocupar el centro del ábside presentado para dentro el admirable crucifijo y para fuera frente a la citada capilla del Rey de Francia. La Ascensión" (10).

Además hay que decir que el mismo López Ferreiro afirma que "con toda verisimilitud Bautista Celma era el pintor que por encargo del Cabildo en el año 1569 pintaba la Ascensión de nuestro Señor a las espaldas de la Sacristía de esta Santa Iglesia" y que recibió sus ducados para que la pintase" con toda perfección y lustre y de buenos matices".

"Este fue el cuadro de la Ascensión que en el año 1587 retorno el pintor portugúes Francisco Suárez" (11).

El señor Villamil habla de que está "en la capilla de S. Fernando... otra tabla mayor, que es una de las hermosas que cerraban los cinco vanos del ábside la Capilla mayor, y se quitaron en 1669 cuando se hizo allí la gran obra del revestimiento que aún se conserva. De un lado presenta al Salvador crucificado y del otro su gloriosa Ascensión. Hay otra media tabla que de un lado tiene representada la Adoración de los Reyes y del otro parte de la Re

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

surrección". Estan tan restauradas como que "en 1640 se pagaron al pintor Francisco Beláźquez 800 reales por la pintura (más bien retocadura) de la Ascensión de frente a la capilla del Rey de Francia" (12).

El señor Chamoso dice: "López Ferreiro lo supone autor del cuadro de la Ascensión del Señor pintado sobre el muro posterior de la Sacristía de la Catedral de Santiago. Suponemos que debió tratarse de una pintura mural y no de obra de caballete, por cuanto en el contrato se dice que lo pintase "con toda perfección y ¿ilustre? y de buenos matices" cualidades que no van a una pintura sobre lienzo. (13).

Hay que hacer una serie de consideraciones a cerca de esta tabla y de su localización. Sabemos que el tema de la Ascensión ocupaba la tabla que ocupaba el espacio que existía entre las columnas exactamente enfrente de la capilla del Salvador, es decir justo en la parte central del ábside mirando a la girola. Esa misma tabla presentaba del otro lado mirando hacia el interior del ábside el tema de Cristo crucificado. También tenemos constancia de que la dimensión que tiene la tabla en que se presenta la Epifania y el fragmento de la Resurrección tiene la mitad de la dimensión

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que la tabla que ocupaba la posición central.

Hay que pensar que la Resurrección dispuesta hacia el lado de la girola (a un lado de la Ascensión probablemente) ocupando uno de esos cuatro espacios que quedan, dos a cada lado, junto a la tabla en que se representa el tema de la Ascensión. De esta manera mirando a la girola las escenas narradas ocuparían toda la altura de la tabla y el fragmento aquí conservado de la Resurrección correspondía a la mitad inferior de la misma. El número de cinco temas cinco cantidades de episodios representados y el que dos de ellos sean la Resurrección y la Ascensión permite lanzar la hipótesis de que los temas que aquí se representan correspondían a los misterios gloriosos, los otros tres episodios que completarían la serie serían entonces: Pentecostés, Asunción y Coronación de la Virgen.

Hacia el interior del ábside la tabla central ocupa con un sólo tema -Cristo crucificado- toda la altura, sin embargo la Epifanía abarca sólo la mitad inferior de una tabla, esto hacía deducir que las 4 tablas laterales debían repartir su superficie hacia esta parte interior de los episodios. Habría, de esta manera, cuatro temas a cada lado del Cristo Crucificado, dos en cada tabla. El que sean dos temas de la vida de Jesús los que se efigian de este lado permite pensar en la representa-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ción de un ciclo dedicado a la vida de Cristo quizás con cuatro episodios (a un lado del Crucificado) con escenas de la Pasión y los otros cuatro antes de la Pasión -la ordenación también podia hacerse colocando los episodios en linea como se hace en las estructuraciones de los retablos.

En el "Inventario del tesoro de la Sta. Iglesia 1648-1649" se menciona: "592 otro quadro de la adoración de los reyes qesta en la Sacristia de arriva" (14).

En el "Recuento de Alhajas y Reliquias de esta Sta. Iglesia de Santiago echo en 1658 -"se mencionan" otro quadro de un crucifixo ya ausado y viexo que asiste en las reliquias viexas... otro quadro de la Adoracion de los Reies que asiste en la sachristia de arriva (15).

Estas menciones permiten afirmar que ese retablo pintado de la cabecera de la iglesia ya no existía por 1648 y que después ambas tablas se dejaban ver ocultando una el fragmento de la Resurrección y la otra la Ascensión, esto explica que con el tiempo se conservase en peores condiciones la parte de la Epifania que la de Resurrección. La tabla de la Crucifixión se perdió en epoca posterior a López Ferreiro, seguramente que en un incendio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El estado actual de la tabla es lamentable. La parte dedicada a la Epifanía se conserva en un estado más deteriorado, la calidad de la pintura hace muy aconsejable una restauración llevada a cabo con todas las garantias.

---

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. VIII. Santiago 1906, 180.

(2) Idem, 189.

(3) Idem, 192.

(4) Idem, 397.

(5) Idem, 402.

(6) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- O.c. VII (1905) 396.

(7) Idem 397.

(8) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- O.c. VIII (1906) 405.

(9) Idem, 405.

(10) Idem, 398.

(11) Idem , 401-402.

(12) Idem, 113.

(13) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Juan Bautista Celma. Un artista del XVI en C. E.G. 37, XII (1957), 187.

(14) Archivo Catedral de Santiago: Inventario del tesoro de la Santa Iglesia 1648-1649, núms. 592-93.

(15) Archivo, Catedral de Santiago: Inventario del Tesoro de la Santa Iglesia 1658, fol. 102.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santiago
HUERFANAS - Sacristia

Santiago.

Lams:

733-734

Fue el arzobispo San Clemente quien fundó el Colegio de las Huerfanas. Según señala López Ferreiro es de 1600 la escritura que acredita tal fundación. Sin embargo, la protección a las huérfanas por parte de este arzobispo venia de años atras (1). En el testamento de San Clemente instituye entre sus universales herederos..." a la casa de las pobres huérfanas que dejo instituida en esta ciudad, entre las quales mis testamentarios y cumplidores reparten y dividan lo q'oviere y me pertenece...." (2).

En la sacristia de la iglesia de este colegio se guarda una tabla que pertenece, sin duda a la época de la fundación; el estudio de la obra acredita que el que la lleva a cabo es Juan Bautista Celma, la época en que se debió realizar ha de ser en torno al 1600. El tema que presenta es la Lamentación sobre Cristo Muerto.

Lamentación sobre Cristo Muerto (218 x 197 cms).- Hacia el centro de la tabla se encuentra María sentada al pie de la cruz. Ante Ella

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se extiende el cuerpo de Jesús dispuesto diagonal mente se encuentra sobre una sábana y reposa su cabeza sobre el regazo de la Madre, Esta coge su cuerpo por debajo del brazo derecho sin tocarlo directamente ya que la sábana queda entre la mano de María y la carne de Jesús, su otra mano reposa desmayada sobre el brazo izquierdo de Cristo que se cruza sobre las piernas de Maria. La Virgen está dispuesta en tres cuartos mirando al cielo, el Hijo está colocado frontalmente manteniendo su cuerpo aún la forma con que ha expirado en la cruz, el paño de pureza se anuda con gracia en la cintura, la llaga del costado ha marcado un rio de sangre que abaja en curso curvo por el pecho, la cabeza se presenta totalmente caida sobre una pierna de la Virgen, sus rasgos se han afilado más en la virtud de la muerte. La vestimenta de María es clásica, lleva la túnica y el manto, su cabeza se encuentra totalmente cubierta por el manto que enmarca dejan do casi en sombra el desmayado rostro de la Madre.

A la derecha en primer plano se encuentra de perfil Juan. Viste túnica y palio, el ropaje nos deja ver uno de sus pies desnudos manteniendo la compostura de representar a los apóstoles con los pies descalzos, con su mano derecha sostiene a la altura de la cintura ligeramente recogido el palio, en su izquierda mantiene, casi frente a su cara,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los tres clavos que han oprimido al Maestro a la Cruz. Mira hacia Jesús, su rostro lo muestra apenado, es un hombre joven, barbilampiño de larga y oscura melena.

Cuatro mujeres acompañan a María, están situadas dos a cada lado, detrás de Ella, una seca con el borde de su manto su própio llanto, otra mira hacia el cielo elevando ligeramente su mirada, la que está a la izquierda de María es reconocible por el frasco de perfumes que lleva en la mano aunque dispone frontalmente y en pie, como las dos anteriores que estaban a la diestra de María, su cara se aparta aterrada del primer término, a su izquierda también de perfil e igualmente aterrorizada, según muestra su rostro se encuentra esta otra mujer. A los lados de las mujeres cerrando la composición por los laterales, mostrando el plano más profundo de la escena, aparecen dos hombres, uno lleva su cabeza cubierta por el manto y el otro con un tocado de inspiración morisca, han de ser Nicodemo y José de Arimatea.

Al fondo, en el centro, se encuentra el madero vertical de la cruz; hay una escalera apoyada a la puerta superior dispuesta diagonalmente que hace presente la importante altura que tiene esa cruz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición tiene como núcleo principal esa agrupación de cuerpos de Madre e Hijo que ocupan gran parte del espacio, precisamente en el centro de la tabla sus figuras dibujan dos diagonales dentro del cuadro; el engarce de los dos cuerpos de la forma aproximadamente de un triángulo isósceles. Existe una cierta rutina en la parte superior ya que casi con un ritmo isocefálico, se disponen las figuras con bastante monotonía incluso María que está sentada llegó aproximadamente a esa linea de cabeza en que se hallan seis figuras.

El cuerpo de Jesús está ligeramente desplazado con respecto al centro del espacio, se muestra con un sentido de estar deslizándose que parece tomado de las últimas representaciones de la Piedad de Miguel Angel. La manera de disponer a Cristo con respecto a María obedece a la nueva iconografía surgida del Concilio de Trento (3).

El punto de vista con que se estudia la obra es bajo dando el lógico resultado de que, así, los cuerpos se encuentran notablemente alargados.

El artista maneja con indudable maestría el arte de la pintura, gusta de los cánones esbel-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tos, de las formas lánguidas, dibuja con muy buena mano, con un academicismo ostensible cada uno de los cuerpos haciendo un riguroso estudio de la caída de los paños desmenuzándoles en profundos pliegues, los rostros están llenos de dulzura con un dolor muy comedido en cada faz, el gusto por el sombreado aparece de continuo dando como efecto un suave modelado en cada personaje.

La coloración es bastante parca, marrones, grises, alguna nota verde componen una obra con la austeridad cromática de Juan Bautista Celma.

No se ha hecho ningún estudio que se ocupase de esta obra.

La tabla se conserva en condiciones óptimas.

---

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. VIII. Santiago 1906, 345.

(2) Idem, Apéndices LV, 216.

(3) MALE, Emile.- L'Art Religieux après le Concile de Trento. París 1932, 285.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, San Benito del Campo

Giro de la Ciudad, Santiago.

Lams:

735-738

Bajo el retablo que presenta el Crucificado en el muro sur de la nave de esta iglesia se encuentran, configurando un conjunto similar a un sotobanco, tres lienzos que pertenecen, sin duda, a un maestro manierista; los tres han de ser de la misma mano y estarían, probablemente, dispuestos en un retablo quizás llevado a cabo en el último tercio del XVI. Teniendo en cuenta la factura de estas tres obras parece muy probable su pertenencia al pincel de Juan Bautista Celma, de no ser así, los haría alguno de los maestros que actúan en Santiago en estos momentos influidos por Celma, muy por encima de todos los del oficio que por estos tiempos andan por Santiago. Los temas que aquí aparecen son, en el centro, un fragmento muy pequeño de una escena de las Lamentaciones sobre Cristo muerto, a un lado se encuentra una Resurrección, y al otro lado, un evangelista. Se nota, a simple vista, como los lienzos están siendo reaprovechados en este nuevo retablo ya que en unos casos son enormemente recortados y en otros apenas dan la medida que exige el marco.

Lamentación sobre Cristo muerto (43 x 58 cms).- El retazo que aquí se conserva se reduce a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las tres cabezas más importantes del conjunto; Cristo, María y Juan. El Cuerpo de Jesús aparece, por la disposición que tiene con respecto a los otros dos que está acostado sobre el regazo de la Virgen. Aparece considerablemente alzado en su parte delantera de tal forma que la cabeza se encuentra practicamente a la misma altura que la de María quizás sostenida por Juan quien se encuentra tras El, mirando fijamente al rostro muerto de Jesús. De esta manera las tres cabezas aparecen apiñadas en muy poco espacio reuniéndose las tres claramente en una forma triangular.

Cristo se presenta con una faz alargada hecha con rasgos muy finos y de una gran nobleza. Sus ojos están serenamente cerrados, su pelo cae blandamente en suave melena sobre su desnuda espalda.

María se representa como una mujer joven de faz delicada, modelada desde una perspectiva estaban sin los mismos rasgos practicamente que se pueden observar en todas las obras que aquí se estudian como pertenecientes a Celma. Los ojos, nariz y boca, así como el tratamiento suave de la tez, recuerdan inmediatamente a la Virgen de la Epifanía de la Catedral a la Madre en la Lamentación sobre Cristo muerto de las Huerfanas y en las figuras de Santa Bárbara y Santa Catalina de Santa Cruz de Rivadulla. Su rostro, como en otras ocasiones, lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recorta entre las incurvaciones que dibuja el manto que cae desde lo alto de su cabeza. La mirada, en este caso, aparece recogida en sí misma, concentrada en su dolor.

San Juan se representa, en este caso, con una incipiente barba, con el pelo corto y algo revuelto y un poco mayor en relación a como acostumbra a representarse. Tras su espalda se observa, en una entonación más clara, el manto.

Compositivamente Celma utiliza aquí todavía el modelo iconográfico en que Jesús se encuentra sobre el regazo de su Madre, no ciñéndose a las normas de Trento que seguirá decididamente, en la tabla de las Huérfanas indudablemente más tardía. Otra diferencia notable con respecto de la obra que se encuentra en las Huérfanas estriba en el número de personajes. Da la impresión de que aquí el tema se presentaba en unas dimensiones menores buscándose una agrupación maś compacta entre los personajes que forman la escena, esta tendencia la indica ese apiñamiento de las cabezas en un reducido espacio, de esta manera es muy probable que no tuviese sitio en el lienzo ni siquiera María Magdalena quien, siguiendo su disposición habitual, se encontraría a los piés del Señor; de colocarse la composición rompería ese sentido de unidad que parece inspirarle de ahí que parezca más oportuno imaginar la escena sin su figura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el color hay la parquedad a que nos tiene acostumbrados Celma utilizando ese fondo con una combinación de tiniebla y luz que el de continuo repite, de esta manera por una luz de carácter abstrato va recortando sobre un fondo generalmente tenebroso a las figuras.

La Resurrección (43 x 30 cms).- En el centro de la tabla, en la parte superior, aparece ascendiendo Jesús. En torno a El aparecen cabezas de ángeles; uno de ellos retira la losa de la tumba que está ya abierta. En primer plano los soldados que guardaban la tumba aparecen en movimiento frenético en virtud de lo sobrenatural del hecho.

Jesús está dispuesto frontalmente con su cabeza dirigida decididamente hacia lo alto; tanto el movimiento de sus manos como de sus piernas lo señalan en una clara tendencia ascendente. La sábana se desparrama desde sus espaldas valiendo de paño de pureza y cayendo por uno de sus extremos sobre el borde de la tumba. Las llagas de la Pasión están nítidamente marcadas sobre su cuerpo. En torno a El hay un fuerte resplandor en que se entremezclan nubes cargadas de luz y cabezas de ángeles aladas que miran unas hacia El y otras hacia la tumba.

Los soldados, que se encuentran en primer término, son cinco; están dispuestos en las más va-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

riadas posiciones; unos están de pié mientras otros se encuentran todavía en el suelo. Sus piernas y brazos los indican en un abierto dinamismo, los más cercanos a la tumba aparecen inundados por la fuerte luz que hay en torno a Jesús mientras que los del primer plano quedan en una rotunda sombra que contrasta enérgicamente con lo que sucede al fondo. Los soldados visten cueras, cortos sayos de los cuales uno está acuchillada, cascos... sobre el suelo se encuentran alabardas y lanzas. La indumentaria coincide perfectamente con el XVI y se puede considerar coetánea de la que se contempla en el mismo tema en la Catedral en la tabla aquí también se ha atribuido Celma. La proximidad entre ambas obras reaparece al comparar con las tumbas que se diseñan prácticamente con las mismas líneas con la diferencia de que en la Catedral la Resurrección se lleva a cabo con la tumba cerrada, con un sentido más simbólico, mientras aquí se intenta una obra de cariz más naturalista y se sitúa la tumba completamente descubierta.

Compositivamente este lienzo demuestra una calidad desusada en Galicia. La luz es uno de los factores más importantes a la hora de jerarquizar la escena, es ella la que distingue a Cristo haciéndolo, centro de si misma. Todas las figuras -soldados y ángeles- que comparten con Cristo el lienzo se reparten en torno a El dibujando el con-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

torno de una almendra mística que se cierra sobre sus figuras.

En este caso la luz impera sobre el color y lo que dominan son los claroscuros, esos contrastes fuertes que dejan en segundo plano a lo que es color, de esta manera, una vez más, los intereses lumínicos distinguen a Juan Bautista Celma.

Evangelista (43 x 30 cms).- En tres cuartos se encuentra de pié el Evangelista. Aparece tomado hasta la rodilla. Lleva su mano derecha la pluma y sostiene abierto el libro a la altura de la cintura. Esta en actitud de bendecir mira hacia el frente pero su mirada no resulta comunicativa ya que se muestra pensativo. Se efigia con el cabello largo y barba poblada. No se ve a su alrededor ningún signo específico que lo individualice. Da la impresión que en la parte alta, ante la cabeza del Santo, debía haber un letrero en caracteres capitales que decía su nombre; parece que aún se contempla una M que debe hacer referencia a Mateo o a Marcos.

La figura se recorta sobre un fondo oscuro.

El sello de Celma vuelve a estar de nuevo patente, basta para distinguirlo el tratamiento des

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de el natural de los paños plegándose con unas características similares a las observadas en la tabla de las Huerfanas.

Estos tres temas debieron ser llevados a cabo en un mismo momento para el mismo retablo. Probablemente los cuatro evangelistas compartían con escenas de la Pasión del mismo tamaño que la Resurrección los podios sobre los que se sostenían las columnas que adornaban el retablo. El tema de la Lamentación debía ocupar quizás el lugar más importante del retablo o, por lo menos un espacio de buen tamaño. Parece ser que en este retablo debía ser casi arte dominante el de la pintura.

Las caracteristicas de Celma vuelven a aparecer en este conjunto con toda claridad. El sentido de la composición claramente renacentista, su ideal de figura inspirado en lo italiano, la suavidad de la forma y el concepto de fondo ya de cariz manierista son las notas que se utilizan; también es nota constante su manera de iluminar la escena valiéndose de la luz magistralmente para crear ambientes y definir personalidades. El tratamiento formal naturalista y majestuoso vuelve aquí a vislumbrarse.

Estos lienzos han de ser anteriores a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la tabla de las Huérfanas ya que, iconográficamente, el tema que trata el pintor en ambos sitios está revestido de más modernidad en el Colegio. Lo mismo sucede con respecto a La Resurrección; entre el que hay en San Benito y el que se encuentra en la Catedral que es indudablemente, más antiguo ya que ofrece una imagen más convencional y todavía cercana a las viejas fórmulas medievales. Así pues la fecha de estos lienzos ha de ocupar un lugar entre el 1569 de la tabla de la Catedral y el 1600 de las Huérfanas.

No hay ninguna publicación que identifique esta obra con Juan Bautista Celma.

Los lienzos se encuentran actualmente en buenas condiciones amparadas por vidrios y sin problema de conservación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SETEVENTOS. San Pedro

Sarria, Lugo.

Lams:

739-742

Consta de nave rectangular y presbiterio compuesto de tramo rectangular y cabecera semicircular. La nave se cubre de madera a dos aguas y la capilla mayor con bóveda de cañón el tramo recto y cuarto de naranja la cabecera. Según Don Francisco Vázquez Saco, que las estudia, sufrió reformas pero conservó íntegra la traza general (1).

En el presbiterio se encuentra pintado el cuarto de naranja y la bóveda de cañón del tramo recto. Antes de analizar la obra hay que decir que las pinturas del XVI han sido salvajemente repintadas deteriorando tanto la posible calidad formal de las mismas como el mensaje que en ellas se narraba. Tal reparación, fuera de lugar, fue hecha hace pocos años. Consistió el "arreglo" en pintar con pintura plástica sobre los viejos frescos para avivar los colores de éstos, tal trabajo abarcó prácticamente todas las pinturas al descubierto ya que aquellas que estaban en peores condiciones se cubrieron con blanco. Muy probablemente puede concretarse mejor cuál era la calidad del maestro que aquí trabajó cuando se desmonta el cuerpo superior del retablo ya que allí no ha podido llegar la actividad devastadora del tosco pintor de nuestro tiempo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aquí tan solo se va a intentar apuntar cual sería el aspecto iconográfico de lo relatado, lleno de interés para el tema del Juicio en Galicia ya que encierra unas variantes propias. Es inutil

intentar aproximarnos al valor formal de la obra anterior ya que lo ha ocultado la realizada actualmente. Para completar cual era el sentido de estas pinturas se puede contar con descripciones anteriores que explican hechos que hoy ya están, quizás para siempre, ocultos.

Los temas hoy en parte visibles son el Cristo en Majestad rodeado de ángeles del cuarto de naranja y una parte de la decoración de la bóveda de cañón que muestra entre estrellas, hacia la clave de la bóveda, las formas del sol y de la luna, y hacia la parte norte, sobre la imposta, San Pedro en la puerta de la Gloria. Enfrente de tal escena había una representación del infierno que hoy ya no existe pero que ha quedado reseñada por las notas del Señor Vázquez Saco. Hay una unidad en el conjunto, toda gira en torno al Juicio Final.

El Juicio Final (300x470 cms).- Cristo en majestad ocupa el centro del cuarto de naranja, aparece con sus brazos abiertos y en alto. El tipo al que correspondería habría de ser el más usual en el que se verían claramente las huellas de los clavos en las manos y de la lanza en el costado. El manto abrochado en el cuello dejaría ver desnudo el torso y se cruzaría ante las piernas ocultando la parte inferior del cuerpo sedente. Sus piés desnudos reposarían probablemente sobre la bola del mundo y aparecería frontal, sentado en la parte alta de un arco iris. A los lados de su cabeza cubierta por una abundante y larga cabellera y mostrando una lar-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ga y espesa barba aparecen a su derecha la rama de lis y a la izquierda la espada. Su mirada es serena y fija, propia de un severo juez. Hoy en día está bastante alterada tal imagen ya que en el repinte ha dejado la mitad del cuerpo, que deja ver el retablo, cubierto por una informe ropa oscura que deja ver tan solo los brazos desnudos, la impericia del que varió la obra deshace en injusta forma las manos ocultando la sangre y la huella de los clavos que es nota muy segura del tema en otro tiempo. La permanencia de formas que recuerdan la rama de lis y la espada fijan la iconografía que en otro tiempo estuvo aquí expuesta.

A cada lado y representado de perfil se conservan restos de dos ángeles con sus alas abiertas y elevadas, vestido por amplias y largas túnicas y que aparecen tocando largas y curvas trompetas. Su rostro los señala jóvenes e imberbes con largas y sueltas cabelleras que responden al tipo más común. El ambiente viene dado por una gran cantidad de estrellas que tienden a ocupar todo el espacio. Queda un buen trecho en la parte más alta del cuarto de naranja con su pintura borrada, quizás haya que pensar que allí hubo también alguna representación angélica ocupada igualmente en la música.

Muy probablemente en la parte baja del cuarto de naranja se representa la resurrección de los muertos mostrando una estrecha faja el pintor como éstas salen a la tierra en diferentes posturas y con tocados que dicen de su personalidad pasada. Es un motivo frecuente en la escena. Se contempla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en Eiré, iglesia donde la temática se reparte con una gran cercanía con respecto a ésta y a otras en las que existe un relativo alejamiento, es el caso de Rivasaltas o Santa María de Nogueira. De ser como aquí se apunta esta parte sería la única que se puede conservar en un aceptable estado.

En el cielo que cubría la bóveda de cañón todas las estrellas han sido repintadas en un solo color, muy probablemente en el estado primitivo estaban concebidas en dos coloraciones diferentes con lo que se evitaba la monotonía que así surge. La forma del sol muestra su redondez rodeada de rayos en que alternan uno hecho en líneas rectas y otro concebido en un formato sinuoso, en este sentido hay que decir que aquí el pintor respeta una de las formas más habituales de representar al sol dentro de las maneras de llevar a cabo este tema, tan habitual en Galicia. También en la figura de la luna se sigue moldes muy conocidos: presentar una mínima parte de la cara de la luna embargada en un redondo contorno de oscuridad. Las estrellas, como es habitual, incluso llegan a ocupar los numerosos espacios que quedan entre los rayos del sol. Es muy probable que una serie de fajas decorativas repartiesen los espacios y completasen la decoración por los extremos de la bóveda de cañón. Si la hubo la ocultó el pintor que tan lamentablemente llevó a cabo el repinte ocupando su lugar con estrellas, llegó a poner tales formas astrales en muchos lugares que no le correspondía, es el caso de lo que acontece en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parte en que se presenta a San Pedro a la puerta del cielo cuyo fondo está decorado con múltiples estrellas que quizás vinieron a sustituir a formas más o menos parecidas que quizás quisiesen dar la idea de brocado, hecho tan común en los murales gallegos de la época, muy probablemente esas decoraciones que la enriquecían anteriormente tenían una configuración cercana a la de la estrella y el pintor, no entendiéndolo, simplificó su trabajo igualando con idénticas maneras toda la bóveda de cañón repintada. Es precisamente en la narración de esta escena donde más alteraciones sufrió el antiguo plan. El tema tal como hoy se halla deja ver una puerta abierta en una torre. Por ello acaba de entrar un alma significada por un cuerpo desnudo visto de espaldas. Ante la puerta, guardándola, se encuentra San Pedro en pié, aparece en este caso vestido de pontifical con blanca túnica, amplia capa, portando una llave en su derecha, manteniendo su izquierda separada del cuerpo en una posición que hoy resulta ilógica ya que el repinte, como después se verá, rompió su antigua significación. La cabeza del Santo está coronada por la triple tiara papal. Resulta absurdo el amplio movimiento de la capa que viene dada por la necesidad de tapar con ésta, parte de la figuración anterior. A la izquierda de San Pedro que está dispuesto de frente mirando celosamente a la puerta que guarda hay una informe masa pintada de oscuro de difícil reinterpretación ¿qué quiso decir con tal mancha el desafortunado pintor? realmente lo único que pretende es ocultar la figuración que allí había al sentir

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se impotente para reinterpretarla de nuevo. Todavía se contemplan por la parte superior formas llameantes que insinuan los fuegos del purgatorio que sabemos existía en tal lugar, según la descripción aludida anterior al repinte. Hay que entender la iconografía anterior con uno o varios personajes en esas llamas del purgatorio del que salen, con la ayuda de Pedro, para pasar al cielo, la postura de la mano izquierda del Santo alude precisamente a esa dirección que está dando a un alma llevándola hacia la puerta del cielo, toda esta parte del repertorio ha quedado oculto sin apenas poder vislumbrarlo.

En esta escena quedan aún algunos datos que pueden indicar la categoría del pintor primitivo. Tanto la disposición de la puerta de la torre como la posición de espalda y un poco escorzada del alma que entra, hablan de un buen dibujo en el primer realizador. El gusto por los detalles se encuentra tanto en las muchas decoraciones llevadas a cabo en torno a la puerta como en el ornato con que viste a Pedro llevando las galas de pontifical. Es muy probable que el cielo en la representación anterior estuviese también indicado por una arquitectura más compleja de la que esta torre sería tan solo una parte. Así pues hay que imaginar una escena en la que, muy probablemente, habría un cierto sentido anecdótico propiciado por el pintoresquismo a que da pié la escena. El protagonismo de San Pedro está perfectamente calculado dentro del tema al resaltar su figura en la narración en vez de ser una parte más de este largo tema del Juicio al que está supe-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ditada esta escena. La importancia del personaje en el tema viene dado por su situación en un lugar central y su tamaño importante en relación con el de las almas. Quizás la consideración que se da a tal figura viene dada por estar dedicada la parroquia a este Santo.

En varias ocasiones se ha escrito sobre estas pinturas. La primera vez lo ha hecho Don Francisco Vázquez Saco en la papeleta arqueológica referente a esta iglesia: "las bóvedas de los dos fragmentos del ábside ostentan toscas pinturas que representan el Juicio Final. Ocupa el lugar de preferencia en la bóveda de la cabecera la figura del Salvador, a cuyos lados sendos ángeles tocan trompetas. La parte central de la bóveda de cañón ofrece una decoración del cielo con el sol, la luna y las estrellas. En el arranque, lado del Evangelio, se representa a San Pedro que sostiene una llave de grandes proporciones y da entrada en el cielo, bajo la forma de un alcaraz, a una figura humana, desnuda que aparece de espalda flanqueando la puerta. A la vez San Pedro da su mano izquierda a un niño que sale de una hogura, el purgatorio, en el centro de cuyas llamas se aprecian algunas figuras más.

En el fragmento correspondiente del lado de la Epístola, muy deteriorado, parece representarse el infierno. Apenas se aprecia la figura de un animal disforme con cuernos, en un ángulo de escena;

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pero es imposible reproducir este por el lamentable estado de la pintura" (2).

Posteriormente a la del Señor Vázquez Saco es la ficha del Inventario de Don Angel del Castillo: él dice "conserva en el fondo del ábside, unas curiosas pinturas murales con la escena del Juicio Final, que preside el Salvador, con los ángeles que tocan las trompetas apocalípticas, San Pedro mostrando la gloria, enfrente el Infierno" (3).

El Señor Trapero Pardo las menciona también en su obra de Pintura mural: "En la de Seteventos (Sarria) y la del mismo nombre en Saviñao, existen representaciones del Juicio Final, similares en la disposición de las figuras y en el trazado de ángeles con tubas. La identidad de nombres y de ejecuciones parecen probar que entre las dos iglesias hubo algún lazo común, además del onomástico" (4).

La posibilidad de recuperar bajo las nuevas capas de pintura la obra anterior es pequeña dada la dificultad de arrancar las recientemente dadas pinturas plásticas para descubrir frescos que, por lo que dicen las descripciones anteriores al repinte, debían encontrarse en un mal estado. No obstante cabe pensar en un posible adecentamiento de las viejas pinturas restando en lo que se pueda las toscas y absurdas pinturas con que se han cubierto las primitivas. Para una restauración es posible partir de las calidades que se muestran en la primitiva pintura que hoy oculta por la parte superior del retablo mayor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Pedro de Seteventos en B.C.M.L. 14-15, II (1945) 56.

(2) Idem, 56-57.

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario...

(4) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SOUTOLONGO. Santa María

Deza, Lugo.

Lams:

743-752

La planta de la iglesia está constituída por una nave rectangular con techado a doble vertiente y un presbiterio de base cuadrada cubierto por una bóveda estrellada (5 metros de lado). Tal cubierta guarda grandes analogías en la disposición de sus nervios con las de Banga y Muguiles, ambas en Orense. Ha de encuadrarse, posiblemente, en el XVI. A esta capilla mayor que es lo más antiguo de la iglesia se le unieron diversos aditamentos que le dieron el aspecto actual siendo los más importantes hechos en época barroca momento en que se hace entre otras obras la construcción de la sacristía. El aspecto que los añadidos dan a la iglesia ha sido lo que ha llevado a decir al Señor Alvarez de Limeses que toda ella fue construída en 1798 (1), fecha válida tan solo para parte de ella y que no es lógica para las tazas del presbiterio.

Es precisamente en la cubrición del presbiterio donde se encuentran las pinturas a estudiar aquí, aparece ésta tanto en el plemento como en las nervaturas quedando relegada hacia las partes extremas de la bóveda lo más importante localizándose hacia los lados norte y sur representaciones de ángeles portando estandartes; en el lado oeste se pinta a la luna y en el este, sobre la pared del testero, ha de estar figurado el sol, hoy oculto por el retablo mayor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Son cuatro los ángeles aquí efigiados,dos a cada lado. En sus manos llevan finas y largas cruces en las que se cuelgan estandartes en la parte alta; es esta del mismo tipo que el que lleva Cristo usualmente en el tema de la Resurrección. En uno de los ángeles, situado hacia el lado norte, no es posible hoy ver tal estandarte sin duda debido a que la humedad, muy fuerte en tal lugar de la bóveda, ha perdido dicho motivo ya que en esta parte las figuras están muy desvahidas en contraste con la parte sur donde las formas permanecen más nítidas. Es indudable que los cuatro ángeles estarían representados con las mismas formas variando tan sólo algo en las vestimentas que los cubren.

Se representa de cuerpo entero en posición movida soportando con ambas manos el estandarte,las alas se yerguen en todos airosas por encima de la cabeza, ésta es concebida de forma ovalada con ojos muy grandes y rasgos nada específicos para cada uno de ellos dando prioridad sobre todo al dibujo. Los ángeles se encuentran representados en un espacio poblado de estrellas de variadas formas que responden sin duda a varios moldes que se usan de una forma reiterativa. Se hacen fundamentalmente en dos colores. Entre tanta estrella aparece, como antes se decía, la luna, ocupa dos sillares de la bóveda, el movimiento sufrido por tales sillares hace que hoy su figura resulte desencajada, repite un tipo de iconografía muy utilizado de la luna en que ésta aparece de perfil y rodeada de una aureola de luz en la que alternan rayos de curso recto con otros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sinuosos.

Cuatro tipos de decoraciones aparecen en el plemento formando fajas que comportimentan las espacios en que se encuentran los ángeles. Todas obedecen a un mismo concepto de ornamentación repitiendo de una forma insistente un mismo motivo que se ajusta totalmente en su anchura a la faja en que se encuentra incluido. En una de dichas bandas aparecen delfines afrontados teniendo entre sus cabezas y colas, que se dan frente, una decoración que aparece un objeto de orfebrería. En otra aparecen formas de S en disposición apaisada unidas unas a otras mostrando un contorno desigual y moldeado partiendo de éste formas que simulan hojas dobladas que enriquecen tal silueta, el conjunto resultante en tal banda es un grutesco ya que cada S remata en la cabeza de un animal fantástico, los motivos de las otras dos bandas son propias de una decoración plateresca en la que con un sentido pleno de simetría y altamente ornamental carga las dos bandas a decorar con trabajos propios de orfebrería en los que, con insistencia, se va repitiendo un mismo elemento que, como en el caso anterior, tiene un carácter muy sinuoso ya que las formas curvas implicadas en un ritmo muy repetitivo se desarrollan infinitamente.

Los motivos que adornan las nervaturas y los arcos de la cubierta siguen fórmulas parecidas; en cada moldura de cada nervio hay un motivo que se repite continuamente a lo largo de dicha moldura y que vuelve a aparecer en otras de nervios diferen-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tes; esto pasa, por ejemplo, con las formas S que, disponiéndose muy juntas unas a otras, recorren toda la longitud de varias molduras, o con una línea ondulada que va dejando, en su sinuoso recorrer toda la longitud de varias molduras, o con una línea ondulada que va dejando, en su sinuoso recorrer,una línea recta pequeña a cada lado de su incurvación... y así, de nuevo, con motivos en que se vuelve a observar esa prioridad por las formas ondulantes y los ritmos preferentemente reiterativos, buscando siempre una ocupación absoluta del marco a pintar con la ornamentación.

La decoración de esta bóveda resulta de un carácter altamente ornamental en la que contrastan lo abigarrado del adorno de menudas bandas con la ligereza en esa pretensión decorativa del resto ya que, por lo demás, las estrellas y las figuras angélicas así como la luna y el sol ocupan una mínima parte del espacio abundando los lugares vacíos.Los ángeles están hechos también con conceptos que son de índole ornamental no hay en ellos apenas contenido temático y tienen incluso una disposición que responde a una valoración simplemente ornamental ya que se colocan atendiendo sobre todo a una simetría ocupando lugares iguales, en formas similares y en sitios que se reparten con arreglo a conceptos claramente simétricos más propios de una forma decorativa que de una con carga temática. Esa cuadruple alusión a Jesucristo y a la Resurrección que se encierra en sus banderolas, así como la presencia de sol y luna, liga el ornato de la bóveda claramente con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un tema que tiene como protagonista a Jesucristo, muy probablemente sea éste el Juicio Final, escena frecuente en las iglesias gallegas por este tiempo y que no nos extrañaría fuese el gran tema que ocupase el testero, por lo menos en parte, de esta iglesia. Es muy posible que tras el retablo aparezca la pintura con este tema. De aparecer muy posiblemente continua allí una pintura lograda por un pintor en el que prevalece el sentido decorativo, condición que va en contra de una buena dicción de un tema tan prolijo en detalles como es esta escena del Juicio Final.

La bóveda es un espacio que resulta al pintor -es un hecho evidente- de una enorme dimensión para su mensaje, de ahí que se produzca ese desalentador vacío formal que, paradójicamente, tiene ese contraste, al que ya se aludió, de zonas enormemente cargadas de ornato. Esa desproporción clara en el artista en su trabajo indica a un autor conocedor de sistemas decorativos pero poco habituado al complicado problema de pintar adecuadamente una bóveda estrellada de mas de veinte y cinco metros cuadrados. Es indudable que, de pintar el testero con el tema del Juicio, la gran cantidad de datos posibles a representar en él facilitarán su tarea de ornar una amplia superficie pero, sin duda, de aparecer aquí este tema, seguiría, de pertenecer a la misma mano, la falta de habilidad para disponer un conjunto con una trabazón en la que las diferentes partes resultan sólidamente engarzadas. Hay una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

valoración en el pintor de la simetría, de configurar la decoración de una forma ordenada y hasta de concentrar la temática en una idea única que son principios que se estarán presentes en su pintura de seguir la labor del pintor en el testero. En las otras paredes de la capilla, bajo el encalado, es donde hay otra posibilidad grande de permanencia de obra pintada.

Es una pintura en la que domina el trazo sobre el color con un sentido dibujístico en que no se demuestra un excesivo cuidado en la forma pero tal circunstancia, de índole negativa apenas se nota en los temas ornamentales que aceptan mejor la inseguridad en el trazo que los figurativos donde aparecerá más patentemente la impericia, es el caso de los cuerpos de los ángeles hechos de formas no demasiado convincentes.

Los colores resultan muy pálidos. Son negros, rojos, castaños y amarillos que, en la superficie de la bóveda, han tenido la suerte de no ser depreciados por la cal o por los repintes pasando prácticamente desapercibidas hasta nuestros días.

Cuando han sido tratadas las pinturas de esta iglesia curiosamente se habla de las de la sacristía y no de éstas que ni se mencionan. Las de la sacristía son barrocas muy tardías y presentan a Juan Evangelista y a María de frente dejando un espacio intermedio destinado sin duda para colocar una cruz de labor escultórica, tal motivo, completado con ele

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mentos decorativos, fue, a nuestro entender, indebidamente interpretado. Lo han tratado los Señores Alvarez de Limeses y Trapero Pardo. El primero dice: "una curiosa pintura mural de carácter popular, con dos retratos que dicen ser de los fundadores" (2). El Señor Trapero recoge prácticamente la misma idea: "En la iglesia de Soutolongo (Lalín) pueden contemplarse unas pinturas modernas, de tipo popular que, al parecer, representan los retratos de los fundadores de dicho templo, que pertenecen a finales del XVIII (3).

Posiblemente las pinturas del XVI no solo ocuparían la bóveda estrellada sino también otras partes de la capilla.

---

(1) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a 597-598.

(2) Idem, 597-598.

(3) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 40.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1688

XAGOAZA, San Miguel Arcangel

Barco de Valdeorras, Astorga.

Lams:

753-760

La iglesia conserva de su primitiva fábrica románica el presbiterio y parte de la nave. El presbiterio es de dos tramos uno recto cubierto con bóveda de cañón y uno curvo -la cabecera- que se techa con cuarto de naranja. De la nave se conserva en pie su muro sur ya que por la parte Norte se ha ampliado la anchura de la iglesia cuando una nueva nave ensamblada con la primitiva por una serie de arcadas de medio punto. También se le añadió por el lado Norte, al lado de la cabecera, una Sacristía.

La capilla mayor está presidida por un retablo barroco. Tras éste hay pinturas murales. El estudio de las mismas aparece dificultado por el mínimo espacio que queda entre el retablo y la arquitectura. Además, con el paso de los siglos, la suciedad se ha ido acumulando en las paredes y los temas son hoy practicamente invisibles. Hay que señalar que estas pinturas nunca han sido caleadas y que en ellas, en laspartes menos atacadas por el polvo -el cuarto de naranja y el derrame de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la ventana que centra el ábside- todavía se ofrece con cierta nitidez la antigua decoración pictórica.

Los temas que se representan son San Juan Bautista y San Cristóbal el primero hacia el lado Norte y el otro al contrario. En los derrames de las ventanas laterales de la cabecera, también tapiadas por el retablo, se pinta un tema en la parte que se contemplaba desde la nave. En la parte Norte hay una posible representación de Santa Catalina, en la Sur, de la Virgen. Son de mayor altura los temas que hay a los lados de la ventana principal ya que el canon con que se realizan sus figuras se aproxima al natural. Los otros dos temas como se han de adaptar a la altura de la ventana, son notablemente menores en su dimensión. Aparecen los cuatro incluidos bajo un arco escarzano sobre el que existe decoración de caracter clasico. Están los cuatro igualados por la parte superior en altura ya que se encuentran todos aproximadamente a igual distancia de la linea de impostas. La ventana central presenta sus derrames ricamente decorados, hay que pensar que valía tal ornato como fondo a un tema en escultura, muy posiblemente a una cruz. En el cuarto de naranja el tema que se representaba esta hoy considerablemente reducido en su visión por el retablo y las cales que lo ocultaron por la zona del abovedamiento que se encuentra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

delante de dicho retablo el motivo aqui presentaría una representación, en tamaños muy considerables de los ángeles del Juicio.

S. Juan Bautista (150 x 80 cms).- Está dispuesto en pie y frontal. Su cuerpo se cubre en parte con pieles. Lleva sobre su mano un libro colocado en una dificil posición sobre el que se aposenta el "Agnus Dei" que soporta una bandera que se mantiene ondeante sobre una fina vara. Seguramente que con su mano derecha señala al Cordero. Mira hacia el frente, su rostro probablemente presenta una áspera barba y aparece coronado por un nimbo redondo.

Da la impresión, que al fondo aparecen algunas muestras de paisaje dadas por los troncos de unos árboles.

Ocupa el centro del espacio arquitectónico que forja la arcada de medio punto rebajado y está tomada desde un punto de vista ligeramente bajo.

San Cristóbal (150 x 80 cms).- Esta colocado andando y en tres cuartos. Va vestido con una túnica que deja descubierta practicamente toda su pierna izquierda. Se apoya en un cayado alto. Sobre su hombro derecho lleva al Niño que aparece vestido con una túnica blanca y larga; parece que Este di-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rige hacia los hombres su bendición.

Muy probablemente haya alguna nota paisajistica al fondo y con toda seguridad las piernas del Santo están introducidas en agua.

De nuevo se utiliza un punto de vista bajo y se busca una disposición central dentro de ese marco arquitectónico que ofrece la arcada y sus correspondientes soportes.

Santa Catalina (80 x 80 cms).- Es muy hipotética la interpretación de esta figura ya que las únicas notas de que nos valemos para la identificación son la utilización de la corona, que es una de las prendas con que se suele presentar esta Santa, y la frecuencia con que aparece en los planes iconográficos de Galicia. Parece vestir una túnica clara y un manto. De ser este la Santa aquí representada puede llevar en una mano la palma del martirio y sostener con la otra mano la rueda de cuchilllas aceradas con la que iba a recibir la muerte.

El estado de la pintura no permite comprobar si se presenta de esta forma. No debe deshecharse la posibilidad de que la representada pueda ser Santa Elena, de ser así el atributo que habría que buscar sería la cruz.

Se presenta de pie frontal y ocupando el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

centro de un espacio que resulta practicamente borroso del todo.

María (80 x 80 cms).- La Virgen aparece arrodillada con sus manos en actitud orante y su mirada baja. Viste túnica y un lujoso manto.

De nuevo la arquitectura está formada por una arcada sustentada por pilares laterales. En este caso la escena se halla en unas condiciones pésimas. Dice así la cartela: ESTA OBRA MANDO/ HACER - BA ... OLON/FUE PIN-TADO. AÑO ¿MD? LXXXV ¿I?. Esta confeccionada la leyenda en caracteres capitales.

Los ángeles del Juicio (270 x 435 cms todo el cascarón).- Se ven en el cascarón tres fragmentos de ángeles construidos en un tamaño gigantesco, debían ocupar estas figuras practicamente toda la superficie del cascarón. Visten amplias túnicas, llevan largas ropas y vuelan con sus alas desplegadas. De sus instrumentos musicales salen largas cartelas en caracteres capitales en una se lee... MORTUI... en otra se lee VENITE. La reconstrucción de los textos no es difícil. El primero habria de decir: SURGITE MORTUI ET VENITE IN IUDITUM (1), el otro VENITE BENEDICTE PATRIS MEI POSIDETE REGNUM (2). Entre los ángeles aparecen, en un número abundante, estrellas.

La decoración ornamental reparte motivos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vegetales muy esencializados en torno a una linea que vale como eje, una serie de argollas van estructurando el diseño que se reparte de forma armónica, este tipo de decoración continúa por encima de las arcadas que estructuran la decoración que hay a los lados de la ventana que centra el testero.

La valoración de la obra nos presenta a un maestro que armoniza el conjunto por medio de una estructuración arquitectónica que vale como punto de partida para repartir la figuración. Se observa por todas partes que esa arquitectura deja poco lugar para que las figuras se desenvuelvan con cierta holgura; los distintos Santos, como los ángeles del cuarto de naranja parecen oprimidos en sus respectivos marcos.

Existe una continua repetición en la manera de disponer a los personajes todos tienden a colocarse de forma frontal con una cierta rigidez en su manera de estar en ese espacio arquitectónico creado para ellos.

Lo que domina en este conjunto es, sin duda, el sentido ornamental, es precisamente la arquitectura con todos sus aditamentos la que resalta como prioritario.

La factura de la obra no pasa de mediocre. Los diseños con que se trazan los diferentes cuerpos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

están cargados de inexactitud que muestran una evidente falta de oficio por parte del artífice.

Acerca del color, dado al fresco, poco se puede decir que su categoría está notoriamente atenuada por la suciedad que hay sobre las pinturas. Los rojos marrones y azules parecen los utilizados con más asiduidad...

No hay ninguna referencia publicada que hable de estas pinturas.

El indudable valor del retablo barroco hace dudar a la hora de pensar en descubrir este conjunto de pintura que liberados de la suciedad habrían de resplandeeer ya que no han estado nunca cubiertas por las cales. Es una de las muestras de la pintura gallega que se encuentra en mejores condiciones debido a esa protección que ha tenido por parte del retablo. Las pinturas son mediocres pero importantes ya que presentan un conjunto más del manierismo gallego ocupando la parte principal de un presbiterio y con el preciso dato de una fecha más en este repertorio tan escaso de nombres y datos cronológicos precisos.

---

(1) No es texto bíblico

(2) San Mateo 25,34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CATALOGO DE LA PINTURA PERDIDA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL GOTICO HISPANOFLAMENCO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CHOUZAN, San Esteban

Chantada, Lugo

Lams:

761-768

En un artículo de 1969 el Sr. Ramón y Fernández Oxea denunciaba con estas palabras la pérdida de las pinturas del tramo recto del presbiterio de esta iglesia: "Sendo a nosa terra tan probe como é en pinturas desta clase e desta época, merecia a pena de habelas trasladado e conservado, como se fixo cas do Xuicio Final, do ouso, que por certo, non estan coidadas e protexidas como se merecen e como se fai noutros paises máis amantes de seu patrimonio artístico e cultural.

Pero en Galicia somo moi progresistas e pirrámonos polo alleo namentras ignoramos, esquencemos e despreciamos canto nos é propio tocándoiro polo dos veciños, o mismo si son obras de arte como si é o idioma ou os nomes dos pobos. Todo nos importa o mismo" (1)

Más tarde el mismo autor -1970- moderaba su opinión con estas precisiones tomadas del Señor Chamoso Lamas: "Cando se tratou de trasladar as eirexas de Chouzán e de San Xoan de Coba, o señor Chamoso fixo vir de Barcelona a Don Manuel Grau Mas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

catedrático de restauración da Escola Superior de Bellas Artes e Conservador do Museo Nacional de Arte de aquela capital quen habia traballado no salvamento dos frescos de Goya de San Antonio da Florida, de Madrid, nos de Daroca e noutros de eirexas do Pirineo.

Vencendo as dificultás que se opoñian ao viaxe dende Barcelona a Chouzán do Señor Grau Mas, despoixas de reconocidalas pinturas desta eirexa viu que "era imposible técnica e practicamente arrincalas pinturas dos paramentos e do boute de tramo recto" polo que tan soio se poideron salvar as do ouso, as cales sina nova eirexa se atopan cubertas de balor é pola falta de ventilación da eirexa que por non ter culto nela, non se abre nin xiquera nos dias de sol.

Co devandito coidamos que queda a salvo a probidade do señor Chamoso Lamas e dos seus ilustres colaboradores a quenes agradecemos a sua espricación e os esforzos que fixeron pra salvar o insalvable" (2).

El Sr. Ramón y Fernández Oxea había sido el que, bastantes años antes, había estudiado estos temas. Por la importancia que tiene su análisis, tras la pérdida de la obra, lo recogemos practicamente de una forma íntegra":

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Los muros altos del tramo recto de la capilla mayor y su bóveda de cañón ostentan asimismo varias escenas de la Pasión dispuestas en este orden: al lado de la Epístola y de abajo arriba: la Cena, Oración del Huerto, el Prendimiento de Jesús, Jesús ante Caifás y Jesús ante Pilatos; al lado del Evangelio: la Crucifixión, Jesús encuentra a las Marías camino del Calvario, la Flagelación, Ecce Homo, Jesús ante Herodes y la Coronación de espinas.

Las pinturas del lado del Evangelio son las peor conservadas, debido quizá a la mayor humedad que suele haber en la parte Norte de las iglesias. La escena de la Crucifixión ocupa el espacio comprendido entre las dos impostas, formando un rectangulo de tres metros de largo por algo más de tres de alto. Es de las que están más perdidas; sin embargo, aún se puede ver la gran figura central del Crucificado asistido por las santas mujeres y San Juan, viéndose a los lados casas de Jerusalén que fueron repintadas quizá en el siglo XVIII, a juzgar por la letra de la inscripción que va debajo, substituyendo a la gótica primitiva, dice así: "Aquí murió el Redentor, Jesús como puede ser, que tanto amor llegue aber y que viva el pecador".

Sobre este cuadro va el que representa la escena del encuentro de Jesús con su Madre. Maria

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contempla el paso de su Hijo bajo un arco romántico de una casa. Viste traje color ladrillo con manto amarillo pálido, y está en actitud orante, mientras Jesús, con la cruz a cuestas, vuelve el rostro amoratado hacia su Madre. La túnica del Redentor es del mismo color que la de la Virgen y la escena es de un patetismo impresionante. El tamaño del cuadro es un poco más largo que el anterior y algo más estrecho.

Encima de él van, en el mismo plano, la Flagelación y el Ecce Homo, ocupando una faja del mismo ancho que la anterior, pero dividida en dos partes por una columna torsa. En la Flagelación aparece Jesús, desnudo y maniatado, en el centro de una habitación pavimentada de baldosas cuadradas blancas y amarillas, ceñida la cintura por un paño azul pálido y con el cabello castaño, en medio de dos sayones uno de los cuales le agarra el pelo y le azota con un látigo de varias colas, mientras el otro le da una patada al tiempo que alza el brazo para pegarle. Visten éstos blusa blanca y calzones, unos amarillos y otros azules, con botas altas el primero y descalzo el segundo.

En la escena de escarnio que acompaña a la anterior se ve el Redentor de pie, vestido de blanco, en actitud humilde, ante unas columnas de color ladrillo desvanecido, mientras un verdugo, de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jubón amarillo y calzones dorados, se arrodilla ante El con ademán burlesco. Desde una ventana de columnas presencia la escena una mujer vestida de blanco.

Cierran la composición mural por este lado otros dos cuadros, dispuestos en pareja, como los anteriores, que representan a Jesús ante Herodes y la Coronación de espinas. El primero está muy borroso y tan sólo advierte un poco la figura del Rey, sentado en un trono con traje castaño, ante el que comparece el Salvador, con túnica violeta, asomando tras de unos arbolitos, puestos a la izquierda de la composición, las lanzas de los soldados que lo conducen.

La escena de la coronación de espinas es de un realismo impresionante. En una estancia pavimentada con un ajedrezado igual al de la flagelación y con pilastras pintadas de azul, aparece Jesús sentado, con una caña en las manos, entre dos verdugos que le colocan la corona, forzándola con unas palancas agarradas con las dos manos. El sayón de la derecha, para hacer más fuerza, apoya su pie izquierdo en las rodillas de Cristo y echa la cabeza hacia un lado, sacando la lengua en son de burla.

El intrados de los arcos fajones ostenta una decoración pintada en forma de pequeños arteso-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nes.

En el muro Sur, y dando frente a los cuadros que acabamos de reseñar, están formando pareja los dos que representan a Jesús ante Caifás y ante Pilatos, separados también, como los fronteros, por columnas funiculares. En el primero, el Sumo Sacerdote, revestido de pontifical, con mitra y báculo, recibe de pie a Jesús, que saluda con el brazo derecho en alto seguido de tres soldados, uno de ellos con casco romano y los otros dos armados de lanzas. El traje de Caifás es castaño; el de Jesús, azul osucro y los de los judíos, bermellón. Al fondo de la estancia se abre una puerta con arco románico.

Muy curioso es el cuadro que representa a Jesús ante Pilatos, en donde a este personaje se le figura de pie vestido con traje azul, capa encarnada, mueceta de armiño, luenga barba y tocado con un sombrero de teja negro, teniendo ante sí una pila de piedra cilíndrica ornamentada con arquillos, del tipo de las bautismales románicas. Jesús está de pie frente al Poncio, teniendo tras de sí a un hombre que se encara con el Gobernador, gritándole y al fondo los soldados, armados de lanzas, salen por una puerta románica. Pilatos, vuelto hacia Jesús, se abre la túnica con ambas manos, dejando el pecho al descubierto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Inmediatamente debajo están los cuadros de la Oración del Huerto y del Prendimiento éste tan deteriorado que sólo quedan visibles las lanzas de la tropa, y aquél, mejor conservado, muestra al Redentor de rodillas ante una roca, teniendo a su espalda a tres discípulos dormidos. Al fondo se ven unos árboles, y por delante limita la composición el cierre del Huerto.

Finalmente, el cuadro de la Cena es el mejor conservado y también el más logrado de todos los que forman la decoración mural. Sabiamente agrupados los Apóstoles en torno a Jesús, que centra la composición, aparecen como pendientes de las palabras del Redentor, teniendo ante sí la mesa repleta de manjares, y del otro lado de ella, en primer término, la figura deforme, empequeñecida y grotesca del traidor Judas, tocado con un gorro puntiagudo y empuñando la bolsa del dinero. La estancia está cubierta de ricas telas árabes dispuestas en ocho paños". (3)

Más tarde el Señor Vázquez Saco haría un estudio más reducido, pero quizás más preciso, que el del Sr. Ramón y Fernández Oxea, que merece ser recogido también integro por ser hecho precisamente cuando se estaban trasladando las pinturas: "El traslado de la obra pictórica está plenamente garantizado por la pericia técnica, tantas veces acreditada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del Sr. Grau.

Hay que lamentar, sin embargo, que una buena parte de los cuadros del tramo recto de la capilla mayor hayan de perderse, pues la circunstancia de haberse realizado la pintura directamente sobre la piedra, hace imposible toda tentativa de despegue". (4)... Así trata este autor la obra del tramo recto":

El resto de la superficie del ábside, a partir de la imposta baja que hemos descrito ya, está cubierta con diversas escenas de la Pasión de Jesucristo, que abarcan desde la última Cena hasta la Crucifixión.

Siguiendo el orden cronológico de las escenas representadas, comenzamos por el tramo recto del lado de la Epístola y de abajo arriba.

La Cena Eucarística, exhibe a once apóstoles de frente, y en medio de ellos a Jesús, sentados a la mesa cubierta de manjares. Bien distribuidas las figuras escuchan devotamente al Salvador. En el costado contrario, es decir, en el anterior de la mesa, Judas, de perfil, empuña la bolsa y se toca con un ridículo gorro de apéndice funicular. Es la única figura cubierta, y el artista simboliza la vileza repulsiva del traidor presentándonos un personaje canijo, contrahecho y de abominable catadura, cuya vista causa profunda repulsión.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El cuadro ocupa toda la extensión entre el arco fajón y la columna pareada con la que sostiene el arco toral. Desde el arranque de la bóveda se distribuye el mismo espacio a lo ancho para dos escenas.

Las primeras representan la oración de Jesús en el Huerto y el prendimiento del Salvador.

El cierre del Huerto que aparece en primer tèrmino y los olivos del fondo encuadran aquélla, en la que el Salvador ora de rodillas delante de un peñasco, mientras los tres discípulos predilectos, Pedro, Santiago y Juan, duermen, según el relato evangélico, detrás del Maestro.

La segunda escena, se identifica por la presencia de las lanzas de los soldados, único resto que queda de la pintura primitiva.

Los dos cuadros siguientes exhiben a Jesús ante el Supremo sacerdote del Sanhedrín y ante Pilatos.

Caifás se representa vestido de pontifical, con mitra y báculo, y a Jesús, que saluda con el brazo en alto, le acompañan tres soldados romanos.

Pilatos recibe a Jesús de pie, mientras escucha las acusaciones de un personaje próximo al Salvador. Varios soldados romanos con lanzas presencian la escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Corresponden a estos, en la parte superior de la bóveda que cae al lado del Evangelio, otros dos cuadros que nos presentan a Jesús ante Herodes y en la coronación de espinas. El primero, muy deteriorado, exhibe al rey idumeo sentado en su trono. El segundo destaca por el dramático patetismo con que el artista expresa la crueldad de los feroces sayones que atormentan a Jesús.

Siguén a estas las escenas de la flagelación y la noche de los escarnios, que llegan a nosotros muy maltratadas por la humedad.

En toda la extensión que abrazán los arcos toral y fajón se nos presenta después el entuentro de Jesús con su madre, en el camino del Calvario. El Salvador camina penosamente con la cruz a cuestas y vuelve el rostro hacia la Madre que se asoma, en actitud orante a una puerta de traza románica.

Cierra la serie de cuadros el de la Crucifixión, que ocupa todo el espacio entre las dos impostas y se corresponde con el de la Cena en el lado opuesto. Escena muy maltratada también por el tiempo, se aprecian aún, al lado de la Cruz del Salvador, las figuras de la Virgen, San Juan y las Santas mujeres. Completan el cuadro, a ambos extremos, casas de la ciudad de Jerusalén, que, al ser repintadas posteriormente, dejan ver alguna letra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la antigua inscripción en caracteres góticos. Hoy se lee debajo del cuadro, en letras modernas muy poco cuidadas, la inscripción siguiente: "Como puede ser tanto amor llegue aber y que viva el Pecador" (5).

Desde las fotografías publicadas por el señor Ramón y Fernández Oxea, hoy de un valor inapreciable, se puede intentar ampliar y hacer algunas precisiones sobre el trabajo de este maestro.

Al tema que se trata es la Pasión del Señor. Se inicia el relato con el episodio de la Santa Cena que abarca todo el ancho del tramo. A partir de este retablo los demás van avanzando en el recorrido del abovedamiento tomando, aproximadamente, la mitad de la longitud del tramo abarcado todos ellos espacios rectangulares. De esta manera se disponen los siguientes sucesos que respetan el orden histórico: La Oración, el Prendamiento, Cristo ante Caifás, ante Pilatos, ante Herodes, la Coronación de Espinas, la Flagelación Escarnio de Jesús, un espacio completamente borroso en que se podia representar a Pilato presenta a Cristo al Pueblo, Jesús encuentra a su Madre, y finalmente, ocupando una superficie similar a la Santa Cena, la Crucifixión.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Cena.- La mesa es el elemento que reparte a los personajes. Al otro lado, en el centro se encuentra, Jesús, destaca tanto por su posición como por lo osucro de su túnica que es la nota mas intensa, desde un punto de vista cromático de esa zona; es además la figura más alta destacando su cabeza sobre las de los que se hallan a sus lados, cinco a su derecha y otros tantos a la otra mano. Existe una tendencia general que lleva a estos diez personajes a dirigir su mirada hacia el Maestro, sin embargo, alguno, concretamente uno hacia cada lado,mira hacia el sentido contrario rompiéndose así esa rutina en el gesto de los Apóstoles y logrando un cierto asomo de cariz naturalista, con el mismo sentido se lleva a cabo esa disposición en alturas diferentes de los personajes que están al lado del Señor. Tras la cabeza de cada uno de ellos hay un nimbo de color claro, también son de color generalemnte claro las vestimentas de los Discípulos. Están tanto Jesús como los que le acompañan a su lado dispuestos frontalmente.

En primer plano, ante la mesa, se dispone de perfil Judas se caracteriza con su ser huidizo ante la palabra de Jesús, él no aparece con nimbo sino que va cubierto por un tocado de forma cónica, elemento usual para significar a los judios, lle

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

va también en la mano la bolsa con las monedas que lo condena.

La mesa, cubierta por un mantel blanco, se encuentra copiosamente cubierta por lozas y alimentos señalando el afán de minucia del artista.

Enriqueciendo el ambiente la escena tiene como fondo una serie de franjas rectangulares colocadas en sentido vertical presentando cada una de ellas un diseño diferente dando el efecto de una tela ostentosamente decorada. El conjunto que se logra con estas telas es similar al que ofrecen los brocados como fondo.

El suelo se presenta como una serie de cuadrados en que se alternan dos colores diferentes. No hay en ellos ni el más leve conocimiento de los efectos de la perspectiva.

La composición sigue directrices fieles a los gustos del estilo gótico jerarquizando los elementos en la escena con una rigidez notable.

En la obra del maestro figuran el afán por el detalle, lo elevado de las pretensiones del artífice y su poco oficio.

La Oración en el Huerto.- El Señor se dispone en el centro y en un tamaño considerable,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

está colocado de perfil, arrodillado y orante, eleva sus ojos al cielo. Probablemente su mirada era correspondida por la presencia de un ángel con el cáliz de la Pasión en sus manos, colocado en el extremo superior de la escena ante su vista.

Tras Cristo, en un plano más alejado, se representan dormidos Pedro, Santiago, y Juan. Existe una desproporción demasiado fuerte entre el gigantísimo del Señor y lo diminuto de sus figuras. Se representan con nimbo y especificados en sus rostros una serie de rasgos que dejan identificar a cada uno.

El ambiente viene dado por un cierre señalado por un pequeño muro que se distingue en primer término. La tierra ocupa practicamente dos tercios del espacio del rectángulo que ocupa la temática; en la linea del horizonte, a lo lejos, unos cuantos olivos señalan las características del Huerto en que se desarrolla la escena.

La ingenuidad del pintor destaca, sobre todo, en lo compositivo ya que, con ánimo de intentar lejanía, el artista cae en la incoherencia de utilizar, como ya señalaba, dos tamaños considerablemente diferentes para la figuración ya que Cristo es un gigante en comparación con sus Discípulos.

El Prendimiento.- Tan sólo son visibles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en la fotografia un buen número de lanzas que se colocan en posición vertical. La gran cantidad de éstas hace intuir un abundante gentio en este momento del Prendimiento. El centro de la escena estaría asignado al Beso y, quizás a la derecha de Cristo podía estar Pedro arrancando la oreja a Malco. De esta forma se seguirían las fórmulas más veces utilizadas.

Jesús ante Caifás, ante Pilatos y ante Herodes.- Estas tres escenas repiten practicamente unas mismas maneras. En las tres se encuentra sentada una dignidad que recibe a Jesús quien se encuentra preso y rodeado de esbirros. En las tres ocasiones es Cristo el personaje que ocupa una posición central y en todas esta distinguiendo por un nimbo. Una escenografía arquitectónica en la que ya aparecen los arcos de medio punto es la que vale como fondo a todas las escenas. De nuevo las baldosas del fondo vuelven a mostrar la misma falta de rigor en su formulación de la profundidad siguiendo las caracteríticas que se veían en la Cena.

La Coronación de espinas.- En este caso lo que más llama la atención es que, aquí, el artista prefiere un escaso número de personajes. En el centro, sentado está Jesús, recibiendo, lleno de pasividad, el dolor de las espinas hunden su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cabeza, en forma de corona, esos dos únicos sayones que se encuentran, uno a cada lado, en actitudes dinámicas y, al mismo tiempo, burlescas. Una arquitectura configurada en similares formas a la vista en las escenas anteriores vale como base de este relato.

La Flagelación.- Se repiten las características: el número corto de figuras (también tres; dos sayones y Cristo), la actitud dinámica y burlesca de los esbirros, la pasividad de Cristo,la arquitectura buscadora de módulos de índole clásica, la ingenua disposición de lo solería... Cristo se somete a la columna alta, como es usual antes de Trento y se presenta desnudo y coronado por un nimbo.

La composición usa el formulismo de disponer a Jesús en el centro y a los sayones en posiciones practicamente simétricas.

Escarnios a Jesús.- Cristo está en pie hacia un lado. Ante sí, en gesto burlesco, un esbirro dispuesto de perfil pone rodilla en tierra. Parece ser que hay otro personaje detrás de este sayón que la fotografía apenas deja ver.

Una arquitectura de sabor clásico y un enlosado tan ingenuo como los anteriores completa la escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición, en este caso, desplaza su máximo centro de interés hacia un lado. La atención que le prestan las otras figuras del relato hacen de su imagen de Cristo el elemento primordial de la escena.

Jesús encuentra a su Madre.- Al lado de una escena totalmente borrada, donde se puede suponer que estaría Pilato mostrando a Cristo al pueblo, se encuentra este tema. Tras la decisión popular Jesús se ha de encaminar hacia el Calvario. En ese camino suyo hacia el martirio tirando por el madero sobre el que ha de recibir la muerte está Jesús que, en este momento, vuelve su cabeza para recibir la despedida de su Madre que se encuentra bajo un arco de medio punto que señala los gustos innovadores de este pintor que renuncia a las formulaciones góticas para representar sus construcciones. A Cristo le acompañan una larga serie de soldados y esbirros que caminan con El hacia el Calvario. Unos llevan indumentaria militar y portan lanzas, otros castigan el cuerpo del Señor con unos azotes.

De nuevo, desde un punto de vista compositivo, Jesús ocupa una posición central y aparece una vez más destacado por la negrura de su indumentaria que ayuda a hacer converger hacia Este la mirada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del espectador al igual que sucede entre los personajes de la escena donde todos miran hacia el Señor.

El Calvario.- Esta escena apenas deja verse en la fotografía que presenta el trabajo del Señor Ramón Fernández Oxea. En el centro, ocupando practicamente toda la altura del rectangulo se eleva la cruz en la que está clavado el Señor apenas cubierto por un paño de pureza. A uno y otro lado debía de haber una serie de personajes en pie entre los que debían de encontrarse, lógicamente, María, Juan y, quizás,las otras Santas Mujeres.

Como fondo, en este caso, aparece una ciudad; son las casas de Jerusalén las que se representan aquí en la lejania. Los arcos de medio punto vuelven a aparecer como nota más destacada en esta decoración urbana.

Bajo las escenas aparecían, largos epígrafes, que irían haciendo comentarios devotos a los que arriba se representan. No estamos de acuerdo con la opinión de los dos autores que hablan de pintar de nuevo en estas letras; ésto nos parece algo anómalo. Creemos que se explican estos caracteres perfectamente en ese XVI ya bien entrado en que la documentación nos ha permitido situar estas pintu-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras (6). Esta fecha justifica plenamente la evolución que han tenido los caracteres góticos.

La decoración que aparecen en los arcos que limitan por los lados la bóveda de cañón del tramo recto presenta un cuadriculado relleno con un motivo geométrico configurado por una combinación de triángulos entre los que alternan unos claros con otros oscuros. Ese motivo ornamental continuaría por la pared del tramo curvo del presbiterio seguramente que valiendo como fondo ornamental a un retablo. Los tipos de columnas que se imitan en la pintura simulando a las torsas y que se utilizan para estructurar en rectángulos el conjunto tienen paralelismos evidentes con los repertorios ornamentales que utiliza, por ejemplo, el Maestro del Claustra Nova y todo su Círculo.

A la hora de valorar este conjunto hay que hacerlo uniéndolo que aquí se ha visto con lo ya analizado como decoración del cuarto de naranja donde se presenta una de las máximas interpretaciones del Juicio Final que se hayan hecho en Galicia. Llaman la atención las ambiciones de este artista tan grandes que chocan con su ingenuidad que denota un corto oficio. Hay en el un afán por el detalle que le lleva a particularizarlo practicamente todo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y cargar de cartelas sus relatos. Su sentido descriptivo se enriquece con el lujo de los brocados en la Cena y con los fondos de cierta conplejidad arquitectónica en otras ocasiones.

Manifiesta un mínimo sentido de la perspectiva como indican esos enlosados torpemente descritos; también mantiene una inadecuada relación entre el tamaño de unos personajes y otros sin duda pretendiendo, a través de tal formulismo; dar una más cierta idea de profundidad.

Parece, por el relato que da el señor Ramón Fernández Oxea, que el colorido que ofrecía en su obra era bastante rico. En este caso el fresco parece imponerse sobre la pared practicamente sin ningún enlucido que valiese de soporte.

Sin duda éste ha sido uno de los más importantes conjuntos pictóricos del estilo hispano flamenco en las primeras décadas del XVI dentro del panorama Gallego.

NOTAS

(1) BEN CHO SEY (Seudónimo de RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José)- As pinturas magulladas de Chouzán. O conxunto pictórico más notable da Edade Media Galega baixo as augas do Miño en CHAN. 16, I (1969) 26

(2) BEN CHO SEY (Seudónimo de RAMON Y FERNANDEZ

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OXEA, José).- A descoberta de pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos. As pinturas de Chouzán en CHAN. 24, II (1970) 21

(3) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- San Esteban de Chouzan y sus pinturas murales en A.E.A. XVII (1944) 19-21

(4) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias Renacentistas de la provincia de Lugo- San Esteban de Chouzán en B.C.M.L. 36, IV (1951) - 282

(5) Idem, 281-282

(6) Alonso de More, patrocinador de las pinturas, aparece en un documento de 1536, localizable en el A.H.U.S. : Bienes Nacionales. Leg 874 fol 375

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESPOSENDE. Santa Marina.

Ribadavia,Orense.

El Señor Ramón Fernandez Oxea menciona que una capilla gótica de esta iglesia "ha debido estar decorada con pinturas al fresco según se observa en algunos trozos cubiertos, pero hoy está completamente encalada a pesar de lo cual aún se puede juzgar de la belleza de esta hermosa obra, testimonio viviente de la piedad y del buen gusto de sus fundadores el hidalgo Gómez y su mujer Juana Gonzalves de Deza, que en la era de 1510 la mandaron construir a su cargo (1).

No hay rastro de esta decoración que debía pertenecer al año 1510 ya que por este momento se utilizaba la palabra "era" con este significado.

NOTA

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Iglesias Medievales Gallegas. Santa Marina de Esposende en B. S. E. A. A. 28, VIII (1941-2) 174

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MELIDE - Sancti Spiritus
Melide, Mondoñedo

En "A Terra de Melide" se indica que es "o mosteiro de Sancti Spiritus, o mais rico de todolos terceiros franciscans de Galicia, por veces residencia do Xeneral, foi fundado pol-a mesma orde, n'unha época descoñecida" (1).

La iglesia ha desaparecido hoy pero quedan noticias tanto de su construcción como de sus pinturas.

"A primeira noticia que temos d'esta eirexa datase no 1498 ano en que D. Sancho Sanchez de Ulloa, utilizando a pedra procedente do castelo do Castro. Da direición da obra encargaronse os mestres pedreiros Xan de Liaño e Xan Casal (2).

En ella había "sinaes ben cativas de pinturas muraes, conservadas no muro exterior da esquerda da cabeceira" (3) "... en lugar pertescente o desaparecido claustro, e atinguen 1,50 de outo. Desgraciadamente cuasque perdidas...".

Analizando estas pinturas pueden manejarse otras publicaciones. El primero en hacerlo fue Don Eduardo Alvarez Carballido, allá por 1889. Más tarde lo harían los autores de la parte de la especialidad de "A Terra de Melide" y finalmente, Trapero Pardo. Las dos primeras menciones se complementan y la última tiene carácter sintético.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Asi ven cada uno de los cinco episodios los diferentes autores. En primer lugar se reseña siempre la opinión de Carballido y después la de "A Terra de Melide".

"Primer cuadro de la izquierda representa sobre un fondo blanco, un santo con sombrero de forma cardenalicia y color encarnado, de cuyo tono es asímismo la túnica que viste, ceñida sobre el hábito, del que deja ver la parte anterior de la capilla, mangas y parte inferior del cuerpo de color blanco, con sombras de color negruzco; aparece señalando con el índice derecho a una imagen del Crucificado, que ostenta en su parte superior un arbol sobre el que apoya su mano izquierda la referida figura. Detrás de ella y en el fondo del cuadro parece que representa el pintor las arcadas de un claustro" (4). Parece, según la descripción, que el representado podrá ser S. Jerónimo.

El segundo cuadro al parecer representa una vírgen pues falta la parte superior de la cara, efecto de estar destruído en aquel punto la pintura y se destaca sobre el fondo blanco adornado de antiguas ventanas en la parte superior, y de un pavimento ajedrezado a colores encarnado y blanco alternando. El manto que lo cubre es rojo, y su vestido amarillo con pliegues y toques encarnados; apoya su mano izquierda sobre una elevada cruz y la derecha la presenta aplicada sobre el pecho" (5)... "O segundo cadro, mais que unha Virxe, asomellase a un San Francisco ou pol-o menos algun santo da Orde Seráfica cas manos en pregaria" (6).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La opción de San Francisco aparece, según la descripción la más lógica.

"El tercer cuadro de fondo blanco con orla de caprichosos y geométricos dibujos (a modo de zigzags) deja ver bajo de un artesonado un santo obispo, que ostenta en su mano derecha el báculo pastoral y en la izquierda una bola. El manto o capa es blanco con toques negros , y el hábito negro. Tiene aureola o nimbo alrededor de su cabeza, y aparece sobre un pavimento de losas encarnadas y amarillas formando tablero" (7). "O terceiro cadro, no representa un Bispo, senon un santo que non poidemos identificar - ca sua aureola, que Alvarez Carballido tomou por unha mitra. O artesonado, que hay sobre de esta figura, non e mais que un dintel adoelado" (8). De ser un obispo como dice Carballido podría tratarse de San Nicolás.

"El cuarto cuadro tenía pintado (pues un gracioso descascarilló completamente su figura de la solo se percibe ahora la silueta) un diablo con los correspondientes adminículos de cuernos, cola y enormes uñas, y a sus pies vencido y desnudo en actitud suplicante un desvalido anciano. El diablo lo pintaron encarnado y el anciano al natural y desnudo" (9). ¿Sería más bien una imagen de la Muerte?. Es más justificable su inclusión entre los santos que la forma diabólica venciendo a la humanidad.

El quinto cuadro representa al Apóstol Santiago a caballo con la cruz y la espada. Está comple-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tamente deteriorado" (10).

Trapero dice así: "También en Melide otra iglesia que perteneció al Hospital Sancti Spiritus, tuvo notables murales. Se hallaban en la pared de la cabecera del templo. Por la descripción que de ellas se hizo sabemos que representaban Prelados, la Vírgen, Santiago y otras figuras, entre ellos un demonio. Tiene este del Maligno, tratado con mucha frecuencia en los frescos de otras iglesias románicas gallegas" (11).

---

(1) CARRO, Xesús; CAMPS, Emilio; RAMON Y FERNANDEZ OXEA, Xosé.- "Arqueoloxía Relixiosa de Melide" en A Terra de Melide. Obra Colectiva. Santiago, 1933, 284.

(2) Idem, 301-302.

(3) Idem, 302.

(4) ALVAREZ CARBALLIDO ,Eduardo.- Pinturas murales halladas en Santa María de Mellid en GALICIA HISTORICA 12, I (1903), 55.

(5) Idem, 55.

(6) CARRO, Xesus.- O.c.: 304.

(7) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Art. cit., 56.

(8) CARRO, Xesús.- O.c. 305.

(9) ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Art. cit., 56.

(10) Idem, 56.

(11) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 16-17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARADELA S. Miguel

Saviñao-Lugo

Lams:

769-770

En el Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo del año 1973 se publica una fotografía de una pintura acutalmente desaparecida de (1). Es un fragmento de la Epifanía que en otro tiempo era uno de los temas que adornaban el presbiterio de esta iglesia. La porción de tema al descubierto es muy pequeña y apenas deja intuir cual era el formato y época de estas pinturas.

La Epifanía.- La escena se presentaba bajo un arco mixtilíneo pintado. A la derecha estaba el grupo constituido por la Sagrada Familia de la que en la fotografía tan sólo se ve la parte superior del cuerpo de María y José. La Virgen estaría sentada en tres cuartos llevando sobre su regazo al Niño. Viste una túnica con reducido escote en pico y un claro manto que recoge la parte inferior de la melena de María quien presenta su cabeza descubierta y coronada por un redondo nimbo. Probablemente Jesús dirige su mirada hacia el frente, meditabunda ante las palabras del REY. Tras Ella, también en tres cuartos y probablemente en pie, está

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

José representado como un hombre semicalvo y anciano que atiende también a la palabra real. Practicamente es su tamaño en pie semejante al de esa Madre sentada, tal incoherencia forma ha de deberse a razones de importancia compositiva y quizás esté justificada en parte en el pensamiento del artista por un cierto alejamiento en el espacio de José con respecto a la Mujer.

El rey que está ante el Niño tan sólo es visible medianamente en su parte superior. Este de perfil y debe encontrarse arrodillado. Parece que está cubierto por un tocado agregio. Señala con su mano derecha hacia la estrella que está sobre la Sagrada Familia indicando así cual fué el guia que los llevó al Portal.

Tras los personajes se ve un muro formado por sillares regulares e iguales que deja bajo el arco mixtilineo una mínima parte dedicada al cielo y en éste un lugar ocupado por la estrella.

Compositivamente ocuparía el centro del espacio la figura del Niño quien se encuentra bajo el centro del arco quedando, a cada lado, equitativamente repartidos, la Sagrada Familia (a la derecha) y los Magos (a la izquierda).

La pintura probablemente ha de encuadrarse en el primer tercio del XVI dentro de un estilo hispano flamenco contribuyendo a tal catalogación,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sobre todo, el tipo de encuadre y la indumentaria de María.

La calidad con que se realiza la obra es ciertamente ingenua como denota, por ejemplo, ese muro intentando dar una idea espacial por la parte de atrás y logrando, sobre todo, causar una sensación de agobio ambiental.

La única vez que ha sido tratado esta pintura lo hizo Don Jesús Guerra Mosquera quien dice: "San Miguel de Paradela.- la renovación del templo realizada por el celoso D. José Ojea Royp, cura de la feligresía, puso al descubierto unas bellas pinturas en el ábside, de los que destacamos "La Anunciación" al fondo y "La Adoración de los Santos Reyes" a la derecha. En este encontramos uno de los más bellos rostros de la Virgen. Aquella joven Madre de aspecto dulce y afable con el Niño en los brazos, respaldada por la figura no menos atrayente del anciano San José y la imagen del Rey que señala con su mano la estrella que los condujo al encuentro de Dios... forman un cuadro tan bello y sugestivo, tan lleno de colorido y piedad, que parece arrancado de un lienzo italiano del "Quatrocento".

Es una pena que no hayan restaurado, porque de estos ejemplares quedan pocos, y porque, a pesar de su aparente sencillez, revelaban una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

destreza de ejecución singular y un gusto exquisito en el pintor. Las fechamos en el siglo XV o principios del XVI" (2).

No cabe la posibilidad de la existencia de otras pinturas por el resto de la iglesia ya que, como señala en su estudio el Señor Vazquez Saco, tan sólo pertenece a la Fábrica antigua el presbiterio que el data en la segunda mitad del XIII (3).

NOTAS

(1) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1973) 100.

(2) Idem, 99-100

(3) VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo, San Miguel de Paradela en B.C.M.L 10-11, I (1944) 281

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PONTEVEDRA - Santo Domingo

Santiago

Villaamil escribía de las pinturas que aquí se conservaban a principio de siglo: "Si no llegaron a estar pintadas, como es muy de presumir, los muros de todos estos ábsides, por el interior, lo estuvo ciertamente uno del abside primero del lado del Evangelio pues aun quedan dos figuras bastante completas de que viene que con la del Salvador (de que dice el Señor de la Iglesia - Rei Galicia- La Coruña 1887 - que se conservaba parte) no dejan duda de que el asunto representado era la Resurrección(Y asímismo la Ascensión y en el frente Santa Celila o Santa Bárbara y un Santo Obispo (según San Pedro, pág. 123). También dice (pág. 124 y 134) que hubo pinturas murales en la capilla del Capítulo o de los Santos Reyes representativas de la vida del Santo Domingo (1).

"Alvarez de Limeses indica que "en la primera capilla del lado del Evangelio se conservan restos de pinturas murales" (2).

Pardo Villar cita.. "Capilla de los Reyes o del Capítulo, denominada posteriormente de las Nieves. Estaba situada en el Claustro con un retablo dedicado al Espíritu Santo, pinturas murales reproduciendo escenas de la vida de Santo Domingo y una hermosa arcada ojival del XV" (3).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el Museo de Pontevedra hay unos dibujos que presentan uno de los temas de la Gloria y una Resurrección bajo un arco ojival y el otro a una imagen que puede ser de la Magdalena y un posible S. Nicolás.

Los dibujos los firma "F. Alcovero" y están fechados en 1909.

Parece oportuno encuadrar esta obra, desde lo que señalan los dibujos, en los años iniciales del XVI. Da la impresión que estas copias no deben ser muy fiables debido a la poca cercanía que manifiestan con respecto a la descripción de Villaamil.

---

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904. 173-174.

(2) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona s.a. 228.

(3) PARDO VILLAR, Aureliano.- Historia del Convento de Santo Domingo de Pontevedra. Pontevedra 1942, 110.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO; Hospital Real

Santiago.

Tanto el zaguán como la capilla presentaron, en otro tiempo, pinturas llevadas a cabo sin duda en los primeros años del XVI.

En 1524 se le pagan a Felipe Sánchez mil ochocientos maravedis" que ubo de aves por quatro meses que se ocupo de pintar el zaguan" (1). Como señala Pérez Costanti "aunque no se hace especificación de su labor, pudiera suponerse que esta refiérese a las primitivas pinturas murales de aquel departamento" (2). Murguía dice acerca de estas pinturas del vestíbulo: "frescos cubrían sus paredes y contenían curiosos medallones con retratos de personajes y tarjetones con su correspondiente leyenda (3).

Sobre la pintura de la Sacristía recogemos esta nota de Murguía: "Dice Boan todas sus paredes pintadas con historias de la pasión de Cristo y la Vírgen Santísima su Madre . Por el tiempo, por los fundadores, por lo suntuoso de la obra,puede asegurarse que la pérdida de estas pinturas es irreparable para la historia del arte español, y muy especial para el de Galicia" (4).

Acerca de quien pudo ser el artista que pintó la capilla pueden darse dos nombres que muy probablemente actuaron en esta obra. Los dos traba

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

jan por 1525 en el Hospital y dominan el oficio lo suficiente como para que se les haga semejante encargo. Se trata de Sixto de Frisia a quien se le hicieron diferentes pagos por vidrieras entre 1525 y 1532 (5) estos estaban destinados entre otros lugares a la capilla de este Hospital (6). El otro pintor posible es Felipe Sánchez a quien se pagan en 1525 seiscientos setenta y cinco maravedís "por mes y medio que sirvió de pintor en el dho hospital" (7).

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 499.

(2) Idem.

(3) MURGUIA, Manuel.- El Arte en Santiago en el Siglo XVIII. Madrid, 1884, 578.

(4) Idem, 36.

(5) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 218.

(6) Esta posibilidad la marca ya LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. VIII. Santiago 1906, 395.

(7) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 499.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL RENACIMIENTO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMBADOS, Santa Marina Dozo

Arosa, Santiago.

Esta iglesia tenía pinturas de tipo decorativo en el testero. Hay que suponer la presencia de pinturas en toda la capilla mayor. También sabemos que existia obra pintada (hoy completamente desaparecida) en la Sacristia.

La construcción de la iglesia debe situarse entre 1502, que es cuando Doña Maria de Ulloa parece determinar construir la iglesia (1), y la tercera decada del siglo, momento que señala el profesor Caamaño Martínez como el más adecuado para señalar la época en que pudo rematarse la obra de la iglesia (2). Deben señalarse que para la construcción de ésta se dan cronologias muy variadas. En la Gran Enciclopedia Gallega se señala como construida a principios del XV (3); Caamaño Bournacell, entre 1470 y 1490 (4); el Cardenal Hoyo, a fines del XV (5); Castillo hacia 1502 (6); Filguèira en 1540 (7) y Alvarez de Limeses a mediados del XVI (8). Una fecha encuadrada en los primeros décadas del siglo parece coincidir mejor con el estilo de la arquitectura según señala el Dr. Caamaño Martínez quien, así, revisa las cronologías dadas anteriormente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ya el profesor Caamaño señalaba en su tesis la presencia de "Pobrísimos restos de pintura" (9) en el testero. Esta labor hoy puede darse por practicamente desaparecida. Debía consistir en una pintura puramente ornamental concebida a un solo color y que presentaba un motivo de caracter vegetal dispuesto con un ritmo ya de índole renacentista que viene a desenvolverse con el formato de un roleo. Estaba dado al fresco en una coloración rojiza sobre un fondo claro y, probablemente, completaba el espacio de ese muro del fondo que dejaba vacio un retablo. Esto justificaría la amplitud de la faja decorativa que, parece ser, ocupaba espacios muy anchos. Conocemos un caso muy parecido en la decoración de las iglesias gallegas, lo ofrece la de San Pedro de Redonda en el arciprestazgo de Duyo.

La Sacristía, abierta hacia el lado sur de la capilla Mayor, también tenia pinturas. En la costanera izquierda bajo un arco rebajado en el fondo del nicho que se abre bajo éste, la pared estaba decorada con un Calvario. Lo describe así el Señor López Ferreiro: "en uno de los lienzos hay una hornacina, en cuyo fondo está pintado un crucifijo y al pie de la cruz la Reina del cielo y el discípulo amado. Alrededor del cuadro corre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una graciosa orla formada de juncos entrelazados, y al pie se lee esta inscripción: "ESTAS SACRISTIAS MANDOVS A / CABARS PERO DES CESLEIROS SVMV/ LERS VRRACA R... ANO DE MDXXXXI". No eran estas las únicas pinturas murales que adornaban esta iglesia; otras había más antiguas y mayores que la esmaltaban y embellecían. A pesar de su pésimo estado de conservación, aún es dado observar el vigor de los tonos y la suavidad y armonía del colorido". (10)

A nuestro entender esa fecha de 1541 que señala la inscripción vale también para las pinturas de la capilla mayor. La similitud entre los restos decorativos que en ella todavia se observan y esa "graciosa orla formada de juncos entrelazados "que hay en la Sacristía (11), nos hace pensar en una misma mano actuando en ambos lugares en el mismo tiempo.

La pintura de la Sacristía, aún conservada en época de Don Antonio López Ferreiro, ya apenas pudo ser vista por Don Jesús Manuel Camaño Martínez. En la actualidad no hay, ni siquiera, vestigios de esa pintura.

El testero de la iglesia fué cubierto en buena parte por el retablo mandado hacer en 1601 (12) este sería sustituido por 1789 (13) por otro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por entonces construido. Seguramente que, como apunta el profesor Pita, en principio habia un retablo gótico (14); este retablo quizás de dimensiones reducidas, bien podría estar acompañado de motivos ornamentales de caracter ya renacentista que decorasen el resto del testero que no ocultaba ese retablo. Puede también considerarse posible que en un principio no hubiese ningún retablo y que todo el testero estuviese ocupado por pinturas.

También menciona la obra pictórica el Señor Villamil Castro quien habla de "pinturas del año 1541" en la iglesia de Santa María de Oza (Cambados) (15) indudablemente el autor aglutina también en una sola fecha toda la pintura aquí presente.

NOTAS

(1) HOYO, Cardenal Jerónimo del.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Santiago 1952, 517

(2) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diocesis de Santiago), Valladolid 1962, 268

(3) G. E. G. : IV, (1974) 192

(4) CAAMAÑO BOURNACELL, José.- Cambados a la luz de la Historia. Santiago 1933, 45

(5) HOYO, Cardenal Jerónimo del.- O. C. : 517

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(6) CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Generalidades de Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s. a. 428

(7) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.C. : 263

(8) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s. a. 428

(9) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- O.C. : 265

(10) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Galicia en el último tercio del siglo XV. Vigo, 1968, 256

(11) Idem, 256

(12) COTARELO VALLEDOR, Armando.- El Convento de Cambados, Vich, 1932, 35

(13) PITA ANDRADE, José Manuel.- La Casa De Alba costea el retablo mayor de Santa Marina de Cambados en CEG. 27, IX (1954) 144

(14) Idem, 146

(15) VILLAMIL Y CASTRO: Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTRO, San Miguel

Rivadulla, Santiago.

Esta humilde iglesia de época románica de nave y presbiterio rectangular estuvo decorada con pinturas hoy desaparecidas. En 1905 Don Antonio Lopez Ferreiro escribía: "Más interesantes eran indudablemente, al menos desde el punto de vista iconográfico, los frescos con que poco tiempo despues fué decorada la vetustísima iglesia rural de San Miguel de Castro, a unas cuatro leguas al Sur de Santiago. Los muros de esta pequeña iglesia, de estructura completamente bizantina, tal cual se usaba en los siglos VI y VII, se hallaban en su totalidad cubiertos de pinturas recientemente descubiertas por su celoso párroco Sr. Couto Ortigueira. En estos inestimables cuadros se veía a lo vivo representada toda la vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo. Era la Biblia puesta a la vista y alcance de los rudos montañeses de aquella comarca.

Cada lienzo del cuerpo de la iglesia, que interiormente sólo tiene 990 m de largo, esta dividido en sentido horizontal en dos zonas. La zona infe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rior consta en cada lienzo de cinco cuadros separados por pilastras simuladas de unos 31 centímetros de ancho, adornados en su neto de grotescos. Cada cuadro tiene de alto 1'30 por 1'75 m de ancho. En el lienzo de la izquierda el primer cuadro comenzado por la puerte aún se hallaba cubierto cuando en Mayo del corriente año hemos visitado dicha iglesia; en el segundo estaba representada la Cena; en el tercero la prisión del Señor; en el cuarto el Señor ante Herodes; y en el quinto el Señor conduciendo la Cruz. El lienzo de la derecha auń estaba por descubrir, pero es de suponer que en la zona inferior contuviese otros cinco cuadros representando la Anunciación, la Adoración de los Pastores y de los Reyes, la Huida a Egipto y otras escenas semejantes. De la zona superior sólo se han descubierto en el lado izquierdo algunas figuras de mayor tamaño que las de abajo. Quizás estén representadas escenas del Antiguo Testamento. Entre las dos, corre a manera de un friso, en el que se ve una larga inscripción de caracteres romanos de muy difícil lectura por sus innumerables nexos y más aún por lo deteriorado de las pinturas. Unos treinta cuadros próximamente decoraban, pues, toda la iglesia. A los lados del arco triunfal, en el del Evangelio aún se admira la Crucifixión, y en el opuesto el Descendimiento. En las paredes del ábside, de planta casi cuadrada, de unos tres metros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y medio por lado, estaba representado el Colegio Apostólico, y en el muro del fondo quizás la Resurrección o la Ascensión del Señor. Tabla de los colores: Ocre rojo y amarillo; rosa para las encarnaciones; negro humo; y blanco. Perfiles gruesos y cárdenos para acusar los miembros y el modelado de las figuras. Parecen estos frescos de hacia el año 1530". (1)

En el siguiente tomo de la Historía de la Santa. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela -año 1906- el Señor López Ferreiro completaba su descripción diciendo que: "Recientemente el Cura de esta parroquia Sr. Couto Ortigueira ha descubierto en la zona superior, que aún estaba cubierta de cal, varios pasajes de la vida de Santa Catalina; su disputa con los doctores, su martirio, la conducción de su cuerpo al Monte Sinai: y sobre el arco que da paso al presbiterio, el Juicio Final. (2)

También Don Gerardo Alvarez de Limeses cita que "La iglesia es de las más antiguas del municipio, y en ella existe antiquísimas pinturas murales de gran mérito" (3). En su inventario el Sr. Castillo señala "al parecer pinturas murales acaso del siglo XVI. Más noticias no tenemos" (4). El señor Trapero escribe "En la iglesia románica de San Miguel de Castro (La Estrada), muy interesante por su arquitectura, han sido descubiertos unos murales al fresco hace alugnos años. Las pinturas están muy de-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

terioradas. Como la mayor parte de las gallegas del siglo XVI -fecha a que se asignan los murales- tienen características que prueban que una corriente artística, favorecida a caso por la presencia en Santiago y en otras ciudades de Galicia de pintores de otras partes, atravesó toda la Región, poniendo una nota colorista sobre los severos muros románicos de nuestras iglesias". (5)

Actualmente la iglesia ha sido salvajemente "restaurada". Los viejos revocos de sus paredes han sido sepultados hace pocos años bajo un nuevo revestido de un acusado grosor que por el alto porcentaje de cemento que lleva ha destruido para siempre las viejas capas de pinturas, desaparecidas para siempre. La única posibilidad de hallazgo de pinturas en el estado actual de la iglesia lo ofrece el testero oculto hoy por un retablo neoclásico. Este sin duda, ha salvado la obra pictórica conservada detrás que, algún dia, cuando se retire, ha de señalar las características que tenían las pinturas que adornaron la iglesia.

A nuestro parecer deben tener una fecha posterior a ese 1530 que señala López Ferreiro. Quizás sea más válida una datación hacia el año 1550 ya que la estructura arquitectónica que se utilizaba, el uso de una decoración con grutescos y el empleo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de una cartela con caracteres romanos aconseja mejor una fecha que se encuentra en el segundo tercio del XVI. Las similitudes observadas en el conjunto con respecto a la iglesia de San Juan de Sixto (año 1552) nos lleva a defender ese 1550 que ya antes señalaba.

Sería muy interesante demostrar el retablo, que es de pequeñas dimensiones para observar la categoria que tenían estas pinturas que la ignorancia perdió para siempre.

NOTAS

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. VII. Santiago, 1905, 390-391.

(2) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Idem. VIII. Santiago 1906, 396

(3) ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografia General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a. 535.

(4) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 107

(5) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 33

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUGO, Catedral, Capilla de Santiago

Lugo.

El Señor Guerra Mosquera publica una fotografía perteneciente al Museo Diocesano que nos presenta una pintura hoy perdida (1).Da la impresión de que este documento gráfico tan sólo recoge la parte media de un mural más amplio. Esto justificaría la ausencia de partes normales en el tema que presenta las Lamentaciones sobre Cristo Muerto.

Esta pintura se encontraba incluida en la tumba de Alonso López de Lemos que está situado en el lado del Evangelio de la capilla de Santiago, el enterramiento se halla blasonado con los doce roeles de los Lemos, y a sus costados la inscripción siguiente:

AQUI IAZ ALONSO LOPEZ / DE LEMOS CUIA ES ESTA / CAPILLA, DE SUS DESCEN/DENTES FALESCIO A 1554 (2).

Lamentaciones sobre Cristo Muerto.- En el centro, bajo la cruz, se encuentra, sentada Maria, vestida con una túnica de cuello redondo y con la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cabeza tocada por su oscuro manto. Mira afligida a su Hijo que aparece en su regazo muerto; tan sólo contemplamos su torso desnudo con la yaga del costado todavía manando abundantemente; en la cabeza de Jesús se observa todavía la presencia de la corona de espinas que Juan, que está a la derecha del grupo reseñado, va a recoger. Tanto él como Maria y la mujer que aparece a la izquierda que es, sin duda, María Magdalena están distinguidos por nimbos; posiblemente la Magdalena se encuentra, como es habitual, arrodillada a los pies de Jesús teniendo ante sí el frasco de perfumes; aparece con su melena ampliamente desordenada sobre su cuello y espalda. Como fondo se ve un paisaje poblado de árboles de variadas formas que muestran un gusto naturalista por parte del autor.

La composición es amoldada a un esquema muy clásico del tema haciendo, en este caso, acompañar al grupo de la Piedad sólo de dos personajes; Juan y la Magdalena fraguado, a través de ellos, una composición muy cerrada y deseosa de un amplio campo en torno. El caracter con que se expone el tema así como el lugar en donde fué situado hace pensar en el segundo tercio del XVI -concretamente en una fecha encuadrable entre 1554 y 1560. La obra resulta muy ingénua en su factura pero con unos intereses compositivos bastante destacables.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La única mención que existe de esta obra la realiza el señor Guerra: "Capilla de Santiago de la Catedral de Lugo".- Sobre el sepulcro de Alonso López de Lemos, situado entrando a la izquierda de la capilla, existió en tiempos pasados un mural cuyo tema fué el "Descendimiento de la cruz". Desconocemos el autor y también la imágen cromática. El único testimonio que conservamos de su existencia es una fotografía en blanco y negro perteneciente al Museo Diocesano. Sospechamos, sin embargo, que, dado que esta capilla fué restaurada hacia 1570 y que por tales fechas pintó el vallisoletano Marcos de Torres los lienzos existentes sobre el Patriarca José en el coro, así como imagenes y retablos; sospechamos -repito- que este haya sido el autor del mural que nos ocupa, y esta la fecha de su realización (3).

NOTAS

(1) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas Murales de nuestras iglesias en B.C.M.L. 79-80, IX (1973) 102

(2) VAZQUEZ SACO, Francisco.- La Catedral de Lugo Santiago, 1953, 40

(3) GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Idem, 102

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE, Catedral

Retablo de la Quinta Angustia Orense.

Pérez Costanti recoge la noticia de que en 1565 Juan Tomás Celma contrató "con el regidor Rodrigo Díaz de Cadórniga, la obra de pintura y dorado del retablo de la Quinta Angustia en aquella Catedral y supliendo algunas piezas que en el mismo faltaban". Habría de "estofarlo de colores finos sobre oro y todo tan bien como está el retablo de la capilla mayor; y en el alto hará un guarda polbo del ancho del retablo que salga de manera que cubra al sacerdote que dijere misa, el qual ha de tener una moldura rromana al derredor dorada y en ella se pondrá y pintarán tres escudos con las armas del dho Rodrigo Díaz de Cadórniga".

Pondría además "una cortina teñida de negro que cubra el retablo y con su vara de hierro y poleas de manera que se pueda abrir y cerrar y en ella pintar de blanco y negro una imagen de las Angustias con siete espadas; a los otros lados, arriba, un Santiago y un San Martín a caballo un San Juan y un San Pedro" (1).

Maiz Eleizegui recoge como en el retablo de la capilla de la Quinta Angustia figura un Santiago ecuestre pintado por Celma (2).

Esta obra no se conserva en la actualidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOTAS

(1) PEREZ CONSTANTI, Pablo.- Diccionario... 135.

(2) MAIZ ELEIZEGUI, Luís.- El Apóstol Santiago y el Arte Jacobeo. Madrid 1953, 190.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PADERNE. San Esteban

Farnadeiros, Lugo.

Lams:

771-774

La iglesia consta de nave y presbiterio rectangulares, el último de menores dimensiones en ancho y alto.

En esta construcción existen varias pinturas. Hoy sólo se hallan representaciones pictóricas de dos manos y en espacios pequeños ya que la mayoria de las cales están aún en las paredes. Además de los momentos diferentes- quizás correspondiendo uno a la pared norte y otro a la sur de la nave- hubo y quizás aún hay en algún lugar pinturas de una época posterior. Al examinar las capas de cal tal como hoy se encuentran de la impresión de que esta última etapa de pinturas tan sólo afectaba a una mínima parte de lo que abarcan las más primitivas. El único tema que se ha llegado -hasta el momento- a conocer es uno ya perdido. Se encontraba superpuesto a san Alfonso en un nivel un poco más bajo ya que en las fotos conseguidas cuando aún la obra se encontraba tal como aparecieron las pinturas la cabeza de Santiago Apóstol -ese es el tema de la capa posterior- estaba sobre la cintura de San Alfonso (1).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuando se pretendió descubrir totalmente la figura inferior considerándola más valiosa por su época más antigua se echó a perder una de las figuras de mejor mano que había del XVI en Galicia. Se creyó muy posterior a la época que correspondia a la que marcaba con su epígrafe la de la parte inferior y, sin embargo, la diferencia era mínima. Quizás sólo se debiese a este último momento este tema de Santiago ocultando un tema de menos devoción en Galicia como es el de San Alfonso que no tenía otra razón de estar aquí representando que honrar al patrono del patrocinador de las pinturas anteriores. Como indicativo de la cercania cronológica entre ambas capas pintadas hemos de decir que entre los dos estratos de pinturas no había más que el que correspondía a la siguiente capa de pintura.

Santiago el Mayor.- Está en pie y casi frontal menos su cabeza que se dobla hacia abajo y a un lado con una mirada que resulta pensativa. Hay un paralelismo evidente entre la forma de disponer a Santiago y a Alfonso en la capa inferior incluso las dimensiones vienen a ser practicamente las mismas. Santiago viste con el tocado propio de peregrino, coronado su gorra en la parte delantera con la concha de vieira. Su izquierda mantiene alzado un bordón. Seguramente que en la derecha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

portaba el libro. A los lados de su cabeza se distinguen algunas letras a diferentes alturas que aluden, sin duda, a su nombre "T..A..G".

Compositivamente la figura se dispone sobre un fondo claro con el único adorno del espacio de esas letras que hacen mención al aqui representado. La actitud del Santo lo muestra introvertido, ausente con respecto al espectador.

El dibujo es de una precisión, con un sentido del natural, digno de destacar. Ese buen hacer llega a un rostro perfectamente tratado en el que los rasgos esenciales se hacen con precisa forma y alargada linea dando el Santo una elegancia notable. En el plegado de las vestimentas desarrolla su buen hacer con una caida de los paños en la que se consigue también ese sentido de verosimilitud pretendido.

A cerca del color nada podemos decir ya que no hemos podido observarlo directamente.

De gran riqueza también es la franja que delimita el tema cuajada de motivos decorativos. A los lados de dicha banda corren gruesas lineas delimitadas por los bordes interiores por estrechas franjas claras con las que se desarrollan formas en S alargadaa que tienen en la parte central dos finos tallos que enriquecen su linea. La parte media, y más ancha de la banda, sobre un fondo un poco más

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

oscuro entrelaza dos tallos florales que continuamente van forjando una superposición de formas elípticas más o menos todas ellas del mismo tamaño. De esta franja decorativa aún quedan restos en la actualidad.

A la hora de valorar esta pérdida hay que reconocer la importancia de esta pintura llena de calidad en su diseño tanto en lo que corresponde a lo figurativo como a lo ornamental.

No hay ninguna noticia dando a conocer la existencia de estas pinturas.

Quizás aún se puedan encontrar más fragmentos de la misma mano en esa pared sur de la nave de Paderne.

NOTA

(1) Esta fotografía es propiedad de Don Ricardo López Pacho, director del grupo de la Operación Rescate que descubrió la pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PONTELLAS - Santa María

Cerbeiro, Santiago.

Lams:

775-782

Esta iglesia presenta nave y presbiterio rectangulares. Es una construcción humilde que cubrese con madera ambas partes. El Señor Castillo la encuadra en los últimos años del siglo XII y a principios del XIII teniendo, sobre todo, en cuenta el curso del arco triunfal francamente apuntado (1).

Esta iglesia conservaba hasta hace unos pocos meses un conjunto de murales todos ellos de una misma época abarcando enteramente la nave y la capilla mayor en ésta sólo se conservaban fragmentos que correspondían a la parte inferior de unos cuerpos que ocupan la pared norte y que respondian a una Epifania. Sobre el arco toral la saetera que se abre encima de su clave estuvo por el XVI ya tapiada, en ese lugar central se representaba a Cristo Juez lo que hace suponer, que en torno a El, apareciesen relatos que tratasen del Juicio Final. Las paredes norte y sur de la nave se repartían en dos registros que se seccionan a su vez en compartimentos, cada uno de ellos habría

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de tratar un tema. No todos han de tener el mismo tamaño, así el San Cristóbal que se encontraba en el muro sur, proximo al arco triunfal, necesita, por la pecularidades con que es representado, un superior espacio a otras narraciones. Se encontraban en parte al descubierto en el registro inferior además de este S. Cristóbal un Santiago en Clavijo, inmediatamente al lado de la puerta del lado norte de la nave. De las escenas de la parte superior de la pared sur había dos temas de la Pasión algo descbiertos, eran éstos la Oración en el Huerto y el Prendimiento. En la pared norte la presencia de muy poco pintura imposibilita el reconocimiento de los temas.

La Epifanía.- Se contempla la parte inferior de un rey mago, está arrodillado de perfil, y lleva en sus manos el regalo que va a entregar al Niño, de Este tan sólo contemplamos sus pies. Ha de estar sentado sobre el regazo de la Madre que, a su vez, estaría también sentada.

De haberse conservado las pinturas y la pared en su estado primitivo no hay duda de que se hallarían los otros dos Reyes Magos tras este que se encuentra arrodillado, muy probablemente estarían en pie con sus presentes en la mano. Tras María, también en pie, habría de encontrarse José y quizás, alguna parte de una arquitectura que señala

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ría la presencia del pesebre.

La composición seguramente que seguiría las normas clásicas de centrar el interés en el Niño y en María dedicando todas las atenciones de los personajes a Jesús. Este se dirigiría al rey que está más cercano a José miraría para María quien prestaría su atención al Niño.

El pintor trabaja con singular interés los plegados dando una sensación muy fuerte de volúmen, los paños se doblan con fuerza dando una idea de modelado muy ostentible. La poca cantidad de mural descubierto no permite apreciar más detalles.

El Juicio Final.- De esta probable escena quedan tan sólo las manos yagadas del Cristo que estaba situado en la paredilla que tapiaba la saetera que hay sobre el arco triunfal. Ahí,pues, estaba dispuesto sedente Cristo Juez mostrando las yagas de la Pasión. Probablemente a los lados se dispusiesen los coros de las bienaventurados presididos por María, a su derecha, y Juan Bautista, al otro lado; muy probablemente también podían aparecer escenificaciones del cielo y el Infierno completando el relato.

Compositivamente la única idea que se representaba liberada de la cal era la de un Cristo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Juez asentado en la parte central y superior del posible campo a repartir el tema, la forma de este se presta sobre todo a una repartición por medio de bandas en las que se irán imponiendo las distintas partes de la representación atendiendo a un esquema múltiples veces usado para este tema. La extensión con que se llevaría a cabo la escena no habría de ser muy grande a causa de la pequeña dimensión que tiene esta pared que hay en torno al arco triunfal.

San Cristóbal.- Un retablo y las cales dejaban tan sólo ver la parte superior del cuerpo de Cristóbal y practicamente entero el Niño Jesús, que estaba sobre su hombro derecho. La frecuencia y persistencia en una formulación igual a la que ofrece el tema no deja dudas al intentar su descripción completa.

Cristóbal en pie y tres cuartos se muestra caminando. Su andar se lleva a cabo sobre un río, se ayuda en su marcha de un consistente cayado que las cales aquí no dejan ver en absoluto pero que fácilmente se adivina al ver como se inicia el movimiento del brazo izquierdo del Santo ya que, precisamente, es con la izquierda con la que mantiene su bastón. Cristóbal mira al Niño que lleva sobre sí, su cabeza lo configura con rasgos elegantes; si la nariz y boca responden a un buen dibujo,también

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

resultan agraciados el modo en que se llevan a cabo el pelo y la barba, está es rizada y corta áquel cae de la cabeza en ondulada y larga melena. Sobre él, en reducida forma, se presenta un nimbo. Viste el Santo un sayo que se abre por la parte central dejando ver una camisa de escote redondo.

El Niño Jesús se encuentra desnudo y frontal. Con su mano derecha dibuja una bendición en la otra mano mantiene sobre su regazo una bola del mundo coronada por una cruz. Su rostro de Niño también se lleva a cabo con muy buenos rasgos y dentro del redondo nimbo que lo corona se vislumbra la forma de la cruz configurándose el nimbo crucífero específico de Cristo.

No sabemos hasta que punto el artista da rienda suelta a lo narrativo en la parte inferior de la escena por medio de una detallada relación de cómo con esas aguas que cruza el Santo. Muchas veces en nuestros murales las aguas se cargan de peces y la ribera de vida humana.

El fondo sobre el que se recortan las figuras parece ser que es claro y homogéneo.

Compositivamente no se ofrece ninguna variante al modelo tantas veces repetido. El Santo se constituye con el gigantismo con que la leyenda lo descubre y la actitud de su cuerpo volviéndose

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacia el Niño que corona su hombro trata de manifestar la importancia del Infante.

Hay que destacar en este caso la buena factura de la obra sobre todo de esa cara elegante, bien concebida y bien acabada con que se representa, el detalle estaba en ella tratada con pulcritud y acierto dando uno de los mejores rostros de la pintura mural gallega del XVI.

Santiago en Clavijo.- El Santo está montado a caballo, el grupo se dispone de perfil y en actitud dinámica. El mal estado en que se encuentra este moral no deja apreciar convenientemente la escena pero seguramente que el caballo se mostraba andando y probablemente lo hiciera sobre los cuerpos de los derrotados por el ardor del guerrero. En el estrecho espacio que queda entre la cabeza del cabello y el marco se divisaba un escudo en forma acorazonada tras el cual se divisan por la parte superior las puntas de las lanzas, sin duda con esa sencilla nota se quiere hacer mención al ejercicio al que se enfrentan los cristianos.

El Apóstol viste un sayo oscuro, blande en su derecha, con espíritu combativo, una espada mientras con la izquierda mantiene un asta rematado en una crucecita, en su parte alta ondea, una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

banderola triangular. Sobre la cabeza del Santo se contempla un gorro redondo y achatado, de ala estrecha, tras éste se deja ver la forma redonda del nimbo. Parece ser que se efigia al Apóstol con una rubia barba. Por su parte el caballo aparece aderezado con elegantes correajes. La nota que insinua a la tropa enemiga es muy simple el escudo con su formato acorazonado y sus colgantes repiten un tipo muchas veces utilizada para esta clase de representaciones.

La parte alta de la escena está en toda la escena desprovista de figuración y el espacio queda dedicado al cielo, es un lugar claro y homogéneo sin ningún elemento decorativo.

La composición se soluciona con un enfrentamiento muy desigual de elementos. Ocupando un espacio muy superior se encuentra el Santo con su cabalgadura. Las dos partes en combate se disponen de perfil con lo cual es espacio se cierra con respecto al espectador. Ante la desigualdad entre los dos motivos que configuran la escena no cabe duda de que hay un clarísimo interés por señalar la importancia superior que ofrece la persona de Santiago, único protagonista del tema, interesando incluso más señalar la personalidad del Apóstol que su actividad legendaria.

Se hace en este caso muy difícil aquilatar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la valía de las formas en particular; existe interés por el detalle como muestran sobre todo los pormenores de decoración -correajes del caballo y aditamentos del escudo- pero en este caso da la impresión que la escena resulta agobiada por un espacio que es muy pequeño para una figuración de buen tamaño.

Las bandas separativas de las escenas del primer cuerpo presentan una igualdad de forma absoluta en todo su recorrido. Su espacio se halla delimitado por dos gruesas franjas dentro de ellas se pone de forma continua, abarcando practicamente todo el ancho de la banda, un tema ornamental consistente en una estrella de cuatro puntas de trazado bastante irregular rodeada por una forma redonda seccionada en fragmentos de contorno desigual. Estos motivos circulares se separan unos de otros por dos tréboles que presentan dos hojas mirando hacia el exterior de la banda y la otra hacia el centro de la misma.

La Oración en el Huerto.- Tan sólo se veía de la escena un fragmento de la empalizada dispuesta hacia el fondo, ocupa el extremo derecho del marco. Tras ella se contemplan una serie de lanzas que insinuan la llegada de un gentio hasta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el Huerto, de éste tan sólo contemplamos unos cuantos pedruscos y matorrales. En primer plano hay un hombre recostado y dormido, por su poblada barba redondeada y por su calva ha de ser Pedro el que aquí aparece.

Al otro lado estarían San Juan y Santiago y, en una posición intermedia, se encontraría Jesús en oración recibiendo el mensaje angélico.

En la composición sería Cristo el foco principal rodeado su dolorosa oración el apacible dormir de sus discípulos, hay un clarísimo interés por la profundidad mostrándose en el trabajo la utilización de un punto de vista bajo.

El Prendimiento.- Tan sólo se contempla de esta escena la parte más externa que se encontraba a la izquierda de la narración. En ella nos encontramos la mano derecha de Pedro elevada empuñando una espada que está utilizando contra Malco. En este caso es muy difícil predecir como continuaría la narración ya que una ventana de la fábrica románica seccionaba en dos zonas el episodio, seguramente que al otro lado de este vano era donde se disponía el grupo central del acontecimiento donde Judas está besando a Cristo. De ser así estaría rota la composición en dos partes, una contanto el acontecimiento principal y otra, la la

teral, el secundario, probablemente, para centrar el grupo configurado por Cristo y Judas, el pintor llevaría a cabo un extenso grupo de acompañantes del Traidor para que, así, resultase más compensada la escena.

Nada se puede decir, dado lo poco que se contemplaba de la calidad con que se llevó a cabo el tema.

En la pared norte se contemplan en cada una de las dos alturas que hay representaciones un fragmento de enlosado que corresponde a dos interiores de dos escenas imposibles de reconocer ya que no hay ni el más leve indicio de figuración.

La banda ornamental que separa las escenas de esta parte más alta presenta prismas rectos que dirigen hacia el espectador una artista mientras se mantienen en pie sobre otra arista. Los prismas se disponen unos encima de otros ocupando todos ellos, aproximadamente, el mismo trecho de espacio. Estan dibujados con finísima linea y enmarcados en una banda delimitada por alineaciones de grueso trazo. Este motivo decorativo responde a uno muy similar al visto en la segunda capa de Paderne, en Ferreira de Guntín y, también en Amoexa.

En una valoración de conjunto de la obra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo primero a destacar son las pocas muestras con que contamos para aquilatar una obra que se habría de extender por todas las paredes de esta iglesia.

A cerca de cual es la manera de componer de este artista -partimos de la idea, creemos que evidente, de que toda la pintura pertenece a una sola mano a pesar de las desigualdades- parece que busca un motivo central para repartir grandes superficies de decoración: quizás una figura de María en la capilla mayor y el Cristo Juez sobre el arco triunfal. Ya dentro de las composiciones en particular repite los moldes usuales por lo menos en aquellos temas más frecuentes pero con una nota interpretativa particular que se denota, sobre todo, en el tratamiento de la figura en concreto y sobre todo en el modo de representar los rostros. En San Cristóbal se utiliza un modelo repetido hasta el infinito mientras que con Santiago en Clavijo el tratamiento de la temática resulta más original quizás debido a lo raro que resulta el tema (es un caso único en la pintura mural gallega).

¿En donde está esa nota peculiar del pintor? Sin duda, como más arriba se apuntaba en la calidad con que trata los rostros llenos de bien hacer, cuidando el detalle y mostrando por todos lados elegancia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el color también hay muchos valores poco usuales. Resultaban más intensos que lo que es casi normativo en nuestra pintura. Los colores rojos y dorados, también los blancos y grises son los más abundantes.

Llama la atención que en un conjunto que se presenta con unas caracteristicas tan notables el pintor se expresa con pobreza en las bandas enormemente reiterativas con motivos que resultan bastante toscos. En las bandas decorativas sin embargo hay que destacar esa utilización de dos tipos muy distintos de motivo ornamental, el prisma y la forma circular ambos mostrando evidentes transformaciones con respecto a como se hacían en el primer tercio del siglo.

Nunca ha sido publicado nada sobre estas pinturas.

La suerte de esta obra pintada desde su descubrimiento fué verdaderamente penosa. La iglesia estuvo más de dos años totalmente descubierta en espera de un nuevo tejado. Mientras tanto la lluvia, tan abundante en Galicia, hizo sufrir fortísimamente los revoques los cuales, además, resultaron extremadamente fáciles a la erosión ya que la capa del revestido no se había unido lo suficientemente bien aun unas paredes construidas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en una mamposteria saturada de humedad.

Tras la colocación, con un pésimo gusto, de un techado, la fatal obra de restauración continuó con el destrozo total de los revestidos con ánimo de cubrir la pobre mampostería de la iglesia con una anchísima capa de cemento. Hoy se ha perdido totalmente la pintura de Pontellas y quedan tan sólo las fotografias que este trabajo presenta como pruebas de la existencia de unas pinturas del segundo tercio del XVI perdidas para siempre.

NOTA

(1) CASTILLO, Angel del.- Iglesias Antiguas de Galicia - Santa María de Pontellas en B.R.A.G. 179, XV (1926) 269

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RIBADEO. Capilla de la Trinidad

Ribadeo, Mondoñedo

Según el Señor Lanza Alvarez Maese Andreś había pintado en 1542 las "tres historias" del Retablo. En éste otras historias-la del Justo Simón y la de los Reyes Magos- fueron hechos en 1547 por el entallador Maese Gregorio. El dato de la pintura lo recoge, parece ser, el Señor Lanza de "Libro de puridad del año 1542" (1).

Fué sustituido este retablo por otro en el año 1777.

NOTA

(1) LANZA ALVAREZ, Francisco.- Ribadeo Antiguo Madrid 1933, 204

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral

Capilla de San Juan, Santiago

El pintor Jordan Gonzálvez toma a su cargo en 1531 "el pintar de preto (negro) e blanco, al fresco, la historia de San Roque , San Juan y Santa Ana. En la ladera donde está el cuerpo del Señor Santo Cucufate, ha de poner la figura de este con su encasamento e con unas letras que digan: aqui esta el cuerpo de Santo Cucufate" (1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario.... 261.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral

Capilla Santa Catalina, Santiago.

Don Manuel Murguía señala como "López Sánchez de Ulloa en su testamento fechado en 1544 dejó con destino a la capilla de Santa Catalina de la que era fundador "cuatro tablas de imágenes" que por desgracia no existen, y que tal vez habían pintado los grandes artistas de su tiempo.

Los Altamiras que vivieran en Italia también traerían cuadros,también los tendría el Colegio de Fonseca, el Hospital, San Martín Pinario que tenía fama de buenos cuadros, los que hoy tiene son mediocres y horriblemente restaurados. Se encuentra uno de gran tamaño, descascarado por completo, que se dice debido al pincel del Greco.

También San Martín Pinario debía de tener buenos cuadros (1)..... Hace mención Murguía a la Desamortización y como, con ella, los cuadros se fueron de Galicia.

Nos parece muy interesante la visión de Murguía quien ve como necesaria la decoración con pinturas de las edificaciones más importantes de la época en Santiago, opinión que habría de ser ampliable a otros lugares de Galicia... ¿hasta qué punto es defendible la opinión de una producción pictórica casi exclusivamente foránea adornando las estancias de Galicia cuando casi toda la obra que se con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

serva ha sido realizada en la Región?... A nuestra manera de ver tuvo que jugar un papel importante en la recepción de los sucesivos estilos del XVI la producción pictórica traída de fuerza ya que normalmente venía acompañada de un sello de calidad y de prestigio, pero lo usual sería encargar obra a los artistas que trabajaban en la Región como señalan los contratos que se pueden manejar de aquella época.

NOTA

(1) MURGUIA, Manuel.- El Arte en Santiago en el siglo XVIII. Madrid, 1884, 36-37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Palacio Arzobispal
Santiago.

El primero en mencionar la existencia de estas pinturas es López Ferreiro quien da ya la fecha de 1520 y los nombres de Maestre Fadrique y Francisco López (1).

Perez Costanti cuenta como "al comprender en 1520 el Arzobispo D. Alonso III de Fonseca, obras de restauración y embellecimiento de su palacio construyose una gran sala cubierta de artesonado, cuyo decorado se confió bajo la dirección de Maestre Fadrique, al pintor Francisco López... consistiría en "pintar la sala grande del quarto nuebo que agora se faze en los palacios de su Sª ". Haría dos aliceres o frisos de azulejos esmaltados de fondo azul, " labrados de su follaje romano"; arabescos en los lienzos de pared, representando "fuentes y candelabros amarillos sobre fondo colorado, los papos de las madres de las vigas que tambien vayan labrados de su follaje romano (2).

Couselo Bouzas había tratado por dos veces sobre esta obra pintada. Antes de publicar Perez Costanti ya señalaba el en un artículo sobre los Palacios de la Mitra como "... sus techos, por lo menos algunos eran de madera pintada, como pinta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das estaban sus paredes de diversas figuras, siendo sus pisos y parte baja, baldosados de azulejos" (3). En su libro sobre Pintura Gallega menciona el contrato "en 1520 bajo la dirección del maestro Fadrique" (4), dato que recoge, sin duda, de Perez Costanti.

El Profesor Pita Andrade indica como "al frente de su sede Fonseca se ocupó de diversas obras fuera de la Catedral. Desde el punto de vista artístico el artesonado levantado a su costa con motivos "a la romana" en el Palacio Arzobispal, nos habla de su entusiasmo por el Renacimiento... (3).

Quizás sea esta la obra primera que se puede señalar en Galicia como abiertamente renacentista en el terreno de la pintura. De ser así sería Maestre Fadrique el primer autor que manejaría un repertorio renacentista y Alonso de Fonseca el gran patrocinador, también en este campo de la pintura, de las directrices del nuevo estilo.

NOTAS

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. VII. Santiago 1905 389-390

(2) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario...325

(3) PITA ANDRADE, José Manuel.- Realizaciones artísticas de Don Alonso de Fonseca. C.E.G. 69, XXIII (1968), 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(3) COUSELO BOUZAS, José.- Palacios y Fortalezas de la Mitra de Santiago antes de la guerra Hermandiña en B.R.A.G. 183 XVI (1926)44-45.

(4) COUSELO BOUZAS, José.- La Pintura Gallega. La Coruña, 1950, 30.

(5) PITA ANDRADE, José Manuel.- Realizaciones artísticas de Don Alonso De Fonseca en C.E.G. 69, XXIII (1968) 34

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Santa María de Belvís
Santiago.

Los pintores Juan González y Hernando de Cisneros, el primero vecino de Santiago y el segundo de Lugo reciben el encargo "de pintar y dorar el retablo de la iglesia de dicho monasterio... En el banco del medio del retablo se ha de poner a pincel al óleo la historia de San Gregorio..." (1). Este contrato se hizo en 1549.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 265.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Santa María del
Camino. Santiago

En 1537 Pedro Noble contrató la obra de pintura al temple de la capilla mayor de esta iglesia... En la obra entraban "follajes, lazos, racimos, florones, etc." (1).

Parece claro que este repertorio ornamental quiere mostrar a un pintor eminentemente renacentista. En el mismo estilo debía estar decorada una parte del palacio de D. Lope de Moscoso, Conde de Altamira, quien contrata la obra de decoración con este artista en este mismo año de 1537 (2).

Quizás puede encontrarse una muestra de la categoría de este maestro todavía hoy. ¿Sería éste quien decoró la actual capilla de San Fernando allá por 1542?. La pregunta surge al contemplar su testamento redactado precisamente en 1543, allí declara que hizo "cierta obra de mi oficio de pintor en la Santa Iglesia del Sr. Santiago por mandado del canónigo Maldonado, de la cual me resta a deber seys ducados poco más o menos" (3).

Muy posiblemente esas dos escenas que hoy quedan en la capilla de San Fernando estuvieron acompañadas de "follajes, lazos, racimos, florones..." como había hecho unos años antes en Santa María del Camino. De ser cierta esta hipótesis Pedro Noble vendría a representar uno de los pinceles más egregios del estilo renacentista mostrando qui-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

zás el culmen de la asunción de este estilo que había iniciado en periplo en Galicia ya unos años antes por obra de Maestre Fadrique y por idea de Alonso de Fonseca.(4)

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 409.

(2) Idem.

(3) Idem.

(4) RODRIGUEZ GONZALEZ, Angel.- Documentos de Arte Gallego. B.S.E.A.A. XXVIII (1962), 246-247. Publica la carta de pago dada por el pintor acerca de la pintura realizada en esta Iglesia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VIVERO, Santa María

Vivero, Mondoñedo

El Señor Villaamil y Castro publicaba allá por 1904 el descubrimiento de "restos curiosísimos de sus pinturas murales... representando la Degollación de los Santos Inocentes, de composición y detalles muy parecidos a los mismos asuntos de la Catedral mindoniense" (1).

El Señor Parga Sanjurjo estudia esta iglesia por 1909 (2) y Tobío Fernández hacia 1933 (3). Ninguno de los dos menciona estas pinturas. Esto parece indicar que debieron desaparecer prácticamente cuando fueron descubiertas a principios de siglo.

La fotografía que recoge Villaamil da una pequeña porción de lo que debía ser el mural. Tanto en lo iconográfico como en lo puramente formal hay muestras de que nos encontramos en un tiempo posterior con respecto a la Matanza de los Inocentes de Mondoñedo. No se puede negar la relación entre un grupo y otro pudiendo realizarse el de Vivero ya en el segundo tercio del XVI según parecen manifestar las formas de las indumentarias que utilizan los distintos personajes.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Matanza de los Inocentes.- La fotografía hace intuir la agrupación por bloques yuxtapuestos en que se conjuntan soldados, madres y niños. La evolución con respecto a Mondoñedo en lo iconográfico consiste en que aquella separación por grupos independientes los unos con los otros aquí no existe sino que se intenta aglutinar con un ideal de conjunción a unos con otros.

Las figuras resultan de una menor calidad que la que existe en la Catedral mindoniense; la forma de las cueras, los tocados y los muslos hacen pensar en una fecha renacentista posterior a 1530. Resultan en Vivero más dinámicas las actitudes de los soldados. En uno y otro se utiliza una estrecha franja de tierra para disponer la figuración.

Hay variaciones, por lo que la fotografía parece querer señalar, en el tipo de delimitación. En la parte baja, hay una banda que debe ser ocupada por un motivo de carácter ornamental ya de caríz renaciente consistente en una forma vegetal dispuesta con el ritmo propio de un ornato renaciente.

No podemos saber si se sigue aquí reparto en franjas que se contemplaba en Mondoñedo o si se busca el unir en un conjunto único, sin delimitaciones tan conceptuales toda la escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904, 243-244.

(2) PARGA SANJURJO, José Antonio.- Iglesias Gallegas. Vivero. B.R.A.G. 31, II (1969), 159-160.

(3) TOBIO FERNANDEZ, Luís.- A Eirexa de Santa María de Viveiro en NOS 111 X (1933).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL MANIERISMO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARGALO, Santa Maria

Postmarcos de Arriba, Santiago

Se le encargó a Juan de Santiago, pintor y entallador, vecino de la Puebla del Deán que pintase: "todo el coro y bóveda de la dha iglesia de pintura buena, en que a de aber un Jesucristo en el cielo de la bóveda con los doce apóstoles a los lados y todo lo demás de blanco con sus estrellas de colores diferentes, con sus remates muy buenos a los pies de los apóstoles... Más ha de pintar el arco de la tribuna con la Salutación de Nuestra Señora, con la imagen de San Gabriel a un lado... Toda la obra a óleo a vista del Rector de dha iglesia y de una persona que lo entienda". El pintor pondría materiales, y por su trabajo, daríansele "once ducados y un buen carnero y cama y posada cerca de la iglesia". Esta nota ha sido recogida en el Protocolo del escribano Vasco Fernández de Parga en 1575 según recoge Perez Constanti (1).

Actualmente no queda en el interior ni la más mínima huella de esta antigua pintura.

NOTA

(1). PEREZ CONSTANTI, Pablo.- Diccionario... 502-503.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARZADEGOS, Santa Eulalia

Riós, Orense.

Lams:

783-784

En esta antigua iglesia parroquial hoy, hubo pinturas según demuestra una fotografia publicada por el Sr. Trapero Pardo (1).

Pueden encuadrarse en el último tercio del XVI. Debía ocupar la obra aquí expuesta el testero de la iglesia. Se repartía en dos cuerpos la representación y se ordenaba siguiendo la disposición de un retablo. Es una arquitectura pintada la que estructura la representación.

En el primer cuerpo se representa en el centro a la patrona de la iglesia, Santa Eulalia, entre una Natividad a la derecha de la Patrona y una Epifanía a la izquierda. El segundo cuerpo estaría ocupado por una sola escena que presentaria la Gloria.

La fotografía de que nos valemos para este análisis tan sólo deja ver entera la figura de Eulalia estando las escenas de la infancia de Cristo visibles en su superficie que abarca apenas la mitad de cada tema. Lo representado en el segundo cuerpo tan sólo se intuye por una mínima franja que se observa de la zona superior de la misma.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santa Eulalia.- Se representa en pie y frontal. Aparece encuadrada por dos columnas sobre las que el pintor impuso un oscuro veteado, éstas sostienen un arco escarzano. La Santa se viste con túnica y manto, lleva en su derecha la palma del mártir y en la izquierda un libro que señala que la martir que aquí representa es Eulalia de Barcelona que suele aparecer con un libro que figura las actas de San Tirso (2). Tras su cabeza resplandece un nimbo. El fondo sobre el que se dibuja el tema es homogéneo y claro.

La imagen aparece perfectamente centrada dentro del espacio que la alberga procupándose el artista por dejar en torno a ella una amplitud suficiente.

Da la impresión que el artista se preocupa, sobre todo, del modelado a través del color según parece dejar ver ese difuminado del color que se observa sobre su claro manto, la túnica no permite por su coloración oscura esa búsqueda de volúmen. El rostro de la Santa no persigue ninguna individualidad, se observan en éste los mismos rasgos que van a percibirse en María en las escenas laterales. Dibuja a la mujer con una cara alargada, con rasgos hieráticos y una larga melena rubia que cae sobre su espalda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Natividad.- La escena aparecía encuadrada por una arquitectura en altura menor que la que se presenta en el centro para la imagen de Santa Eulalia. La reducción en altura se hará ampliando hacia los laterales la anchura del entablamento que corre sobre el primer cuerpo. Esta escena presenta bajo este entablamento un marco arquitectónico propio que dispone un arco escarzano sostenido por dos columnas; un cortinaje se observa, cerrando el espacio, hacia el fondo.

La única figuración que deja ver el documento gráfico es una representación de perfil de un hombre arrodillado vestido con una oscura túnica y representado semicalvo y con barba blanca. Ha de ser José quien estaría presenciando al Niño quien habría de asentarse en el regazo de María hacia el centro de la composición. Probablemente hacia el otro lado estarían el buey la mula y el pesebre compensando así la composición y dejando la parte central y principal a Madre e Hijo.

Lo que se puede señalar desde la fotografía es el interés por señalar una referencia espacial en profundidad con ese cortinaje antes enumerado. De nuevo vuelve a contemplarse el poco talento del artista para lograr una individualización y expresividad correcta por medio de un rostro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Epifanía.- En este caso no existe sobre la escena ninguna arcada, es el entablamento quien permite por la parte superior la narración. Da la impresión que sobre la Sagrada Familia se contemplaba un cobertizo con tehcumbre de paja. José aparece en el extremo arrodillado en tres cuartos y manteniendo, como es bastante habitual, en una mano una vela.

Hacia la parte media de la escena está María sentada y frontal. Viste oscura túnica y claro manto y tras su cabeza se dibuja la forma de un nimbo. Sobre su regazo lleva al Niño que aparece desnudo bendiciendo con la derecha. Ante El, hacia la zona derecha de la escena, se representan los Magos que vienen a adorarle.

De nuevo la composición vuelve a presentar en el lugar principal a Maria y Jesús compensando en el restante espacio a los demás personajes. Si a un lado se encuentra José, en el otro han de aparecer los Magos.

Una vez más interesa la idea espacial según se deduce de la ocupación, en lo que se ve, de planos diferentes. Si José se encuentra en primer plano Maria se aleja un poco en profundidad buscando con ello abarcar una mayor cantidad de superficie y lograr que la narración contenga un sentido lo más verista posible.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Gloría.- Tan sólo se contemplan los pies desnudos del Señor ya que sus piernas se hallan ocultas por una oscura túnica. En torno a su cuerpo se representaba una aureola en forma de mandorla. Seguramente que a su derecha se encontraba Maria y a la izquierda Juan Bautista, ambos orantes en su labor de intercesión por los hombres. Con ellos seguramente que aparecerían grupos de santos contemplando la Gloria de Cristo.

La composición se encuentra centrada por el Señor en torno al cual se repartirían equitativamente los grupos de Santos, los varones tras Juan y las mujeres tras Maria.

Al valorar el conjunto llama primeramente la atención el rigor con que se planifica la estructuración arquitectónica, nota que suele ser usual en el momento manierista. Las formas con que se construye esta arquitectura también responden perfectamente a los gustos de este estilo así como el espíritu que parece emanar de esos rostros ansiosos de un academicismo y una nobleza que el autor por su corto oficio no sabe imprimir. En lo compositivo se observan todavía los rigores del gusto renacentista buscando la unidad espacial, el sentido de profundidad y la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

coherencia absoluta entre todo lo que se reune configurando cada conjunto.

No será extraño la existencia de repintes sobre la pintura al ser hecha la fotografía que ofrece el libro del Sr. Trapero Pardo, sin embargo estos arreglos en la pintura no impiden observar los afanes colorísticos del autor quien, a través de la policromía, quiere, sobre todo, manifestar un caracter volumétrico a la figuración. Probablemente los grises, marrones y amarillos serían los colores más utilizados.

Trapero Pardo comenta así esta obra: "En la iglesia vieja de Arzadigos (Vilardebós) se conservan restos de pintura mural ingenua y primitiva, con representaciónes de la Sagrada Familia, una martir, etec. Acaso se deba a un artista local (3).

NOTAS

(1) TRAPERO PARDO, José.- Pintura...36

(2) FERNANDO ROIG, Juan.- Iconografía de los Santos. Barcelona, 1950, 101.

(3) TRAPERO PARDO, José.- O. C. : 32

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BANGA, Santa Eulalia

Carballino, Orense.

El Señor Maiz Eleizegui indica que hay en la pared de la iglesia de Santa Eulalia de Banga (pintado) un Santo Peregrino. (1)

Sería muy importante saber que lugar ocupó esta pintura. Muy probablemente estaría en el presbiterio. De encontrarse allí ayudaría a completar un poco la imagen que, en otro tiempo no muy lejano, debió presentar el presbiterio. No sería extraño que hubiera un apostolado en las paredes norte y sur de la capilla mayor. De ser así habría que buscarle una explicación dentro de esa construcción por niveles que llevó a cabo el autor del programa.

De pertenecer el Santiago Peregrino, como suponemos, al mismo momento que la decoración de la bóveda habría que fecharlo en 1555, dato que aparece reseñado en ésta.

Este tema de Santiago no es mencionado por el Señor Ramón y Fernandez Oxea en su artículo sobre esta iglesia publicado en 1948 (2). Quizás por entonces ya hubiese desaparecido ya que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el dato de Maiz Eleizegui, publicado en 1953, pudo haber sido recogido unos años antes.

NOTAS

(1) MAIZ ELEIZEGUI, Luis.- El Apóstol Santiago y el Arte Jacobeo. Madrid, 1953, 190.

(2) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- Santa Eulalia de Banga en C. E. G. 9, III (1948) 71-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTROVERDE, Nuestra Señora de Vilabad en parroquia de Santiago de Castroverde.

Bolaño, Lugo.

El Cabildo de Lugo le encomendó a Juan Bautista Celma en 1572 un trabajo a realizar para esta iglesia, anexa a aquella Catedral, consistente en "pintar toda la delantera donde arrima el retablo de dha iglesia, al frente del medio para arriba, con un Dios Padre y un trono de serafines, de modo que queda adornada la delantera, y de la cinta para baxo ha de hacer una Salutación, todo ello de colores perfectos"... Haría "un sotoblanco de madera de media vara de alto con quatro cartelas y lo pintara de blanco al óleo a manera de alabastro y sobre el blanco se adornará de oro todas las cosas que la obra requiere... Ha de hacer quatro anglicos y la nube que viene por peana de Nra. Sra.

Pintara los guardapolvos del retablo "con dos historias de blanco y negro como es uso y costumbre de guardapolvos; y en quanto a la nube de serafines la ha de hacer de talla con los otro quatro serafines, encarnado al óleo, dorado y estofado..." (1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario...122

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LAROA.- San Pedro

Ginzo, Orense.

El Sr Perez Costanti cita el trabajo de Francisto Teide en esta iglesia del Sur de Orense. La nota ofrece ciertas dudas por la inseguridad que existe para identificar al Teide que trabaja en Pontevedra con "Taide" que es como se menciona en el protocolo de Francisco Garcia de 1.584 el archivo notarial de Orense contratándosele la pintura de un retablo (1), hoy desaparecido.

A nuestra manera de ver es practicamente seguro el paso de este maestro portugúes de Pontevedra a Orense, según se deduce de la existemcia de una obra, atribuida por nosotros, de este pintor en el Monasterio de Montederramo, cercano a la capital orensana.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 526

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOGUEIRA DE RAMUIN, San Martín

Nogueira de Ramuín, Orense.

Hubo en esta iglesia un retablo mayor realizado por 1599. Seria sustituido en el siglo XVIII por el que tiene actualmente.

Ese anterior retablo sería pintado por Fructuoso Manuel, pintor vecino de Orense y al parecer oriundo de Portugal. Su trabajo se repartía en "los tres cuerpos, conforme a las condiciones suscritas por el propio Fructuoso Manuel, en las cuales dicese que el retablo tenía treinta y cinco palmos de alto y veintirés de ancho. Irían "en el banco de abaxo todas las molduras douradas y quatro figuras de pincel conforme le pareciere; y en la pormeira orden seis columnas, las ystrías doradas y capiteles... y San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago en dous taboleiros grandes; las bordaduras de las ropas, doradas y lo demáis colores finos azul y colorado y las encarnaciones al pulimento... y seis traspillares, las estrías doradas y los ocos de azul.- En la segunda orden el Sr. San Martín del medio, de bulto y San Benito y San Bartolomé y a los lados dos tableiros para pintaren los santos que quixeren... y en el medio Nuestra Señora y a los lados dos taboleiros de pincel... y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arriba en el alto el corcefixo encarnado a pulimento con sus remates a los lados... "El dato lo recoge Perez Costanti en el Archivo Notarial de Orense en el Protocolo del escribano Juan Sotelo (1).

De este retablo no queda actualmente en la iglesia ningún rastro.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 354

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOYA, San Francisco

Santiago.

Hubo en esta iglesia en la llamada capilla de la Visitación de Santa Isabel un retablo que presentaba una labor pictórica hecha por -1583 por Jácome de Brancas, vecino de Verín y oriundo, según parece, de Portugal y Benito de Padilla, también vecino de Verín. Además del retablo también pintaron "las dos imágenes que están fuera del retablo que una es de Nuestra Señora y otra del Arcangel San Gábriel" (1). En el contrato se indica "que todo no lleve menos obra de la que está hecha en el retablo de la capilla mayor de San Martín de dha. villa de Noya, el mejor e más sutil primor de pincel que supieren: Y en lo que toca al respaldar del retablo lo pintarán muy bien de pincel al óleo con unos lejos, cielos e florestas lo más curioso que pudieren como se requiere para el adorno de la historia de dha. Visitación... Además en el cielo de pared que hay entre las dhas. imágenes de Nuestra Señora y San Gabriel, harañ pintado al óleo la imagen de Dios Padre y el Espiritusanto..." según consta en el Protocolo de Diego Vidal del Archivo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

notarial de Noya, año 1583 como recoge Don Pablo Perez Costanti (2).

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 68

(2) Idem

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOYA, San Martín

Postmarcos de Arriba, Santiago.

En 1567 el artista Santiago de Remesal, vecino de Valladolid había hecho "las tres historias y lo demás que esta pintado en el retablo de la iglesia de San Martin... le justipreciaron en tres cientos mil maravedis los pintores Juan Gonzalez y Juan de Páramo, tasadores nombrados por ambas partes" (1).

En esta obra había trabajado en compañia de Juan Bautista Celma y Marcos de Torres según se deduce de una carta de pago del año 1568 dada por Juan Bautista Celma. Este había trabajado en esta obra de Noya por mandato de su tio Juan Tomás Celma quien tiene, a su vez hecho, cierto contrato de compañia con Santiago de Remesal (2).

Así pues en la pintura del retablo colaboraron Remesal, Juan Bautista Celma y Marcos de Torres.

Ya el Señor Filguéira Valverde señaló como se ha perdido "totalmente el altar en que había trabajado Juan de Orleans (fines del XV) y los "historias" pintadas por Santiago de Remesal (1567), Bautista Celma (1568) y el Maestro Felipe (1577)" (3). Sobre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este dato hay que matizar que la obra de los dos primeros maestros fué hecha antes de Noviembre de 1567, fecha del requirimiento del pago de la obra por parte de Santiago de Remesal (4) y que el tercero -Gabriel Felipe- hizo su labor en un lugar diferente a este retablo.

No queda el menor vestigio de este retablo renacentista.

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 461

(2) Idem, 121

(3) FILGUEIRA VALVERDE, José.- Santiago de Compostela. Guia de sus monumentos e itinerarios. La Coruña, 1950, 123.

(4) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Idem, 460

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE, Catedral

Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Orense.

Según recoge Pérez Costanti, Manuel Arnao Leytao "otorgó convenio con D. Juan de Novoa Villamarín, Tesorero de la Santa Iglesia de Sevilla, para pintar y dorar "el retablo y la su capilla de Nuestra Señora del Rosario", incluso en la Catedral auriense, detrás del coro. Dícese en el contrato que "se han de dorar las molduras y de piedra así de cornisas como los arquitrabes y de pilastrones y arcos y basas y capiteles de columnas... y todos los florones y molduras y cartelas del hueco del arco, y los campos de la dha obra han de ser de blanco y azul, y en los frisos así de arcos como de pilastrones, se harán de grutesco de diferentes colores... En los quatro entrepaños fronteros de los intercolumnios se haran quatro ystorias... En el hueco de los dos arcos de los entierros se haran en las fronteras dos ystorias al fresco o al oleo y en los lados sus artesones y florones de colores... Las ropas de las figuras, estofadas... En el pedestal se harán quatro ystorias al oleo y en los seis resaltos de los billones seis figuras, las que fueron señaladas por dho. Tesorero... En la pared dentro del arco de las sepulturas, se han de pintar deos escudos de armas"(1).

El acuerdo se firma en 1592.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 45-46.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE, La Trinidad

Orense, Orense.

En 1586 el pintor portugués Francisco Soares recibe el encargo de pintar... "En el retablo de San Idelfonso y San Luis que esta enfrente hacia la reja de la capilla mayor, ha de pintar de pincel la imagen de San Idelfonso con la historia de como la reina de los Angeles Nuestra Señora Santa María con los anxeles le traxo y bistio la casulla... y en el tablero de la otra parte, las imágenes de San Jerónimo y San Francisco y en medio dellos un crucifijo de como estaban orando y haciendo penitencia; y en lo alto en otro tablero pequeño, ha de pintar de pincel el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, con José y María y pastores, y hacerlo por uno que tiene SSª Illma (el Obispo). En los bancos de abajo ha de pintar seis medios cuerpos de imágenes de San Andrés con la aspa en la mano y San Pedro, San Juan y San Miguel con los pesos en la mano y Santa Bárbara con un ramo de palma en una mano y en la otra una torre: todo de pincel y de muy buenas tintas"(1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 517.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ORENSE, San Francisco

Capilla de Marina de Neira

Orense

Manuel de Abelar había pintado el retablo hecho por Francisco Moure para esta capilla. La labor del pintor consistió en "pintar en el pedestal quatro Evangelistas al óleo a cada lado dos" en los tableros laterales" dos imagenes de pincel al óleo, en uno Santa Catalina y en el otro Santa Marina, y en en medio unos cielos e sus lexos" (1). Esta obra se llevó a cabo en 1599.

Perez Costanti; que es quien da el dato de esta pintura, señala que "cuando en Septiembre de 1926 visitamos la citada y abandonada iglesia de San Francisco, dolor grande nos causó el ver como iban cayendo a pedazos los retablos y las cajas del órgano. De todo ello no quedó ya el más pequeño vestigio al demolerse recientemente (1928) dicha iglesia (2).

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario, 3

(2)IDEM...4

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral, Retablo Capilla de Animas.
Santiago.

"... mill e quis^{o} e setenta años... Juan Baptista Celma a de azer el Retablo para la capilla de las Animas de purgatorio sita en la dha Santa Iglesia en el claustro de la dha S^{ta} Igl^{a} entrando a la mano esquierda e lo a de pintar e poner las feguras e pinturas e todo lo mas contenido e declarado y expresado en las condiciones adelante contenidas..... Ytem digo me obligare a q'vernardino de Xorapan dara echas las figuras de escultura.... emprimare el tablero a olio y pintaré en el unos lejos con una nuestra Señora y S^{n} Juan evangelista y algunas otras feguras en lo lejos..." (1).

López Ferreiro añade que: "Probablemente de Celma será el cuadro de las Animas que vendría a ser como la predella de este retablo. Hoy este cuadro, que mereció ser elogiado por personas meritísimas en el arte, se conserva en la Capilla del Espíritu Santo, a donde había sido trasladado el antiguo altar de Animas" (2). Tal traslado se llevó a cabo, según Pérez Costanti, en 1776 (3).

NOTAS

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. VIII. Santiago, 1906. Apéndice núm. XLII.

(2) Idem, 402.

(3) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 118.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Catedral

Trascoro, Santiago.

El pintor portugués Francisco Soares recibe en 1587 el encargo de la "... pintura de los milagros de Señor Santiago en el trascoro que son beynte y quatro ystorias que pintó a precio cada una de treynta reales" (1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 517.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, San Benito del Campo

Giro de la Ciudad, Santiago.

Juan Bautista Celma recibió en 1585 "el encargo de construir, para la capilla que el doctor Valencia tenía en la iglesia de San Benito del Campo, un retablo dieciocho palmos y medio de alto y catorce de ancho. Constaría de dos cuerpos con pilastras estriadas de basas dóricas y capiteles compuestos; llevando en los intercolumnios, y de medio relieve, "un Nacimiento" y las figuras de San Lucas "pintando una Nuestra Señora" San Jerónimo "como doctor escribiendo" Santa Escolástica y San Mauro... En las condiciones para la pintura y dorado del retablo, figura la de que "en los repartimentos de las intercolumnas sobre San Lucas y San Jerónimo, se harán dos historias de pincel al óleo de la Salutación y Visitación, y en los dos entrepaños de los lados del pedestal, otras dos historias de pincel". Toda la obra fúe contratada en ciento cincuenta ducados y la daría Celma terminada el día de San Juan, de Junio de 1586" (1).

Con la destrucción de este templo, se perdió esta obra ya que la edificación actual es-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tudiada por el Doctor Otero Tuñez (2) es ya de época nooclásica. En esta nueva iglesia se pudieron recoger alguna de las obras de la construcción anterior. Nos parece que a Celma, o a su círculo se pueden atribuir los temas que hay bajo el Crucificado que preside el altar que se halla más cercano a la puerta en el lado sur de la nave. Las pinturas presentan los temas de la Resurrección, un Evangelista y Lamentación sobre Cristo muerto; están indebidamente recortadas por el marco sobre todo la de la Lamentación que se reduce simplemente a tres cabezas.

Aunque el formato que tiene el retablo que aquí se trata parece dejar sitio a estas escenas tanto por la temática que trata como por la ordenación que presenta no parece del todo coordinables estas tres escenas en el conjunto.

Da la impresión que deberían pertenecer a otra obra distinta del mismo maestro hecha para la misma iglesia y como tales se estudian en este trabajo.

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 121

(2) OTERO TUÑEZ, Ramón.- Melchor de Prado y la Academia de San Fernando en C.E.G. 72-74, XXIV (1969) 128-129

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, San Miguel

Giro de la ciudad, Santiago

Jácome Perlade recibe en 1591 un encargo de pintura para San Miguel de Santiago "Ha de azer y pintar en la capilla de señor san Miguel en la parte del altar mayor donde esta el Smo. Sacramento de la una parte del Evangelio la figura de Santiago y de la otra parte de la hepistola la figura de San juan evangelista con su edificio,pilares y Romanos de suerte y manera que yncha los bacios de la parez del dicho altar mayor con las pinturas necesarias finas y buenas. Y ansimesmo en el cielo de la dicha capilla mayor a de pintar y pintara la Trenidad con los quatro hevangelistas. En las esquinas con sus nublados, serafines y estrellado; y en los lienços y lados de la dicha capilla pintara ansimismo al lado del Ebangelio la ystoria de la cayda de lucifer quando san miguel de mayo con toda su historia y las decencias nescesarias; y ansimismo en los pilares y arcos xaspeados sus Romanos bien puestos; y a las laderas del crucifixo, por encima y a los lados, la Salutación al modo que esta la Salutacion bieja; y a de Retocar la quinta angustia en el altar de Sta. Maria de los Abriles. Toda la qual dicha obra ara con buenas pintuas, buenas y finas y de las colores necesarias por 280 reales" (1).

Pérez Costanti recoge la noticia en su Dic

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cionario (2). Más tarde la mencionan Couselo Bouzas (3) y Chamoso Lamas (4).

---

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, VIII. Santiago 1905, 396.

(2) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 440.

(3) COUSELO BOUZAS, José.- La Pintura Gallega. Santiago 1950, 31.

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- Arte en Galicia "Obra Colectiva". Santiago 1976, 304-305.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, San Pelayo de Antealtares

Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación. Santiago.

El pintor Domingo González fue el encargado en 1592 de pintar "la capilla donde esta la cofradía de los zapateros, de Nra. Sra. de la Encarnación", en la iglesia monasterial de San Pelayo de Antealtares, "por la parte de afuera de pintura de colores, y por la de adentro en la bóveda en los quatro vacios los quatro Evangelistas con sus insignias, y las moldaduras que se metan entre hueco y hueco, de colorido, y en la frontera luego abajo, un Cristo, San Juan y María, y luego más abajo a donde está la imagen de Nra. Sra. do bulto, a un lado San Antonio de Padua y al otro San Amaro; y la Nra. Sra. ha de ser toda guarnecida de oro, y la corona y cabellos, dorados y el manto de azul al óleo con sus alcachofas de oro y la saya colorada, y los cabellos del Niño Jesús dorados y los rostros encarnados a pulimento; y al otro lado del Evangelio del altar, la historia de la Adoración de los Reyes; y en las tres piedras que están arriba unos romanos con sus letras de Jesús y María en medio, y los pilares jaspeados de oro..." (1).

Este pintor estuvo ligado a Juan Bautista Celma y a Gabriel Felipe por un contrato hecho en 1583 "para las obras de pintura, dorado y estofado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que tomaran en el reino de Galicia con diez leguas a la redonda" bajo determinadas condiciones, que Pérez Costanti recoge en su Diccionario (2).

NOTAS

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 258.

(2) Idem, 116-117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, San Roque

Santiago.

El pintor Juan Felipez se encarga en 1577 a "pintar el coro de dha iglesia por todo lo que está hecho en el dho coro de madera de figuras y los colores según y de la manera que está pintada e debuxada la capilla e iglesia de Ntra. Señora del Camino de esta ciudad poniendo para ello todas las pinturas e trabaxo" (1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 170.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANTIAGO, Santa María Salomé
Giro de la Ciudad, Santiago

Juan Bautista Celma recibe en 1585 el encargo de pintar un monumento para esta iglesia parroquial..." Se han de pintar cinco historias e dos medallas e dos angeles con insignias de la Pasión y como está pintado por letra en una traza firmada de su mano; e pedestales e pilastrones, arquitrabes, frisos y cornisas, e toda obra a de ser pintada en perspectiva de blanco e negro acepto las encarnaciones... y demás de lo susodicho hará una historia al fresco sobre el arco donde solía estar Xpto..." (1).

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TOBA, San Adrián

Duyo, Santiago.

Esta iglesia conserva su presbiterio de época románica encuadrable en un estilo ya tardio. A él se adosan una nave y un presbiterio ya de época barroca.

Al desmontar el retablo mayor aparecieron en la pared pinturas. Los temas representados hasta que se realizaron obras de restauración se repartian a uno y a otro lado de la linea de impostas. La ventana estaba, al pintarse el paño, tapiado y sobre su espacio continuaba la representación. Arriba y a la derecha del vano aparecieron dos figuras en pie la más cercana a la ventana, de fácil identificación, es S. Pedro. A la izquierda hay un hombre de mayores proporciones, está sentado o de rodillas, quizás sea identificable con S. Pablo.

Bajo la linea de impostas se encontraba a la derecha de la ventana una figura de tamaño realmente minúsculo que parece sometido a martirio de cruz. Esta figura parece querer representar a S. Andrés ya que el instrumento de martirio parece acercarse a la forma de cruz el aspa en que tal

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

santo suele ser representado. Al otro lado de la ventana y siguiendo bajo la linea de impostas se conservaban unos trazos que parecen responder a la forma de una cabeza.

Desde un punto estrictamente estilístico es necesario distinguir tres partes y, por lo menos, dos momentos de realización en esta pared.

Pienso que la figura de S. Pedro es la que engloba los criterios estilisticos más antigüedad. Más tarde la pared se repintaría y por entonces cuando el programa que representaba adquirió las irregularidades que vamos a manifestar.

La imagen de S. Pedro se presentaba en pie, frontal, quizás con dos llaves en su mano derecha vestido con túnica y palio y mirando hacia el centro de la pared. La calvicie y la barba corta y encanecida contribuyen a identificarle. En torno a su cabeza aparece un nimbo. La zona izquierda de su cuerpo estaba en parte pintada sobre la paredilla que se levanta tapiando la ventana. Al descubrir de neuvo tal vano la figura del Apóstol quedó en parte mutilada.

La calidad de la figura era tan sólo de cierto interés en el rostro. El cuerpo del Santo resultaba sumamente pesado y falto de vitalidad,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con su mirada interrogante y apenada dirigida hacia un lugar en que seguramente había una representación del Salvador.

Al pensar que posibles temas podían compartir con este S. Pedro la cabecera de la Iglesia; creo que es factible intuir la presencia de otros santos en una disposición análoga a la del aquí reseñado, todos dirigiendo su mirada hacia esa parte central de la pared donde, lógicamente, habría de estar la figura más importante seguramente que también en pie ya que así lo hace deducir la dirección de la mirada del Santo.

Los Santos podrían ser otros tres más acompañando al Salvador, como cabe pensar teniendo en cuenta el tamaño de Pedro y el del paño en que se encuentra representado. Uno de ello quizás fuese S. Pablo compañero frecuente en los programas iconográficos de S. Pedro y aquí representado en un siguiente momento de actividad pictórica probablemente repitiendo un tema ya dado aunque con una disposición y proporción que nada tienen que ver con lo aquí analizado. La dirección de la mirada de este S. Pablo de un segundo momento de pintura, también se dirige hacia el centro pero un poco hacia arriba lo que contribuye a hacer pensar en una representación pintada en un nivel superior al de su cabeza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde la hipotética linea que podría unir horizontalmente las cabezas de este conjunto de santos que estaban representados sobre la imposta hasta la bóveda que cubre la capilla hay todavia un espacio de tamaño considerable en el que muy probablemente hubiese también pintura y, teniendo en cuenta el lugar, cabe pensar en una figura del Padre presidiendo toda esta cabecera desde lo alto como a veces aparece en nuestra pintura.

Es muy difícil dar una opinión apoyada en argumentos de algún peso para fijar una posible repartición del tema a representar bajo la imposta.

Por los restos de pintura que se observa en las fotografías manejadas para este análisis creo que hay que pensar en motivos no figurativos en los que dominan los trazos rectos en distintos grosores y, formando bandas de diferentes colores en la parte más baja del muro quizás hasta una altura que se acerca al metro y que correspondería con la del altar. Desde la parte superior de esta decoración hasta la imposta hay un espacio adecuado para situar santos de un tamaño similar al San Pedro que aquí se estudia ¿Habría una serie de santos en esta franja de pintura? No seria acaso excepcional en la Galicia de los momentos en que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vamos a encuadrar esta pintura ya que en Santa Maria de Cuiña, por ejemplo en el ábside de esta iglesia parroquial encontramos santos en pie acomodados perfectamente a las posibilidades de dicho ábside. De los restos de pinturas que se ofrecen en fotografias analizadas, y que responden a un momento posterior, en un lado se ven lo que podria ser retazos de una cara que, más que ver, se intuye frontal entre las que semi caidas cales. Esta cara responde a un santo de una proporción y una factura similar al San Pablo que había en la parte superior a un cuando su disposición nada tendría que ver con la figura de Pablo ya que, estando también sentado o arrodillado, (así tendria que estar dado el tamaño del panel y el de su cara) su mirada está dirigida, como decia más arriba, hacia el frente.

No se puede descartar la posibilidad de que en vez de un conjunto de santos lo representado abajo la imposta fuesen escenas de un tipo más narrativo como por ejemplo ese probable martirio de San Andres que antes mencionaba. Tal como aparece en estas fotografias, que son hoy el único medio de estudio, responden a un momento más avanzado que el San Pedro sin embargo el sentido de la proporción es mucho más cercano al de esta figura que a la monumentalidad que escriben las otras efigies

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aqui reseñadas ¿habría aquí escenas religiosas con varias figuras de tamaño pequeño como se realizaron en este siguiente momento de trabajo en que se perfiló la figura de la que estoy hablando. El tamaño pequeño al que aludo, que existe en esta escena de martirio, es idoneo para una parte baja de pared en que las figuras están más al alcance de la mirada y quizás este segundo pintor ya barroco, al que continuamente aludo, conservaría la figuración de pequeño tamaño en esta parte al lado de la suya, en la otra parte de la pared que nada tiene que ver con los cánones del primer pintor mucho más moderado no sólo en cuanto a la proporción sino también en la intensidad anímica. De ser así esta escena de martirio podría ser considerada del primer momento aunque mucho más trastocada por la mano del siguiente pintor quien la ha remodelado tanto que se pierde aqui aquella calidad de la que hablaba al mencionar el rostro de Pedro.

La escena del martirio estaba muy destrozada. Parece que había a cada lado un soldado con lanza. Uno de perfil y el otro quizás de espalda.

Así pues se puede considerar que un primer momento el ciclo de pinturas de esta cabecera mantenia cuatro registros. El inferior simplemente con decoración como acontece en Santa Maria

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Melide, Pousada y Mazoy pero en este caso con una decoración en que dominan los trazos rectos. Un segundo registro inmediatamente bajo la impos ta con dos escenas de las que una pudiera ser el martirio de San Andrés o bien estar cubierto todo este registro con Santos en pie y ordenados en una disposición frontal, es el caso de Iglesias como la de Cuiña, Cines y Cervela. El tercer registro, dispuesto sobre la imposta, es el de Pedro y otros Santos, quizás en torno a Cristo y en la parte superior coronándolo todo seria el lu gar en que pudiera ir la figura del Padre.

De este programa iconográfico tan sólo se salva la buena factura de la cabeza de Pedro que con el canon de dicho santo da un poco la idea de lo que el maestro podía realizar. En la vestimenta del Apóstol se ve mucha intervención del siguiente pintor ya que el tipo de paño menudo y reiterativo en su trazado se asemeja a lo realizado en la figura de San Pablo y en el Santo que esta a la derecha de Pedro en el que hay una esbeltez de la que carece éste. Abajo en la escena del martirio la posible intervención de este primer maestro es tan incierta que hay que renunciar a extraer de dicho relato características de los ideales y posibilidades de este maestro que a mi manera de ver podría ser incluible entre los que hacía el último

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tercio del XVI trabajaban en Galicia. Es indudable que entre la calidad de la faz de Pedro de estas pinturas de Toba y la categoría artística del mismo motivo en Camanzo hay una distancia insalvable a favor de lo hecho por el pintor de Camanzo pero sin embargo hay ciertas afinidades en la interpretación que hacen posible un mismo momento en ambas pinturas. Esa mirada interrogadóra de Pedro, esa vida interior que poseía esta pintura de Toba está en la misma linea que la magistral obra del maestro de Camanzo.

Suponemos que la manera en que fueron realizados estas pinturas pudiera ser una técnica mixta en la que el fresco se enriqueció con la superposición de temples de diferentes colores. Cuando estas pinturas fueron descubiertas lo que más claramente se veia era el temple que seguramente fue la técnica que utilizó practicamente en exclusiva el segundo pintor no sólo para aquellas figuras que el pintó desde el principio sino también para el posterior arreglo y enriquecimiento de las antiguas. Pienso que así se explica el caracter de obra de una sólo mano que en principio tenia al ser contemplada con esas incoherencias que estas representaciones presentan al ser vistas con más detenimiento. El segundo pintor rompió la posible concatenación que el viejo y quizás deteriorado programa mostraba en cuanto a disposición de temas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y relacionó de una forma nueva las partes de dicha pared.

En este segundo momento ya barroco se dinamiza la disposición de los representados sobre la imposta. Entonces la figura de Pedro sufre estos cambios superficiales pero conserva, a mi modo de ver, como antes he dicho, notas considerables del siglo XVI. Sigue habiendo la relación de conjunción con la figura que estaba representada a su izquierda. A su derecha hay un Santo imposible de especificar con certidumbre. Aparece también en pie más alto con las manos juntas y con la mirada recogida. Es imberbe y joven lo cual pudiera justificar la idea de que estamos ante una representación de S. Juan. Su estado anímico nada tiene que ver con ese Pedro de mirada entre acobardada y anhelante que interroga al Señor y muchas menos tiene que ver con ese S. Pablo a la vez estático y dinámico que mira hacia lo alto en dirección a ese Padre que debía estar en la parte superior. Así pues estos tres personajes son totalmente diferentes: S. Pablo de enormes proporciones ocupando sentado tanto espacio como poseen los otros dos Santos en pie; el posible S. Juan de canon esbelto, y el S. Pedro de un tamaño y actitud más moderado.

Bajo la figura de Pablo, al otro lado de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la imposta, los rasgos de la faz que se observan son muy cercanos a los que muestran la figura de S. Pablo. Si el pelo de Pablo es poco blanco y revoloteante, la barba de este otro santo muestra también vitalidades y blancuras. Los ojos son desorbitados no sólo en la cara de estos dos santos sino también en los del Mártir de la escena de la izquierda que presenta los suyos inmensamente abiertos. Hay que decir que este pintor barroco, manteniendo una linea de acusado naturalismo, no se contenta con sobre cargar la vida a sus figuras sino que las humaniza hasta el extremo de representarlas sin nimbo dejándolo tan solo en la figura de Pedro que lo mantiene de esa época anterior en que fué pintado.

Lo realizado en la pintura del martirio sólo se puede explicar como un repinte, como la adaptación a un exigno, marco de un tema narrativo.

En los dos casos se explica bien esa proximidad formal notoria con lo hecho en las restantes partes. El cabello del Santo y el tipo de ojos es el mismo que el analizado en otras caras hechas por este pintor. A ello hay que sumar ese caracter de relatar con detalle lo menudo que observamos en los pliegues de las vestimentas idealizadas por este artista. Ese amor por el detalle aqui se presenta en esas lanzas hechas con el mismo fino trazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que ofrecen los plegados según parece intuirse en los restos que las fotografias presentan.

Siendo de una mano diferente este tema se explicaría facilmente ese sentido tan distinto que aquí el pintor muestra de la composición si lo comparamos con lo que representó sobre todo en la parte superior a la imposta. Si allí habia una discordancia de ritmo en cuanto a proporciones y actitudes aquí se ofrece una armonía en la proporción y una concordancia entre las actitudes de los personajes que obligan a pensar rotundamente en una mentalidad diferente. Quedan dos posibilidades como más idóneas. Una es que sea de un pintor contemporaneo del que adscribimos al estilo barroco de menor categoria ya que esta es la parte que resulta más pobre, sobre todo si tenemos en cuenta la composición ésta resulta en extremo arcaica para la fecha deca 1680 en que catalogamos la obra del pintor barroco. Esta disposición de un soldado a cada lado del martir con la lanza inmóvil y derecha es más justificable dentro de un sistema compositivo renacentista equilibrador de masas que de un esquema barroco. Así pues parece más oportuna mantener como válida la posibilidad de una pintura renacentista renovada en su color y en ciertos detalles en época posterior.

Aquello que puede incluirse como obra de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la primera mano hay que datarlo hacia el 1560 ya en una época en que las directrices renacentistas han sido perfectamente asimiladas y se ha desviado el gusto hacia el manierismo. El segundo pintor parece que podria encuadrarse hacia 1680 que fué la época en que se rehizo la nave de esta iglesia, como estudia López Vazquez en su tésis, ya que el ansia de monumentalidad y de dinamismo se auna a un mostrar el detalle con un gusto plenamente naturalista, motivos todos ellos de un barroquismo bien asumido que congenia con la época de reformas en la fábrica y también con la mentalidad restauradora que, en estos momentos, las gentes de Toba menifiestan para renovar su iglesia. Ambas obras, pues, la reconstrucción de la nave y la renovación y ampliación de las pinturas pueden ser de este momento.

No hay nada publicado sobre estas pinturas.

Seguramente en las demás partes de la capilla seguian las manifestaciones pictóricas pero fueron destruidas antes que éstas. En las obras realizadas en los últimos meses del 1969 las pinturas salvaguardadas por el retablo fueron picadas en las obras de adecentenamiento de la iglesia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TOXOSOUTOS. San Xusto

Postmarcos de Arriba. Santiago.

El Señor Pérez Costanti cita como en 1574 Santiago de Remesal hace un convenio con el Abad de Toxosoutos para "pintar el nuevo retablo de la capilla mayor de aquella iglesia", los tableros del pintados de pincel al óleo y las guarniciones doradas y coloridas... y ha de llevar en los tableros dos historias, de la Natividad del Hijo de Dios y el Ofrecimiento de los Reyes y la Salutación de Nuestra Señora; en el tablero del medio la Asunción con su media luna y seis ángeles con sus insignias y sus resplandores; en el último tablero de arriba un Cristo Crucificado y la María a un lado y San Juan al otro, con sus lejos y ciudad de Jerusalén... y en el campo de abaxo, quatro apóstoles San Pedro, San Pablo, Santiago y San Simón, todo ello muy bien pintado... y le dará el dho Abad por toda la dha obra sesenta ducados, una carga de trigo y otra de centeno". (1)

No hay ninguna muestra en la Iglesia del antiguo monasterio de este retablo renacentista.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario...461-462

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

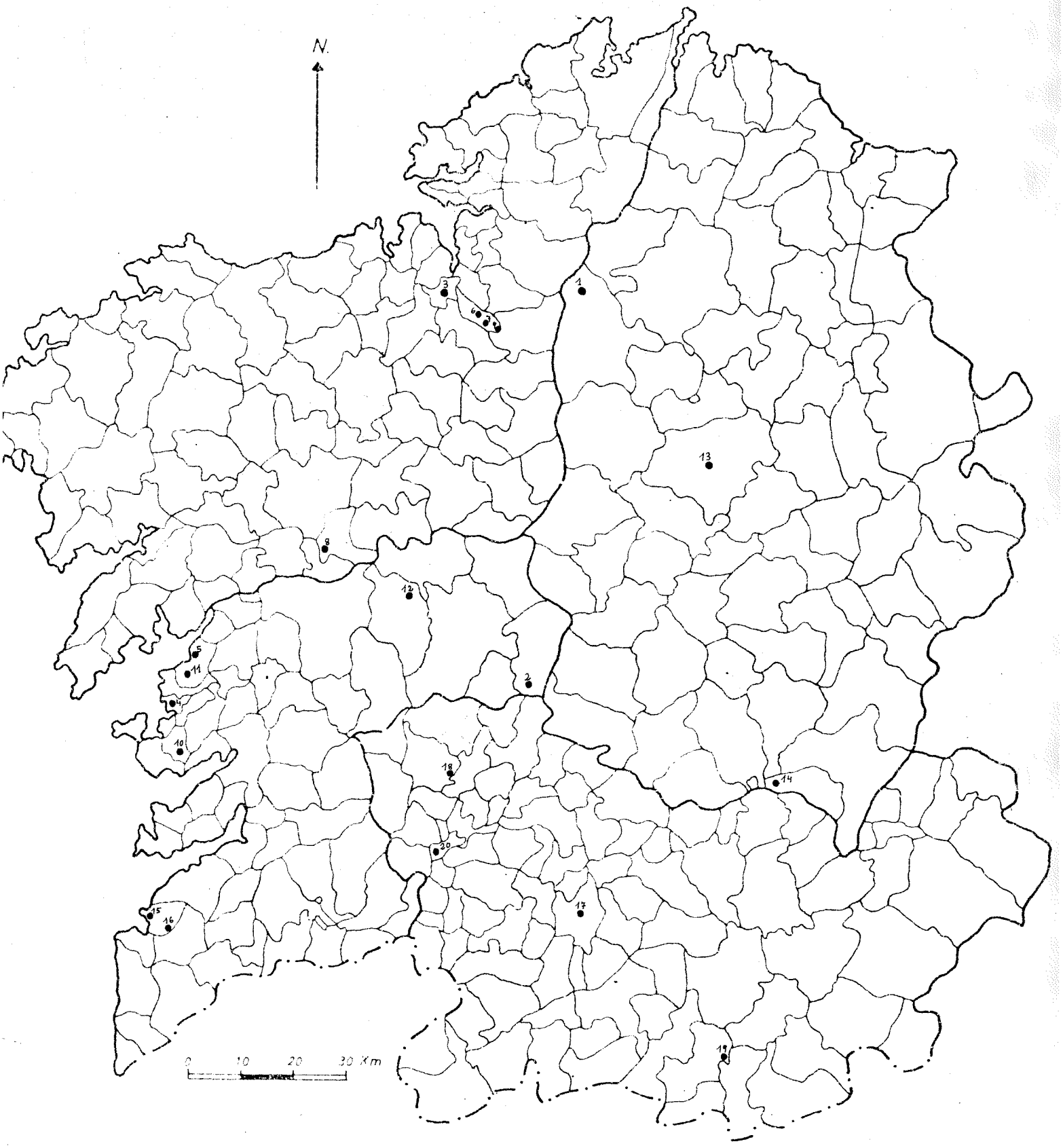
OBRA CON CRONOLOGIA IMPRECISA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Obra de Cronología imprecisa

Buriz	1
Arnego	2
Betanzos	3
Cambados	4
Carril	5
Espenuca	6
Lesa	7
Lestedo	8
Ois	9
Simes	10
Villagarcía	11
Carboeiro	12
Lugo	13
Torbeo	14
Panjón	15
Parada	16
Allariz	17
Moldes	18
Monterrey	19
Ribaduvia	20

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



• Pintura con cronología imprecisa

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALLARIZ.- Santa Clara

Orense.

El Sr. Villamil señala que "también tiene restos de pinturas murales en disposición iguales a las de Mondoñedo" (1).

Estas pinturas, hoy desaparecidas, pudieron muy bien pertenecer al siglo XVI ya que la comparación hecha por el Sr. Villamil con la pintura de Mondoñedo parece creer indicar un cierto parecido estilístico entre las pinturas murales estudiadas por el mismo autor en la Catedral Mindoñiense (2) y estas otras.

NOTAS

(1) VILLAMIL Y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 195

(2) VILLAMIL Y CASTRO, José.- La Catedral de Mondoñedo -su Historia y Descripción- en "EL ARTE DE ESPAÑA". VII (1864) 343-357 y VILLAMIL Y CASTRO, José.- Pinturas Murales de la Catedral de Mondoñedo en "MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES" I (1872) 219-233

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARNEGO, Santiago

Camba, Lugo.

Don José Villamil y Castro en su estudio sobre "Iglesias Gallegas de la Edad Media" señala en ésta la presencia de pinturas murales (1). Post cita estas entre aquellas que pertenecen al gótico tardío como una de las "churches where they were once climed as existing have been demolished, as at Santiago de Arnego east of Lalin" (2).

En la actualidad no hay ningún indicio en esta iglesia de las pinturas que la iglesia indudablemente tuvo y que probablemente serán de estilo Gótico flamenco según señala el criterio de Post. Posiblemente perteneciesen al primer tercio del XVI o a los años finales del XV.

NOTAS

(1) VILLAMIL Y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249

(2) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. I. New York. 1930, 214

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BETANZOS, San Francisco

Santiago.

El Señor Villamil cita la existencia de pinturas en San Francisco de Betanzos (en el interior) (1). El Señor Trapero Pardo menciona "restos de pinturas bien pocas, por cierto -en la iglesia de San Francisco de Betanzos" (2).

En la actualidad no queda ninguna prueba de esta obra que se perdieron recientemente. El Señor Vales Villamarin nos comentaba que todavía las recuerda en la pared norte de la nave por el exterior.

No tenemos ninguna fuente que hable ni de su valor ni de la época a que podrian pertenecer aunque, en este último aspecto, hay que decir que Trapero dice "anteriores son, sin duda las que recientemente han aparecido en la nave del evangelio de la parroquia de San Julián de Moraime, en cuatro tramos " (3). Estas pinturas han de ser incluidas dentro de un estilo gótico flamenco. La comparación con estas y el manifestarlo como posteriores parece querer señalar una factura de índole renacentista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOTAS

(1) VILLAMIL Y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249.

(2) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 15-16

(3) Idem, 16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BURIZ, San Pedro

Parga, Mondoñedo.

El señor Santos San Cristóbal nos facilitaba en el año 1977 el dato de la existencia de pinturas murales en la pared sur de la nave de esta iglesia, catalogadas como del siglo XVI. En ese mismo año, poco después de recibida la noticia, al visitar esta construcción pude observar la total ruina que se había ocasionado sobre estas pinturas. Esa pared de la nave había sido destruida y se le habia cambiado por otra llevada a cabo con bloques de cemento. Todavía se conservaban en el atrio de la iglesia, en una zona próxima a donde se había erguido la pared de bloques, restos de un muro de mampostería que dejaban ver la existencia de laugna piedra con restos de color dado al fresco. Es este el único testimonio que queda de la antigua obra pictórica. Ante la falta de textos o documentos gráficos que recogieran esa obra hoy es imposible dar una opinión sobre esas pinturas que aquí, indudablemente, existieron.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMBADOS, Convento

Aroca, Santiago.

El señor Cotarelo Valledor al hablar de la Sacristía del Convento menciona que fué renovado enteramente y que "hubo en ella algunos cuadros motivos recordatorios de la fundación de la casa, pero ya no estan allí, ni se donde paran. En el techo veianse pintados algunos símbolos de la Sagrada Familia". (1)

NOTA

(1) COTARELO VALLEDOR, Armando.- El Convento de Cambados. Vich, 1932, 47.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARBOEIRO, San Lorenzo
Deza, Lugo.

En esta iglesia hubo decoración pictórica por lo menos en la bóveda de crucería que techa la capilla mayor en la capilla del lado norte de la girola.

Sobre la pintura de la bóveda de la capilla mayor hay menciones en Murguia y Villaamil. Murguía cuenta como en su tiempo (1884) "... consérvanse asimismo noticia de porción de ella, tal como entre otras las de Carboeiro, que todavía cubrían el techo de la capilla mayor a mediados de siglo pasado, con la representación del Juicio Final" (1) Villaamil, al citar este Juicio Final, dice que se hizo "probablemente en época muy anterior a la de las pinturas mindonienses (2).

López Ferreiro habla, en cambio, de las pinturas de la capilla de la girola que "...servía de sancristia, pero que n- un prencipio debeu estar tamen adicada a algun Santo. A pirmeira vez que estiven n-esta eirexa (e xa hay anos) ainda tiven a fertuna de poder contemprar e ademirar as ditas pinturas, que aunque xa moy deslucidas ou cuase borradas, premitian por eso formarse algunha ideya do asunto que alí estaba representado. Volvín despois por alí segunda e terceira vez, con algúns amigos, e as pinturas !vaiche boa! xa desapareceran de todo. En vez de pinturas había musgo e edras,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que tiñan casi tapizada a parede. Na pirmeira vez fixen algúns lixeiros apuntes, que non sey si será presunción, pero que creo que merecen que os repita aquí. As pinturas estaban direutamente sobre a pedra sin ningún estuco nin outro preparativo ningún. A a direita, conforme se entraba, víase representada como unha eirexa, co seu techo cuberto de estrelas e o seu suelo formado de cadrados encarnados e amarillos fegurando coma un tableiro de axedréz. N-esta sagrada morada aparicía un Obispo do altor d'unha presona, co seu báculo, mítora, alba branca e casula encarnada e borceguís tamén brancos e punteagudos. O recinto na parte alta estaba tamén adornado de unhos a maneira de pabellóns colorados. As coores que máis dominaban eran a amarilla e a encarnada; maormente ésta que persentaba varios tonos e matices.

As pinturas paricían de precipios do sigro XIII, e de pouco despois de estar acabada a eirexa; e o Obispo alí representado poida que fose o Papa San Sisto, de quen foy diácono San Lourenzo, o patrón da eirexa. As pinturas dos outros lados xa marcharan" (3).

NOTAS

(1) MURGUIA, Manuel.- El Arte en Santiago en el siglo XVIII. Madrid, 1884, 34-35.

(2) VILLAAMIL Y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249.

(3) LOPEZ FERREIRO, Antonio.- O Niño de Pombas en Novelas de López Ferreiro. Santiago, 1953, 47-48.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARRIL.- Santiago

Arosa, Santiago.

El Sr. Villamil y Castro menciona la existencia de pintura de esta iglesia (1). Hoy no hay restos de esa antigua decoración.

No hay posibilidad de saber hoy cual era el valor de esas pinturas y su antigüedad.

NOTA

(1) VILLAMIL CASTRO: Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESPENUCA, Santa Eulalia
(Ermita de San Julian de Coirós)
Juanrozo, Santiago.

Actualmente esta iglesia tiene su interior desencalado. Post trató de sus pinturas por dos veces en el tomo I de su "A History of Spanish painting" los clasifica simplemente como góticas tardías (1). En el tomo IV su criterio se hace más exhaustivo, dice así: "In the case of the likewise countrified frescoes in the church of Sta. Eulalia de Espenuca, the decision has to lie between the fourteeth and the fifteenth century, with the balance tipping again towards the later date. In a style so largely emanating from a peasant-craftsman's self-taught technique and so little related to the various currents of mediaeval painting in Europe, there is little more to reveal the period than the degree of artistic sophistication, which in this case would indicate the fifteenth century; but the evidence does not extend to the point of determining whether the cycle is contemporary with the "international" or the Hispano-Flemish movement. The walls of the nave were apparently all once covered with frescoes, but at my visit to the church in 1928 there had been released from the whitewash on the north side only the Last Supper in a pitiful state of deterioration and on the south what is perhaps an enthroned magistrate possibly representing, if he belongs to another scene from the Passion, Pilate or Caiaphas. The heads of this figure and of a man at the right in the Last Supper

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Judas?) are caricatured in the old Romanesque fashion with bulbous noses, but they plainly belong to the Gothic era." (2).

También fueron vistas por Castillo quien señala "En las paredes; bajo capas de cal, curiosas pinturas murales con la Santa Cena, entre otros asuntos en los que se ven las figuras de Jesús, de San Juan y otros, todo al parecer, del siglo XV" (3).

Las pinturas han desaparecido para siempre cuando hace unos años se picaron las paredes de la iglesia sin quedar ninguna prueba de su existencia.

Parece oportuno llevar la época de esta obra hacia el XVI dado que por este tiempo se decoran gran cantidad de iglesias en esta zona, es lo que acontece en Cuiña, Cines, Pontellas, Coirós y, quizás, San Francisco de Betanzos, Santa Marina de Lesa y Collantres. La manera de interpretar la Santa Cena según señala Post recuerda vagamente a la misma escena interpretada en Chouzán donde se lleva a cabo ya bien entrado el XVI. Muy probablemente fueron pinturas de estilo Gótico-Flamenco.

NOTAS

(1) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. I. New York 1970, 214.

(2) POST, Chandler.- Idem, IV, 482.

(3) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 183.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LESA, Santa Marina

Juanrozo, Santiago.

Esta iglesia ha sido estudiada en su arquitectura por el profesor Caamaño Martínez encuadrándola entre el 1230 y 1350. Señala como el interior del templo estaba encalado y que había pinturas bajo las cales (1).

En la actualidad la iglesia ha perdido sus revocos y con ellos esas pinturas que, en otro tiempo, la adornaron.

No tenemos ningún dato que nos señale a que época podrían pertenecer. La decoración pictórica de gran cantidad de iglesias de la zona en la primera mitad del XVI hace aconsejable pensar que debió ser por aquél tiempo cuando se pinto. En esta época se pintan las iglesias de Cuiña, Cines Pontellas y Coirós y, probablemente, las de San Francisco de Betanzos, Santa Eulalia de la Espenuca y Collantres.

NOTA

(1) CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago) Valladolid, 1962.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LESTEDO, Santa María
Rivadulla, Santiago.

La existencia de pinturas en la primitiva iglesia lo señala Villaamil y Castro (1). Posteriormente Post (2) ya las da por desaparecidas.

Ignoramos en que se basa Trapero Pardo para decir: "...aunque en la iglesia de Lestedo, cerca del Pico Sagro, haya trozos de murales, que algunos fecharon en el siglo XIII, pero que nosotros juzgamos más tardíos. En esas pinturas se representan a un peregrino, con los símbolos de tal y en el ala del sombrero levantada por delante, en la forma en que han representado al Apóstol los azabacheros compostelanos (3).

Esta iglesia hace más de veinte años que fué destruída.

NOTAS

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249.

(2) POST, Chandler.- A History of Spanish Painting. New York, 1970, 214.

(3) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUGO. San Francisco

Lugo.

Don José Villamil y Castro señalaba a principio del siglo la existencia de pinturas murales en el interior (1). Actualmente no queda rastro alguno de esta labor pictórica. No sabemos ni su valor ni la época en que pudieron llevarse a cabo.

NOTA

(1) VILLAMIL Y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 249.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOLDES, San Mamed

Boborás, Orense.

Don Arturo Núñez fué el primero en hablar de sus pinturas: "En una pared lateral se ve una curiosa figura de Santiago Apóstol, en traje de peregrino,con el bordón de una mano y un libro en la otra. Como detalle característico diremos que lleva largas melenas y bigotes" (1).

Más tarde las trataría el Señor Chamoso Lamas: "...restos de pinturas que aún pueden apreciarse en el ábside...aún perduran restos suficientes para comprobar que, no sólo el ábside, sino todo el muro que sostiene el arco triunfal, se hallaban decorados... en el ábside... en medio de la pared norte, una cabeza de Cristo con nimbo crucífero, siguiendo entre desconchados el cuerpo vestido con una túnica roja. Se conservan también restos de otras figuras, así ocurre en la pared opuesta en la cual descubrimos bajo una capa de cal la representación, al parecer, de uno de los evangelistas que sostiene un libro en una mano mientras la otra se pierde en el desconchado que sigue por toda la pared. El muro de cabecera del áb

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

side estuvo totalmente cubierto de pinturas cuyos restos muestran aún el motivo empleado cortinas recogidas para dejar ver, probablemente, una escena religiosa que no se conserva. Salta a la vista que esta decoración del muro de cabecera pertenece a una época bastante posterior a la construcción de la iglesia, aproximadamente al siglo XVI, como parece confirmarse en su ejecución y tema, además en ciertos dibujos que adornan las cortinas y que caen dentro del tal época. No puede ser posterior porque tales pinturas por el lugar que ocupan han sido ejecutadas antes de colocar el retablo, demostrándolo así, el hecho de que las piedras que tapian la saetera que se abre en dicho muro estan tambien decoradas, lo que supone que tal decoración suplia el retablo más tarde colocado... perteneciendo al siglo XVII... Ahora bien las pinturas reproducidas en los otros dos muros del ábside presentan características dudosas, pues por su asunto, color y trazado nadie vacilaría en atribuirlas a los finales del siglo XII. La imagen de Cristo en actitud de bendecir con la cabeza orlada con un nimbo crucífero y todo ello sometido al acorde paradójico, tan frecuente en las pinturas murales románicas, hubiera conducido al engaño sino surgiese ciertos detalles inequívocos que lo evitan... al comparar estas pinturas con las del muro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la cabecera del ábside , en las cuales se nota aunque con distinto tema, la misma mano y el mismo color empleado, pero no dejaremos de anotar que la soltura que se observa en las pinturas del muro de cabecera, desaparece en el trazado tosco, y a la vez tímido, de la cabeza de Cristo, paños y demás pinturas, cuyos deteriorados restos se encuentran bajo el musgo. Esto parece indicar cierto convencionalismo al que se sometió este artista popular ¿No sería la causa de ello una restauración de restos de pinturas anteriores, es decir, que el artista pintase sobre lo ejecutado por otro anterior?... (2).

El Señor Castillo recoge, sin duda, su dato de "... en una pared figura el Apóstol Santiago" (3) de Vazquez Núñez.

Por último Chamoso Lamas publico que "En los muros y en el arco triunfal de la iglesia ... fueron reconocidos y estudiados vestigios de pinturas de época románica". (4)

Actualmente la iglesia presenta sus paredes sin revocos.

NOTAS

(1) VAZQUEZ NUÑEZ, Manuel.- Dos iglesias de los templarios (Astures y Moldes) en B.C.M.O. 46, II (1905) 389

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(2) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- La iglesia de los templarios de San Mamed de Moldes (Orense) en B.S.E.E. XLII (1934) 135-136

(3) CASTILLO, Angel del .- Inventario ...332

(4) CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte"en Galicia. Obra colectura. Barcelona, 1976, 232

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONTERREY, San Francisco

Monterrey, Orense.

Fernando de Valladares, pintor vecino de Orense, contrata la obra de Pintura de un retablo en 1533... llevaría la "historia de San Francisco". El dato lo toma el Sr. Perez Costanti en el Archivo Notarial de Orense del Protocolo del escribano Juan González de Cervela de 1533 (1).

En esta iglesia no queda ningun fragmento de este retablo.

NOTA

(1) PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario... 535.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OIS, Santa Maria

Juanrozo, Santiago.

No hemos llegado a ver estas pinturas.El Señor cura nos ha informado de los temas que hubo allí representados. En el testero, hacia el lado sur, se encontraba una Santa Cena. En la nave, en el muro sur, muy próxima al arco triunfal aparecia una Oración en el Huerto.

La iglesia sufrió un incendio por 1970. No se pudieron conservar las pinturas y la construcción perdió sus viejos revocos.

Cabe suponer que fuesen, sobre todo, los temas de la Pasión los que adornaban la iglesia.

No tenemos ninguna referencia que nos hable ni de su antigüedad ni de su valor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PANJON, San Juan Bautista
Miñor - Tuy.

La primitiva iglesia de Panjón se encuentra hoy realmente en un estado de total deterioro. Apenas queda en pie su presbiterio, totalmente arruinado por la falta de cuidados y las inclemencias del tiempo.

Sus revocos se encuentran en un pésimo estado y se halla prácticamente desencalada. Parece ser, según narra Trapero, que aquí había murales de considerable valor. Este autor trata así el tema: "San Juan de Panjón (Nigrán).- En la antigua iglesia de San Juan de Panjón, hoy ruinosa, que ostenta en su pórtico un hermoso arco de herradura tapado a cal y canto, se conserva restos de los que acaso sean los más antiguos murales de la provincia de Pontevedra. En el testero de lo que fue altar mayor, un delicado fragmento representa a San Juan Bautista, titular del templo. El rostro, pese a los estragos del tiempo, es delicadísimo y bien merecía esta venerable reliquia ser salvada de la inminente pérdida, por estar sometida en la actualidad a la acción de la lluvia y del viento. A lo largo de los lienzos laterales se advierten restos de grecas y decoración floral, con predominio de las tonalidades terrosas" (1).

Por la utilización de bandas decorativas con grecas no nos extrañaría que esta ornamentación

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fuese, con el resto de las pinturas, de un XVI que quizás hubiese superado el año 1530 dando un tipo decorativo del Renacimiento o del Manierismo.

NOTA

(1) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 34-35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARADA, Santiago

San Martín, Tuy

El Señor Espinosa Rodríguez anunciaba en 1951 que "En el interior, ocultas por el retablo del altar mayor, hay trozos de pinturas murales que acaso sean representaciones de San Pedro y San Pablo (1).

El Sr. Trapero escribía así, años más tarde: "En esta iglesia románica de transición, cuyo abside se data en el siglo XIII, existen restos de importantes pinturas, posiblemente contemporáneas de la primitiva fábrica. Tras el altar mayor, y ocultas por este, se advierten diversas escenas que parecen referirse a la "Crucifixión del Señor, destacándose claramente la figura de un soldado romano, de vigorosa traza. También se distinguen las efigies de San Pedro y San Pablo. Sería de desear que estas interesantes pinturas pudiesen ser admiradas, suprimiendo el actual retablo, de escaso valor artístico" (2).

En la actualidad la iglesia presenta una restauración en su aspecto interior que ha llevado a suprimir no solo ese retablo mayor que antes había sino también todo el revoco que había en la capilla mayor. Por tal circunstancia es imposible dar datos que apunten el momento y el valor de esas pinturas perdidas para siempre.

NOTAS

(1) ESPINOSA RODRIGUEZ, José.- Casas y Cosas del Valle Miñor. Vigo, 1951, 75.

(2) TRAPERO PARDO, José.- Pintura... 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RIBADAVIA, Santo Domingo

Ribadavia, Orense.

El Señor Villaamil y Castro señala que "estuvo profusamente decorada de pinturas murales, cuyos restos, notables aún, se ven en las paredes del brazo meridional del crucero... bien podría ser de aquel pintor llamado Fenan que tenía, antes de 1466, una casa en la calle de Batitales de Lugo, o de aquel otro González Méndez o Martínez que había pintado en 1471 el San Cristobal de la Catedral..." (1).

Hoy no quedan vestigios de esas pinturas todavía existentes a principios de siglo. Las fechas que maneja el Señor Villaamil parecen indicar la apreciación de un estilo gótico flamenco. De ser así no sería extraño que estas pinturas pudiesen encuadrarse fácilmente en los primeros decenios del XVI.

NOTA

(1) VILLAAMIL y CASTRO, José.- Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid, 1904, 123-124.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIMES, Santa María
Salnés, Santiago.

Don Angel del Castillo menciona en su inventario la existencia de "Restos de antiguas pinturas murales" (1).

No queda hoy ningún rastro de su pintura que autorice a hablar de su valor y época en que fué llevada a cabo.

NOTA

(1) CASTILLO, Angel del.- Inventario... 576.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TORBEO, Santa María

Quiroga, Lugo.

El Señor Ramón y Fernández Oxea seña la que "tanto el cascarón como el arco triunfal y la bóveda de crucería han debido tener un revestimiento de cal, sobre el que hubo pinturas, que se perdieron. Las picaduras de los elementos lo acreditan así" (1).

NOTA

(1) RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José.- La Iglesia Románica de Torbeo en A.E.A 72, XVIII (1945) 376

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VILLAGARCIA, Pazo de Vistalegre
Arosa, Santiago.

El Señor Bouza Brey al hablar de este pazo señala como en "el gran salón central, retratos de los fundadores y personajes del mismo linaje traidos de Flandes o Italia por el Arzobispo que subsistieron hasta el 1800 y tantos en que fueron destruidos por una servidora al fregarlos... En un inventario de 1633 de los bienes del Pazo se habla de "... 12 cuadros de diferentes pinturas" (1).

NOTA

(1) BOUZA BREY, Fermín.- Un Pazo Galego nos séculos XVI e XVII en NOS, 177, XV (1925), 211.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INDICE DE FIGURAS

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Distribución general de la pintura en Galicia en el siglo XVI: 29.

Pintura gótica Hispanoflamenca en Galicia (conservada y perdida): 57-58.

La obra del Maestro de Marzá, 61-62.

La obra del Maestro de Seteventos y de su círculo: 80-81.

La obra del Maestro de Framean: 92-93.

La obra del Maestro de Claustra Nova y de su círculo: 99-100.

La Obra del Maestro de Mondoñedo y de su Círculo: 117-118.

La obra del Maestro de Chouzán y de su círculo: 128-129.

Pintura renacentista en Galicia (conservada y perdida): 150-151.

La obra del Maestro de Parga: 171-172.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La obra del Maestro de Paderne: 175-176.

La obra del Maestro de Cuíña: 179-180.

La obra del Maestro de Fornás: 183-184.

La obra del Maestro de Sixto: 188-189.

Pintura manierista en Galicia (conservada y perdida): 205-206.

La obra de Francisco Teide: 222-223.

La obra del pintor de Banga: 232-233.

La obra del Maestro de Nogueira: 243-244.

Pintura de cronología imprecisa en Galicia: 259-260.

Plan Iconográfico de la bóveda del presbiterio de Banga: 1193-1194.

Plan Iconográfico de la bóveda del presbiterio de Mugares: 1453-1454.

Pintura incluida en el Apéndice (Fontecarmoa y Campo): 1885.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INDICE DE ILUSTRACIONES

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1853

El Gótico Hispanoflamenco

Tomo 1.- Láms. 1 - 50: Amoeiro a Chouzán

Tomo 2.- " 51 - 100: Eiré a Melide

Tomo 3.- " 101 - 156: Mondoñedo a Toques

El Renacimiento

Tomo 4.- Láms. 157 - 206: Ada a Cervela

Tomo 5.- " 207 - 256: Cines a Monforte

Tomo 6.- " 257 - 296: Noya a Pescoso

Tomo 7.- " 297 - 346: Proendos a Santiago, Sar.

Tomo 8.- " 347 - 378: Sixto

Tomo 9.- " 379 - 430: Vale a Villanueva de Lorenzana.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Manierismo

Tomo 10.- Láms. 431 - 482: Abades a Camanzo.

Tomo 11.- " 483 - 530: Castrelo de Miño a Lugo.

Tomo 12.- " 531 - 566: Mazoi a Montederramo.

Tomo 13.- " 567 - 616: Mugares a Nogueira (Lugo)

Tomo 14.- " 617 - 662: Nogueira (Pontevedra) a Pontevedra.

Tomo 15.- " 663 - 716: Pousada a Ribas de Sil.

Tomo 16.- " 717 - 760: Rivadulla a Xagoaza

Tomo 17. Láms. 761 - 788: Obra perdida. También incluye Moraime, Teixido y Fontecarmoa en Láms. 789-796.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFIA CITADA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

———————— Abades. Santa María de. G E G, I.

———————— Puentedeume. Motivos artístico-religiosos. El Ferrol 1970.

ALCIATO. Emblemas. Madrid 1975.

ALVAREZ CARBALLIDO, Eduardo.- Antiguas pinturas en la iglesia de Sancti Spiritus. GALICIA DIPLOMATICA IV. Santiago,1889.

———————— Monasterios olvidados. A. Capela. en B.R.A.G. 13 y 15, II (1907).

———————— San Salvador de Villar de Donas. en B.R.A.G. 27, III (1909).

———————— Pinturas murales halladas en Santa María de Mellid en GALICIA HISTORICA 12, I (1903).

ALVAREZ LIMESES, Gerardo.- Pontevedra en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a.

AMOR MEILAN, Manuel.- Lugo en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona, s.a.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego.- La Mitología y el arte español del Renacimiento. Madrid 1952.

ARCE TEMES.- Santa María de Cuiña. Las pinturas románicas restauradas. EL IDEAL GALLEGO 29-IV-1973, 52-53.

ARES ESPADA, Salvador.- Participación de la Iglesia en la restauración de las pinturas de Cuiña. EL IDEAL GALLEGO 4-V-1973, 15.

ARIAS SANXURXO, Xaquin.- Nota encol da eirexa de Santa María de Marrube en NOS, 14 (1922).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BALSA DE LA VEGA, Rafael.- El Apóstol Santiago ante el arte. en B.R.A.G. 40, IV (1910).

_____ A. Capela. Ex-monasterio de San Antolín de Toques. en B.J.E.E. 1, XVIII (1910).

BERNIS, Carmen.- Indumentaria Española en tiempos de Carlos V. Madrid 1962.

BIALOSTOCKI, Jan.- Estilo e iconografía. Barcelona, 1973.

BOUZA BREY, Fermín (con FONTES CANAL, Manuel; RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José).- A eirexa de Mixós é as suas aras romanas. en NOS 60 (1928).

_____ A Eirexa Prerrománica dos Nogales en ARQUIVOS VI, Santiago 1933.

_____ Un Pazo Galego nos séculos XVI e XVII en NOS 177, XV (1925) 211.

_____ Las Pinturas Murales de la Colegiata de Sar en COMPOSTELLANUM, 2,X (1965).

BRAIS DA BOUZA.- Coirós, San Xiao de, en G.E.G. VI.

_____ Cuiña, Santa María de, en G.E.G. VIII.

CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª.- Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago). Valladolid 1962.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M.- "El Gótico" en La Catedral de Santiago de Compostela. Obra Colectiva. Barcelona, 1977.

CAMON AZNAR, José.- Pintura Medieval Española en SUMMA ARTIS XXII, Madrid 1966.

CAMPS, Emilio (con CARRO, Xesús y RAMON FERNANDEZ OXEA, Xosé).- "Arqueoloxia Relixiosa de Melide" en A TERRA DE MELIDE. Obra Colectiva. Santiago 1933.

CARRO, Xesus (con CAMPS, Emilio y RAMON FERNANDEZ OXEA, Xosé). "Arqueoloxia Relixiosa de Melide" en A Terra de Melide. Obra Colectiva. Santiago, 1933.

_____Las Catedrales Gallegas. Buenos Aires, 1950.

CASTILLO, Angel del.- "La Arquitectura en Galicia" en Geografía General del Reino de Galicia. Generalidades. Barcelona, s.a.

_____ Dos nuevas iglesias prerrománicas: Santa Eufemia de Ambia, Santa María de Mixós, en B.R.A. G. 209-210, XVIII (1928).

_____ Iglesias antiguas de Galicia. San Esteban de Culleredo. en B.R.A.G. 134, XII (1920).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTILLO, Angel del.- Iglesias antiguas de Galicia. San Pedro de Ribasaltas. en B.R.A.G. 121, XI (1917).

_____ Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Amoeiro. en B.R.A.G. 267, XXIII (1943).

_____ Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Marrube. en B.R.A.G. 95, VIII (1915).

_____ Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Pontellas. en B.R.A.G. 179, XV (1926).

_____ Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Proendos. en B.R.A.G. 95, VIII (1915).

_____ Iglesias Gallegas. San Cristobal de Fornás. en B.R.A.G., 67, VI (1912).

_____ Iglesias Gallegas. San Julián de Coirós. en B.R.A.G. 10, I (1907).

_____ Iglesias Gallegas. Santa María de Campo Ramiro. en B.R.A.G. 67, VI (1912).

_____ Iglesias Gallegas. Santa María de Castrelos. en B.R.A.G. 51-52, V (1911).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTILLO, Angel del.- Iglesias Gallegas. Santa María de Cuiña. en B.R.A.G. 22, II (1908).

_____ Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia. Santiago, 1972.

_____ Notas Arqueológicas. Descubrimiento de pinturas murales en la iglesia de Pol. en B.R.A.G. 223, XIX (1930).

CATURLA, María Luísa.- La Verónica, vida de un tema y su transfiguración por el Greco. Madrid 1944.

CID, Carlos.- Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los Códices del "Beato". en COMPOSTELLANUM, 4, X (1965).

CID RUMBAO, Alfredo.- Crónica y Guía del Monasterio de Montederramo. Orense, 1974.

CIRLOT, Juan Eduardo.- Diccionario de símbolos. Barcelona, 1958.

COTARELO VALLEDOR, Armando.- El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos. Madrid 1946.

_____ El Convento de Cambados. Vich, 1932.

COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio.- Historia de Puentedeume y su comarca. Santiago, 1944.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COUSELO BOUZAS, José.- Palacios y Fortalezas de la Mitra de Santiago antes de la Guerra Hermandina. en B.R.A.G. 183, XVI (1926).

_____ La Pintura Gallega. La Coruña, 1950.

CRESPO POZO, Fr. José Santiago.- Santa María de Pontevedra (Labras Heráldicas y Enterramientos de Familias Hidalgas). Vigo 1962.

CHAMOSO LAMAS, Manuel.- "Arte" en Galicia. Obra Colectiva. Barcelona, 1976.

_____ "A Colexiata de Santa María a Real de Sar". Homaxe a Florentino L.A. Cuevillas. Obra Colectiva. Vigo 1957.

_____ ... Cuiña... Restauraciones de la Fundación Juan March 1971/1972. Barcelona 1973.

_____ La escultura funeraria en la Catedral de Santiago hasta 1500. C.E.G. 50, XVI (1961).

_____ La iglesia de los templarios de San Mamed de Moldes. B.S.E.E. XLII (1934).

_____ Juan Bautista Celma. Un artista del XVI. C.E.G. 37, XII (1957).

_____ Juan Bautista Celma y el arte del metal. C.E.G. 38, XII (1957).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CHAMOSO LAMAS, Manuel.- (Con PONS-SOROLLA,Francisco). El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra.C.E.G. 39, XIII (1958).

_____ El Museo de Arte Sacro de Villanueva de Lorenzana. Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana. Obra Colectiva. 501 TEMAS ESPAÑOLES.

_____ El Museo de la Catedral de Orense. B.C.M.O. 4. XVIII (1956).

_____ (con PONS SOROLLA, Francisco). Las Pinturas Murales de Villar de Donas (Lugo). C.E.G. 49, XVI (1961).

_____ Santa Marina de Augasantas. C.E.G. 30, X (1955).

CHUECA GOITIA, Fernando.- Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media. Madrid 1965.

DURO PEÑA, Emilio.- El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil. Orense 1977.

_____ El Monasterio de San Pedro de Rocas y su Colección Documentos. Orense 1972.

ESPINOSA RODRIGUEZ, José.- Casas y Cosas del Valle Miñor. Vigo, 1951.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESPINOSA RODRIGUEZ, José.- Tierra de Fragoso. Vigo 1949.

FERGUSON, George.- Signos y Símbolos en el arte cristiano. Buenos Aires 1955.

FERNANDEZ, Suso.- San Martín de Mondoñedo, Guía histórica y artística. Foz, 1976.

FERNANDEZ ALONSO, Benito.- Pinturas Murales descubiertas en la Catedral de Orense. B.C.M.O. 85, IV (1912).

FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique.- La Pintura Neoclásica en la Archidiócesis de Santiago y en la Diócesis de Mondoñedo. Tesis de Licenciatura. Santiago 1974. (Inédito).

FERNANDEZ SANCHEZ, José María (con FREIRE BARREIRO, Francisco).- Santiago, Jerusalén, Roma. I. Santiago 1880.

FERNANDEZ DE VIANA, José Ignacio.- Chouzán. San Estebo de. G.E.G., VIII.

_____ Eiré. San Miguel. G.E.G. IX.

FERRANDO ROIG, Juan.- Iconografía de los Santos. Barcelona 1950.

FERRO COUSELO, Jesús (con LORENZO FERNANDEZ, Joaquín). La Capilla y Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense. B.C.M.O. I (1943).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FILGUEIRA VALVERDE, José.- Archivo de Mareantes. Pontevedra, 1946.

_____ Guía de Pontevedra. Pontevedra 1931.

_____ Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios. La Coruña, 1950.

FLOREZ, Fr. Henrique.- España Sagrada. XVII-XIX. Madrid 1764-1765.

FONTES CANAL, Manuel (con BOUZA BREY, Fermín; RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José).- A eirexa de Mixós é as suas aras romanas". NOS, 60 (1928).

FREIRE BARREIRO, Francisco (con FERNANDEZ SANCHEZ, José María).- Santiago, Jerusalén, Roma. I. Santiago 1880.

GARCIA CHICO, Esteban.- La Capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco. B.S.E.A.A. (1933-1934).

GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- Francisco Teide, un pintor portugués en Santa María de Pontevedra. C.E.G. 87-88-89, XXXIX (1974-75).

_____ La Pintura Religiosa Moderna en la Archidiócesis compostelana. Tesis de Licenciatura. Santiago 1973 (Inédito).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCIA IGLESIAS, José Manuel.- La Pintura Religiosa Moderna en la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol. Tesis de Licenciatura. Santiago 1974 (Inédito).

_____ Las pinturas murales de San Pedro de Benquerencia (Barreiros). B.M.M. 1, I (1978).

_____ La Vida de San Rosendo en Villanueva de Lorenzana. (Lugo). BOLETIN AURIENSE. En prensa.

GUERRA CAMPOS, José.- Santiago. Catedral. Jerez 1961.

GUERRA MOSQUERA, Jesús.- Pinturas murales de nuestras igleisas. B.C.M.L. 79-80, IX (1973).

GOMEZ MORENO, Manuel.- Exploraciones en Santa Comba de Bande. B.C.M.O. XIV (1943-1944).

_____ Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos IX al XI. Madrid, 1919.

GONZALEZ DAVILA, Gil.- Teatro Eclesiástico. III. Madrid 1650.

GONZALEZ REBOREDO, José Manuel.- Bacurín, San Miguel. I.A.L. I (1975).

GONZALEZ REBOREDO, José Manuel.- Pinturas Murales de Santalla de Mazoi. Lugo. B.C.M.L. 85-86, IX (1976).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GUDIOL RICART, José.- Pintura Gótica. ARS HISPANIAE IX Madrid 1955.

HERMIDA BALADO, Manuel.- Lemos, pequeña historia de un lugar de mucha historia. Madrid 1969.

HOLANDA, Francisco de.- De la pintura antigua. Madrid 1921.

HOYO, Cardenal Jerónimo del.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Santiago 1952.

HUIDOBRO SERNA, Luciano.- Breve Historia de la muy noble villa de Aguillar de Campos. Publicación de la Institución Tello Tellez de Meneses, 12. Palencia 1976.

KNAPPE, K.A.- Durer. Gravures. Oeuvre complet. París 1964.

LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente.- Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media. Madrid, 1930.

LANZA ALVAREZ, Francisco. Ribadeo Antiguo. Madrid 1933.

LAVALLEYE, Jacques.- Lucas van Leyden. Peter Bruegel l'ancien gravures. oeuvre complet. París 1966.

LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Galicia en el último tercio del siglo XV. Vigo 1968.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LOPEZ FERREIRO, Antonio.- Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela.
III - Santiago 1901.
VII - Santiago 1905.
VIII- Santiago 1906.

_____ O Niño de Pombas. Novelas de López Ferreiro. Santiago, 1953.

LOPEZ PELAEZ, Antolín.- El Monasterio de Samos. Lugo 1894.

LOPEZ VALCARCEL, Amador.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Martín de Mondoñedo. B.C.M.L. 59-60, VII (1963).

_____ Iglesias Románicas de la Provincia de Lugo. Santa Eulalia de Mazoy. B.C.M.L. 71-74, VIII (1969).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Foteita. B.C.M.L. 67-70. VIII (1967-1968).

LORENZO FERNANDEZ, Joaquín (con FERRO COUSELO, Jesús). La Capilla y Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense. B.C.M.O. I (1943).

MAIZ ELEIZEGUI, Luís.- El Apóstol Santiago y el Arte Jacobeo. Madrid 1953.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MALE, Emile.- L'Art Religieux après le Concile de Trento. París 1932.

_____ El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII. México 1966.

MARTIN GONZALEZ, Juan-José.- Iglesias inclinadas de Galicia. A.E.A. 145, XXXVII (1964).

_____ "El Renacimiento" en La Catedral de Santiago de Compostela. Obra Colectiva. Barcelona, 1977.

_____ Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. B.S.E.A.A. XXX (1964).

MARTINEZ MURGUIA, Manuel.- El Arte en Santiago en el Siglo XVIII. Madrid 1884.

_____ "Galicia" en España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Barcelona, 1888.

MAYAN FERNANDEZ, Francisco.- "Resonancia Cultural de Lorenzana". Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana. Obra Colectiva. 501. TEMAS ESPAÑOLES.

MORALES, Abrosio de.- Viaje a los Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias (Edición Facsimil). Oviedo 1977.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MUÑOZ DE LA CUEVA, Juan.- Noticias históricas de la Santa Iglesia Catedral de Orense, Madrid 1727.

NEIRA CANCELA, Juan.- Montaña de Orense. Madrid, s.a.

OTERO TUÑEZ, Ramón.- Melchor de Prado y la Academia de San Fernando. C.E.G. 72-74, XXIV (1969).

PALLARES GAYOSO, Juan.- Argos Divine. Santiago 1700.

PAMPLONA, Germán de.- Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español. Madrid 1970.

PANOFSKY, Erwin.- Estudios sobre iconología. Madrid 1972.

PARDO VILLAR, Aureliano.- Historia del Convento de Santo Domingo de Pontevedra. Pontevedra, 1942.

PARGA SANJURJO, José Antonio.- Iglesias Gallegas. Vivero. B.R.A.G. 31, II (1969).

PAZOS, Manuel R. Episcopado Gallego. Arzobispado de Santiago. Madrid 1946.

_____ Episcopado Gallego. Obispas de Tuy y Orense. Madrid 1946.

PEDRET CASADO, Paulino.- Santa María la Mayor y Real de Sar. C.E.G., 14, IV (1949).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PEREZ COSTANTI, Pablo.- Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago 1930.

PEREZ-RIOJA, José Antonio.- Diccionario de símbolos y mitos. Madrid 1971.

PITA ANDRADE, José Manuel.- La Casa de Alba costea el retablo mayor de Santa Marina de Cambados. C.E.G. 27, IX (1954).

_____ La Construcción de la Catedral de Orense. C.E.G. Anejo IX. Santiago 1954.

_____ Monforte de Lemos. Santiago, 1952.

_____ Realizaciones artísticas de don Alonso de Fonseca. C.E.G. 69, XXIII (1968).

PONS SOROLLA, Francisco (con CHAMOSO LAMAS, Manuel). El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra. C.E.G. 39, XIII (1958).

_____ Las Pinturas Murales de Villar de Donas (Lugo) en C.E.G., 49, XVI (1961).

POST, Chandler.- A. History of Spanish Painting. New York I y IV, 1970.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José (firmando con el seudónimo BEN CHO SEY).- A descoberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos. As pinturas de Choùzán. CHAN 24, II (1970).

_____ (con CARRO, Xesus y CAMPS, Emilio).- "Arqueoloxia Relixiosa de Melide". A Terra de Melide. Obra Colectiva. Santiago 1933.

_____ (con BOUZA BREY, Fermín; FONTES CANAL, Manuel).- A eirexa de Mixós é as suas aras romanas. NOS, 60 (1928).

_____ La Iglesia Románica de Santo Tomé de Maside. C.E.G. 86, XXVIII (1973).

_____ La Iglesia Románica de Torbeo. A.E.A. 72, XVIII (1945).

_____ Iglesias Medievales Gallegas. Santa Marina de Esposende. B.S.E.A.A. 28.VIII (1941-2).

_____ Jornadas románicas por tierras de Lugo. A.E.A. 58, XVI (1943).

_____ El Maestro Martín de Novelúa. A.E.A. 54, XV (1942).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José (firmado con el seudónimo BEN CHO SEY).- As pinturas magulladas de Chouzán. O conxunto pictórico más notabele de Edade Media Galega baixo as augas do Miño. CHAN 16, I (1969).

_____ San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales. A.E.A. 61. XVII (1944) 19-21.

_____ Santa Eulalia de Banga. C.E.G. 9, III (1948).

_____ El tímpano de San Miguel de Monte. A.E.A. XVII (1949).

REAU, Louis.- Iconographie de l'Art Chretien. París 1955.

RIELO CARBALLO, Nicanor.- Ada, Santa Eulalia. I.A.L. I (1975).

_____ Amoexa, Santiago. I.A.L., I (1975).

_____ Bembibre, San Pedro de. I.A.L., I (1975).

_____ Bendollo, Quiroga. I. Parroquial. I.A.L. I (1975).

_____ Bubal, Santa Baia. I.A.L., I (1975).

_____ Chouzán. San Esteban. I.A.L. II (1975).

RIPA Cesare.- Iconologie. Overo-Descrittione de diverse Imagini. Roma 1603.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RISCO, Manuel.- España Sagrada. XL. Madrid, 1796.

RISCO, Vicente.- Orense en Geografía General del Reino de Galicia. Barcelona s.a.

RODRIGUEZ GONZALEZ, Angel.- Documentos de arte gallego. B.S.E.A.A. XXVIII (1962).

SA BRAVO, Hipólito de.- Castrelos, Santa María. G.E.G. V.

_____ El Monacato en Galicia. La Coruña, 1972. 2 V.

SALGADO TOIMIL, Ramón.- Las Pinturas Murales de San Martín de Mondoñedo. B.R.A.G. 199, XVII (1927).

SAN CRISTOBAL SEBASTIAN, Santos.- Burela, Santa María. I.A.L. I (1975).

_____ Castro de Ouro. Alfoz. San Salvador. I.A.L. II (1975).

_____ Catedral y Museo de Mondoñedo. Lugo,1970.

_____ Cuadramón. Vale de Ouro. Capilla de Santa Filomena. I.A.L. (1975).

SANCHEZ ARTEAGA, Manuel.- Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense. Orense 1916.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Cinco Cuadros del Sarto en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos.A.E.A. 77, XX (1947).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.- Durero en España. Pontevedra 1972.

_____ Informe sobre inclusión entre los monumentos histórico-artísticos de la Iglesia de San Bartolomé de Rebordanes en Tuy (Pontevedra). B.R.A.H. 1 y 2, LXLI (1942).

_____ Nacimiento e Infancia de Cristo. Madrid 1948.

SANCHEZ RIVERA.- Compostela Monumental. Iglesia de Santa María la Real de Sar. Santiago 1920.

SANZ DEL CASTILLO, Pedro.- Vida del Excelentísimo Señor de San Clemente y Torquemada. Santiago 1769.

SEBASTIAN, Santiago.- Arte y Humanismo. Madrid, 1978.

SEEMANN, Otto.- Mitología Clásica ilustrada. Barcelona 1958.

SICART GIMENEZ, Angel.- La Pintura Mural en el Gótico Gallego. Tesis de Licenciatura. Santiago, 1973. (Inédito).

_____ Las Pinturas Murales de Santa María de Mugares (Orense). COMPOSTELLANUM, 1-4, XVIII (1973).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TOBIO FERNANDEZ, Luís.- A Eirexa de Santa María de Viveiro. NOS LX (1933).

TRAPERO PARDO, José.- Pintural Mural. Cuadernos de Arte Gallego, 10. Vigo 1965.

_____ Pinturas Murales en la Iglesia de Marzá. B.C.M.L. 61-62, VII (1964).

TRENS, Manuel.- Iconografía de la Vírgen en el Arte Español. Madrid 1946.

USERO, Rafael.- El Santuario de San Andrés de Teixido. Santiago 1972.

VAAMONDE LORES, César.- Gómez Pérez das Mariñas y sus descendientes. La Coruña 1917.

VALIÑA SAMPEDRO, Elías.- Barcia. Navia de Suarna. I. Parroquial. I.A.L., I (1975).

_____ Cervela, San Cristobal. I.A.L. II (1975).

VASCONCELOS, Joaquím.- Albrech Dürer e a sua influência na Península. Coimbra 1921.

VAZQUEZ MARTINEZ, Alfonso.- Las reformas monasteriales del XVI y XVII. B.C.M.O. 3, XVII (1951).

VAZQUEZ NUÑEZ, Arturo.- La Arquitectura Cristiana en la Provincia de Orense durante el periodo medieval. Orense, 1894.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VAZQUEZ NUÑEZ, Arturo.- Dos iglesias de templarios (Astures y Moldes). B.C.M.O. 46, II (1905).

_____ La Iglesia Parroquial de Castrelo de Miño. B.C.M.O. 18. I (1901).

_____ El Monasterio de Ribas de Sil. B.C.M.O. 15, I (1900).

VAZQUEZ PARDO, Emilio.- Una visita a Santa Comba de Bande. B.C.M.O. 150, VII (1923).

VAZQUEZ SACO, Francisco.- La Catedral de Lugo. Santiago 1953.

_____ Iglesias Románicas de la Provincia de Lugo. San Cristobal de Cervela.B.C.M.L. 40, V (1953).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Cristobal de Fornás. B.C.M.L. 21-22, II (1947).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Cristobal de Novelúa. B.C.M.L. 29-30, III (1949).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Esteban de Chouzán. B.C.M.L. 36, IV (1951).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Lorenzo de Fión. B.C.M.L. 53-56, VII (1960-1961).

_____ Iglesias Románicas de la provincia de Lugo. San Martín del Real. B.C.M.L. 20, II (1946).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Bacurín. B.C.M.L. 17-18, II (1946).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Barcia. B.C.M.L. 49-52, VI (1958-1959).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Eiré. B.C.M.L. 35, IV (1951).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Miguel de Monte. B.C.M.L. 10 y 11. I (1944).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo, San Miguel de Paradela. B.C.M.L. 10-11, I (1944).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Pedro de Frameán. B.C.M.L. 9 I (1944).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas en la provincia de Lugo. San Pedro de Rivasaltas. B.C.M.L. 17-18, II (1946).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. San Pedro de Seteventos. B.C.M.L. 14-15, II.(1945).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Camporramiro. B.C.M.L. 13, II (1945).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Marrube. B.C.M.L. 17-18, II (1946).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Marzá. B.C.M.L. 33, IV (1950).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Nogueira. B.C.M.L. 20, II (1946).

_____ Iglesias Románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Pesqueiras. B.C.M.L. 6, I (1943).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa María de Proendos. B.C.M.L. 36, IV (1951).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VAZQUEZ SACO, Francisco.- Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santa Maria de Seteventos. B.C.M.L. 59-60, VII (1963).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Amoexa. B.C.M.L. 41-44, VI (1954-55).

_____ Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Santiago de Vilar de Donas. B.C.M.L. 27-28, III (1948).

VERNET, Juan.- Astrología y Astronomía en el Renacimiento. La Revolución Copernicana. Barcelona, 1974.

VILLAAMIL Y CASTRO, José.- La Catedral de Mondoñedo. Su Historia y Descripción. El Arte en España, III (1864).

_____ La Catedral de Santiago. Madrid, 1909.

_____ Iglesias Gallegas de la Edad Media. Madrid 1904.

_____ Pinturas Murales de la Catedral de Mondoñedo. Museo Español de Antigüedades I (1872).

VORAGINE, J. La legende Dorée. París 1967.

WEYLER, Antonio.- La Catedral de Orense. B.S.E.E., 3 XXXII (1924).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

YEPES, Fr. Antonio.- Crónica General de la Orden de San Benito. IV. Valladolid 1613.

YZQUIERDO PERRIN, Ramón.- La Arquitectura Románica en la Diócesis de Lugo: La influencia de Esteban al Oeste del Miño. Santiago 1976.

_____ La Compostela románica bajo Gelmírez. Iglesias y Capillas excepto la Catedral. Tesis de Licenciatura. Santiago 1970. (Inédito).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DOCUMENTACION

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

COBELAS. Archivo Parroquial. Libro 1º de Fábrica (se inicia en 1558).

ORENSE. Archivo Catedral. Libro de Visitas. Mugares.

SANTIAGO. Archivo de la Catedral:

- Inventario del tesoro de la Santa Iglesia 1648-1649.
- Inventario del tesoro de la Santa Iglesia 1658.

SANTIAGO. Archivo Histórico de la Universidad. Fondo de Bienes Nacionales. Leg. 874.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

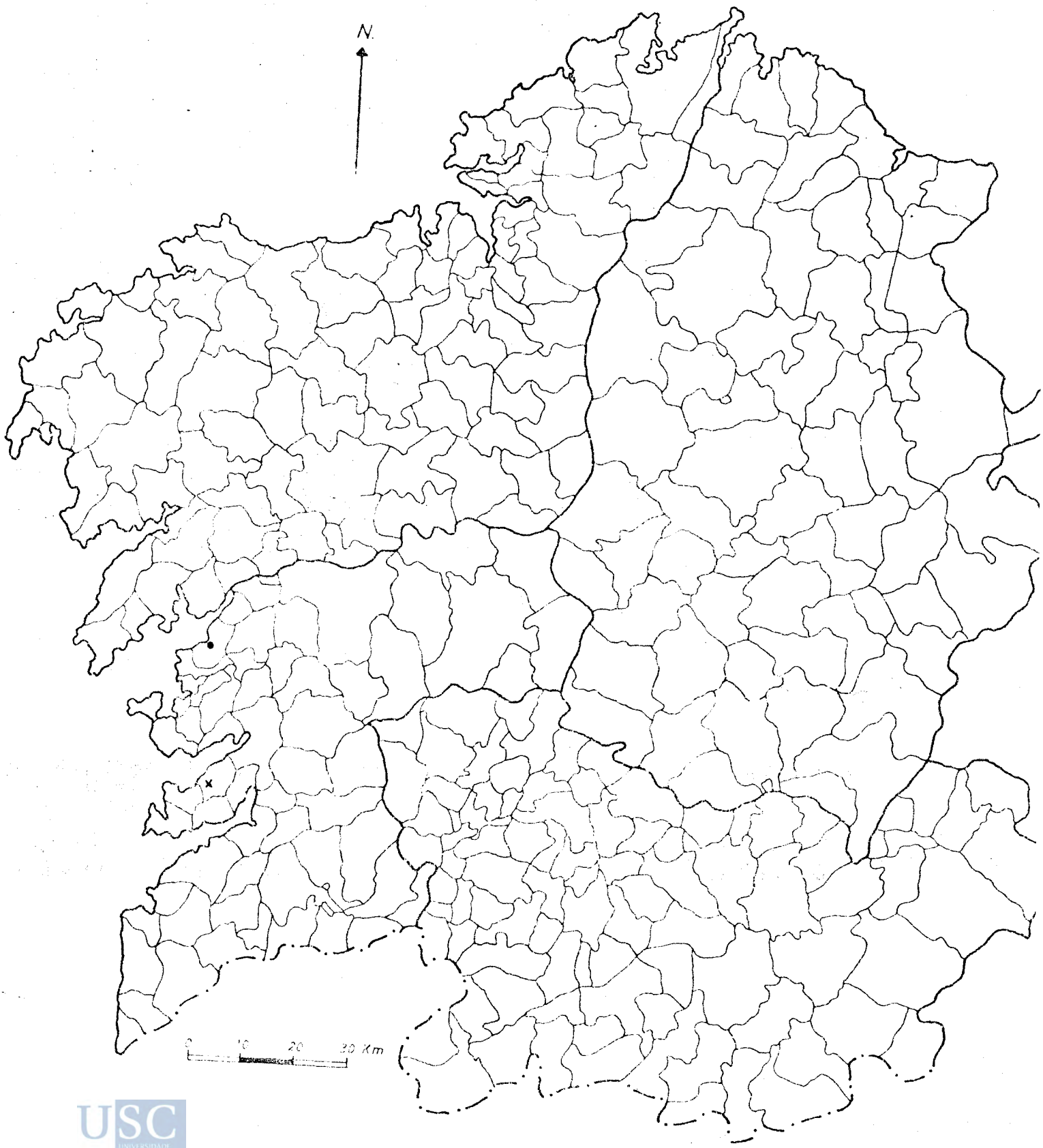
APENDICE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

La publicación del último libro de Hipólito de Sá Bravo (Las rutas del románico en la provincia de Pontevedra. Vigo, 1978) en una fecha posterior a la entrega de la tesis, nos ha ofrecido un recorrido por un buen número de iglesias de la provincia pontevedresa. En esos itinerarios que presenta se mencionan algunas de las pinturas aquí estudiadas. Las opiniones del autor acerca de las mismas debían de ser añadidas en las catalogaciones correspondientes pero, en este momento, tal añadido parece ya impropio. Se citan en el libro las pinturas que hay, o hubo, en San Miguel de Moreira, Santa María de Castrelos, Santiago de Parada, Santa Cristina de Campaña, San Miguel de Castro, San Salvador de Camanzo, Santa Eulalia de Losón, San Bartolomé de Tuy y San Cristobal de Camposancos. Añade otras como las de San Miguel de Goyas y Santa María de Oya que no tienen que ver con la etapa de la Historia que en esta tesis se estudia y que él trata con una cronología, a nuestro parecer, muy desacertada. Un error del mismo tipo existe en el tratamiento de la obra pictórica de Santa María do Campo y San Pedro de Fontecarmoa. De tales frescos, ambos del XVI, no teníamos noticia, dada su aparición relativamente cercana. El ánimo de hacer nuestra tesis lo más amplia posible en el conocimiento del XVI en Galicia lleva a añadir este apéndice.

Ninguna de las dos obras pictóricas nue-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

• Fontecarmoa, San Pedro

× Campo, Santa María do

vas para nosotros tienen por si misma un valor primordial en el ámbito de Galicia. Sin embargo ha de tenerse en cuenta su localización, cercana al mar, en una zona no demasiado rica en obra pictórica en el XVI. Estos dos nuevos lugares descubiertos contribuyen a señalar como posible centro abundante en pintores a la ciudad de Pontevedra que aparece, así, en este siglo como uno de los sitios de Galicia más destacados dentro de las labores artísticas y, en concreto, en la pintura.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FONTECARMOA. San Pedro

Arosa, Santiago.

Láms.

791-796

Esta parroquia es anejo de Sobradelo. Su iglesia es románica y está constituída por un presbiterio de planta rectangular y una sola nave de más altura y anchura que la capilla mayor. La construcción sufrió una ligera ampliación por la parte de la fachada desapareciendo, de esta manera, la primitiva portada románica.

Se conservan restos de pintura del XVI en la capilla mayor. El testero se encuentra dividido en dos partes por una imposta. Sobre ésta, en una posición central, se abre la ventana. Hacia el lado sur aparece la Vírgen y hacia el norte, el Angel. El tema resultante en esa parte superior es el de la Anunciación. Bajo la imposta se representa a un lado del sagrario a Pedro que se situa a la derecha de éste; al otro lado aparece Pablo.

En las paredes norte y sur de la capilla mayor quedan pocas muestras de su decoración. En el lado sur se encuentra Santa Elena en una posición inmediata al testero. En el muro de enfrente, en un lugar similar al que ocupa Elena, hay una cabeza que debe pertenecer al Apóstol Santiago.

La Anunciación (150 x 280 cms).- El Arcangel aparece en pie y en un movimiento que señala su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intención de arrodillarse. Viste una larga alba y una capa que se encuentra en una posición arremolinada. Sus pies se posan sobre un suelo enlosado y están desnudos. Lleva en su izquierda un cetro en el que se enrrolla una cartela con las palabras del Arcangel diciendo el consabido: AVE MARIA GRACIA PLENA... escrito en caracteres capitales del XVI. El enlosado sobre el que se asienta el Angel está concebido de acuerdo con los ideales de una perspectiva central dirigiendo la inclinación de las líneas que lo estructuran hacia la ventana en correspondencia con el diseño que tal solería habría de tener en la parte ocupada por la Vírgen.

María se encuentra arrodillada y de perfil sobre su reclinatorio. Está con sus manos juntas en gesto orante. Eleva sumisa sus ojos sobre su larga melena, parece que se vislumbra la presencia de una corona; ante Ella puede observarse, posado en el suelo, un jarrón lleno de flores que alude a su pureza. En la parte superior, y en una posición cercana a la ventana, se representa incluída en una redonda aureola la paloma del Espíritu en pleno vuelo hacia la Vírgen.

Compositivamente el pintor debe usar en este caso un esquema en que tan solo se divide en dos partes la escena de la Anunciación. El tamaño de la ventana que ocupa prácticamente todo el espacio existente entre la imposta y el abovedamiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

impide la aparición de la figura del Padre que suele estar, cuando la pared lo permite, sobre la ventana presidiendo desde la parte superior y central toda la composición.

Radica en María el máximo interés de la representación según se deduce de esa mirada que le dirige el Angel y de la acción del vuelo del Espíritu hacia Ella. El estatismo y ensimismamiento de María ante lo que ocurre hace más notorio su interés prioritario dentro de la temática que se narra.

San Pedro (100 x 100 cms).- Se encuentra en un estado de deterioro muy fuerte. Aparece en pie llevando en su mano izquierda un libro abierto que está leyendo y en su derecha, apoyándola sobre el hombro del mismo lado, la llave que es su atributo más usual. Se representa con la consabida barba blanquecina y redondeada y con una amplia calva. Tras su cabeza resplandece un nimbo. Alguna nota paisajística parece vislumbrarse al fondo de la representación. Este se encuentra constituído por algunas ramas de fino tallo y curso ondulante. El cuerpo se dispone en tres cuartos dirigido hacia el sagrario.

San Pablo (100 x 100 cms).- Su posición es simétrica con respecto a la de Pedro. Igualmente aparece en pie y tres cuartos y el fondo de la representación se encuentra ornamentado con una no-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tación paisajística similar a la vista en la escena anterior. El Santo se representa con una larga espada en la mano derecha que apoya en el suelo mientras lleva en la izquierda un libro abierto. Su mirada se dirige hacia el sagrario. Es un hombre maduro, calvo y barbado, con una faz alargada y distinguido con el nimbo que habla de su santidad. Lleva túnica y palio, vestimenta con que debía aparecer Pedro pero que en el estado actual del mural es difícil de adivinar.

Santa Elena (100 x 100 cms).- Se representa en pie y en tres cuartos. Su cuerpo se dirige hacia la nave. Es una mujer joven que aparece distinguida por una corona real que se posa sobre una rubia melena. Viste una larga capa sobre una sencilla túnica y porta en su derecha, en una posición mal concebida, un libro cerrado mientras en la otra mano sostiene erguida la cruz del martirio de Cristo que ella misma se había encargado de buscar.

Una vez más el interés paisajístico se apodera del fondo dando las mismas notas de carácter vegetal de sentido un tanto esquemático pero repletas de interés ornamental.

Santiago Apóstol (25 x 15 cms).- Resulta sumamente aventurada la asignación de un nombre a este minúsculo fragmento que se conserva. La altura a que se encuentra dentro del mural hace suponer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que se ocupa un espacio de 100 x 100 cms con esta figura que se ha de disponer en pie y en tres cuartos mirando hacia el sagrario. Se representa con una barba y una melena rubia. Da la impresión que sobre su cabeza se encontraba un gorro propio de peregrino que presentaba en su parte central y delantera la concha de vieira propia de los peregrinos que vienen a Compostela. En el estado actual del fresco es más lo que se supone que lo que realmente se ve pero la asignación del nombre parece oportuna no sólo por lo que se intuye en el fresco sino tambien por su cercanía a los apóstoles Pedro y Pablo. En este sentido hay que decir que su cuerpo, al igual que el de éstos, está vinculado al Sagrario. La posición de Elena era diferente ya que ella no se vincula directamente a Cristo sino que se dispone presentando el instrumento en que recibió la muerte Jesús. Santiago aparecería en pie, en tres cuartos, con las ropas de peregrino y seguramente que con un libro en una mano, al igual que los demás personajes vistos bajo la imposta.

El maestro que actua en Fontecarmoa no presenta ninguna innovación con respecto a lo visto en las demás iglesias pintadas en el Renacimiento. La Anunciación se presenta con todos los convencionalismos usuales en el tema y, en este caso, provocados por la arquitectura. Esa ventana que secciona de una forma absoluta el espacio a cubrir de-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ja lugar para los dos personajes fundamentales de la composición tan solo, mientras la figura del Padre no tiene sitio para ser representado. De esta manera el derrame de la ventana tan solo será ocupado por motivos decorativos de tipo vegetal y de índole renacentista. El convencionalismo con que está hecha la escena deja alguna nota, sin embargo, que da pie a un encuadre estilístico. Los caracteres capitales del XVI y el estatismo y sentido idealista con que se tratan los rostros conectan con los años medios del XVI.

En los santos que aparecen bajo la impos ta el pintor utiliza el mismo tipo de faz y manifiesta un sentido del espacio ya en claro contacto con lo renaciente. Se encuentran, así, los personajes introducidos en paisajes que recuerdan los vistos en el pintor de Parga quien actua en el mismo tiempo que el de Fontecarmoa; en ambos aparecen los árboles con el mismo sentido esquemático en un tamaño diminuto y tratados con un hondo sentido ornamental.

Las dimensiones que utiliza para los personajes son de un tamaño cercano al natural, siguiendo unas directrices acordes con la época. Existe una conexión entre las figuras ya que todas las que se conservan están dispuestas en función del sagrario y en clara relación con éste.

La técnica del pintor resulta bastante

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fluída mostrando una soltura notoria en el dibujo aun cuando hay que hacer resaltar a veces acusados defectos de disposición; es lo que acontece, por ejemplo, con el brazo derecho de Santa Elena.

No existe en el maestro la suficiente sapiencia como para especificar adecuadamente cada rostro y, en este sentido, hay que hablar de una carga expresiva generalizadora en todos estos personajes.

Tan solo Hipólito de Sá ha mencionado, hasta ahora, estas pinturas. Dice así: "La importancia arquitectónica de la capilla de la cabecera está realzada con las interesantes pinturas murales que quedaron al descubierto al retirar el retablo que cubría el testero del ábside. Son dos programas superpuestos y separados por la imposta que se extienden por los muros laterales. Su posición y los motivos bíblicos relacionados con el Redentor y la Vírgen María me recuerdan las pinturas murales del ábside de Santa Cristina de Campaña, en el ayuntamiento de Valga. En la parte central, una ventana abocinada sin columnas que al exterior se abre en forma de saetera. Las pinturas están deterioradas a causa del tiempo y de la humedad, pero consideramos muy posible su conservación mediante un acertado tratamiento que debe hacerse bajo la dirección de personas capacitadas y expertas en ello. No cabe el escatimar su mérito y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su misma antigüedad, que está en consonancia con lo que queda en la primitiva obra románica, reflejada en el paramento interior de los muros con sus hiladas de sillarejo desigual y sus uniones toscas en los huecos" (1).

La iglesia presenta todavía sin desencalar la bóveda de cañón que cubre el presbiterio. Aquí posiblemente aparezca un cielo y en él, destacadas, las formas del sol y de la luna.

La Anunciación está todavía en parte cubierta de cal. Las pinturas que cubrían la parte del presbiterio que se encuentra bajo la imposta han sido salvajemente tratadas. Tan solo quedan algunos retazos de pintura que fueron los aquí analizados dejando todo el resto de la pared desnudo del revoque que primitivamente la cubría. Actualmente se ha cubierto esta parte baja del presbiterio con unos cortinajes que disimulan los males hechos y que invitan a fijarse en la poca pintura que queda al descubierto y conservada en unas mediocres condiciones.

---

(1) SA BRAVO, Hipólito de.- Las rutas del románico en la provincia de Pontevedra. Vigo 1978, 136-137.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPO. Santa María

Morrazo. Santiago

Fue esta feligresía, como recoge Don Hipólito de Sá, el centro principal "de todo lo que los religiosos sanjuanistas poseyeron en las tierras de la Península del Morrazo" (1). Estaba incardinada en la Diócesis Nullius de Beade, carácter que tenían las Encomiendas de la Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Jerusalén.

La Iglesia tiene un presbiterio de planta rectangular cubierto por techumbre de madera. El testero presenta una ventana tapiada desde el XVI por lo menos hasta hace poco tiempo. La nave es de forma rectangular y tiene puertas laterales cubiertas por arco. En la parte superior tiene dos ventanas en cada muro. La proximidad estilística con otras sanjuanistas de la zona es evidente. Hay un parecido notorio con Santo Tomé de Piñeiro, Santa María de Cela, San Martín de Moaña y Santa María de Castrelos, como ya indica Hipólito de Sá.

Se conservan pinturas en el testero y en la parte baja de la pared que limita el arco triunfal por el lado sur. En el primer paño se encuentran representaciones del Padre Eterno, ángeles trompeteros y bandas ornamentales; en el segundo, bajo tres arcadas, se representan San Antón Abad, San Sebastian

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y San Andrés, el primero en la posición más cercana al arco, el siguiente en el centro y el último, por tanto, próximo al muro sur de la nave.

El Padre Eterno aparece en la parte superior del testero en una posición central encima de la ventana. Se presenta frontal y entre nubes, bendiciendo con la derecha y manteniendo con la otra mano, a la altura de la cintura, la bola del mundo coronada por la cruz de la Redención. Se efigia de busto, coronado por una tiara, y caracterizado por una larga barba blanca que alude a su ancianidad.

Los ángeles trompeteros se representan situando uno a cada lado de la ventana del testero. Visten largas túnicas y empuñan con sus dos manos largas trompetas. Están localizadas hacia la parte superior de la ventana dispuestos de perfil y mirando hacia el frente señalándose así, aproximadamente, a esa parte central de la ventana que se había tapiado un lugar ante el que se habría de situar seguramente una imagen de la Vírgen en posición sedente y llevando en el regazo al Niño Jesús quizás bendiciendo. Habría de elevarse tal hipotética escultura sobre un podio que le daría una posición correcta entre esos ángeles pintados para hacer resaltar precisamente a dicha escultura. La hipótesis de que tales figuras angélicas se pusieran centrando un sagrario no parece lógica ya que éste tendría que estar dispuesto en un lugar mucho más bajo. No parece, pues, dudoso que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la imagen colocada aquí habría de ser María con el Niño dado que esta iglesia se dedica precisamente a la Vírgen. El derrame de la ventana se pinta con un dibujo que señala un abovedamiento que ampararía ilusionísticamente a la escultura. Las bandas decorativas ocupan amplias fajas verticales a cada lado del testero hay una de la misma anchura en sentido horizontal por encima de la ventana. Finalmente otras dos ocupan los espacios superiores dibujando la inclinación de la doble vertiente del tejado. En casi todas ellas se dibuja sobre un fondo de color rojizo un motivo derivado del candelieri que se desarrolla con un ritmo asimilado del estilo renacentista. La única excepción la ofrece la banda que hay bajo el Padre que tiene motivos posiblemente extraídos de la utilización de planchas sobre esta banda y alrededor de la ventana en la parte superior hay una decoración de formas de tréboles similar a la vista en Fión, Pesqueiras y Abades, todos ejemplos del último tercio de siglo al igual que éstas de Santa María de Campo.

San Antón Abad.- Se encuentra en pie y en tres cuartos, incluido bajo un arco escarzano soportado por unas columnas de fuste liso. Se presenta con un oscuro hábito. Mantiene con sus manos a la altura del pecho un libro abierto y sostiene, al mismo tiempo, erguido a lo largo de su cuerpo un cayado. Es un anciano semicalvo y de larga barba blanca. A sus pies aparece en un tamaño diminuto, el cerdo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que es su atributo más usual.

San Sebastian.- El marco en que se incluye es semejante al visto en el personaje anteriormente descrito. El Santo, en pie y frontal, está atado a un árbol y dirige su mirada hacia un lado. Es un joven rubio de larga cabellera que tiene su cuerpo abundantemente traspasado por las flechas.

San Andrés.- Se encuentra en un marco y en una posición similar a los dos santos que están a su lado. Se encuentra en un estado de deterioro bastante avanzado. Tan solo deja identificar al Apóstol parte de la cruz aspada, que se encuentra en pie ante su cuerpo. Ha de llevar un libro en la mano que es un atributo usual entre los apóstoles.

Es poca la pintura que queda en esta iglesia. Hay escasas posibilidades para señalar cual fue la importancia de esta decoración pictórica. La existencia en el testero tiene un valor meramente complementario con respecto a una escultura de bulto que sería el motivo fundamental de la decoración del presbiterio. En la nave la colocación de unas arcadas en la parte más baja, ocupada por santos, hace pensar en un segundo cuerpo por lo menos, con otras pinturas que han desaparecido. La habilidad del pintor es poca. El artista se limita a ordenar su ornamentación rigiéndola en la nave por una sucesión de arcos mien-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tras que en el presbiterio son las bandas ornamentales.las que ordenan la poca pintura que aquí existe y se convierten en el elemento fundamental, en lo pictórico, del testero.

La calidad del trabajo es mediocre. No existe idea de la proporción en el motivo ornamental, hecho bastante usual sobre todo en la segunda mitad del XVI que es cuando se ruraliza este tipo de decoración en Galicia. Dentro de la etapa manierista no es difícil, de esta manera, encontrar ejemplos similares al que aquí se presenta. El pintor se muestra ausente de una idea adecuada de la proporción y,así,mientras hay notorios vacíos en la pintura del testero la temática se reparte con ciertos agobios en la nave quedando cada personaje limitado a un espacio muy pequeño bajo cada una de las arcadas que seccionan el espacio a rellenar con santos.

La técnica que se usa es el fresco y la gama de colores utilizados resulta bastante corta y repetitiva con respecto a las demás iglesias gallegas. Los rojos, amarillos, grises y blancos son los colores más frecuentes.

El manierismo de la obra puede resaltarse desde una serie de notas. El tipo de arcos escarzanos, en una arquitectura eminentemente sobria y de corte clásico, señala un gusto por unas fórmulas renacientes avanzadas. La forma de la decoración de la banda ornamental con su temática renacentista en un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

franco estado de deterioro formal indica un momento igualmente manierista. La estructuración al modo de un retablo tanto en el testero como en la nave con un mayor interés por la organización del conjunto que por los detalles señala exactamente el mismo interés a situar dentro de las fórmulas del manierismo. Es también en este momento cuando resulta más frecuente el ensamblaje de la pintura y la escultura dentro de un mismo conjunto. La relación de varios temas pintados con una estatua de la Vírgen con el Niño ya la hemos supuesto en la capilla del lado sur en San Martín de Mondoñedo en la misma etapa histórica. Por otra parte la presencia del tema de San Sebastián es frecuente precisamente en estos años en que la peste asolaba con más fuerza que nunca las tierras de Galicia.

Tan solo Hipólito de Sá publicó unos párrafos acerca de esta pintura. Dice así: "En fecha reciente fueron retirados con muy buen acuerdo el retablo que cubría la cabecera de la capilla mayor y otros dos en la nave, quedando descubiertas unas pinturas murales y la interesante ventana del ábside. La ventana es de hueco abocinado y ajimezada, con columna central y dos pequeños arquitos de medio punto laterales. Exteriormente estaba tapiada y en la parte interior la ocultaba el retablo, de aquí el que se desconociese su existencia y la traza de su escultura, que resulta altamente original y muy rara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en las iglesias románicas. Las pinturas del altar mayor destacan por las florituras de su goticismo, y presentan un retablo, que cubre todo el frente, en el que aparece, en un círculo central de la parte superior, la figura sedente del Redentor coronado con el cetro en la mano izquierda y la mano derecha algo levantada. En el plano inferior dos ángeles con sendas trompetas a ambos lados de la ventana. El conjunto está enmarcado por unas amplias cenefas verticales, pintadas con florones la del lado izquierdo del altar y con arabescos la del derecho. Se distinguen restos de otras figuras e imágenes que es imposible identificar, así como se nota que las pinturas descubiertas fueron pintadas sobre otras de época anterior. En el testero del muro Sur de la nave quedó descubierto un tríptico con imágenes de Santos. En el centro San Sebastián, a su derecha San Antonio Abad y a la izquierda una imagen con túnica y bordón que podría ser Santiago Apóstol, San Cristóbal o cualquier otro Santo.

Nada puedo decir del mérito artístico de las pinturas descubiertas dado el estado en que están. Son el reflejo de una época en que los muros se aprovechaban para tableros de las pinturas, con que se suplía la falta de los retablos de madera en los altares que se impusieron a partir del siglo XVII. Frecuentes los hallazgos de estas pinturas murales ocultas debajo de los retablos en varias iglesias de Galicia, y aunque los motivos ornamentales son varios,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sin embargo, en las pinturas de Santa María do Campo encontramos la imagen de Cristo en Majestad o Pantocrator más estilizada y, si se quiere, más humanizada en la expresión del rostro, tema frecuente en varias de las iglesias en las que se han descubierto pinturas murales. Recordamos el Pantocrator de la iglesia Sanjuanista de Santa María de Castrelos, que también dependió de la Encomienda de Beade, los famosos de la iglesia de San Esteban de Chouzán, antiguo Monasterio de monjas benedictinas, y el de San Lorenzo de Fión, iglesia aneja de San Martín de Acoba, Monasterio de Canónigos Regulares de San Agustín. La representación de los ángeles con las trompetas de grandes dimensiones no es la llamada a juicio, sino la música que suena a fiesta. Expresiva y natural la escena de la Anunciación que se distingue en el panel del lado izquierdo del altar. Otro de los temas repetido en los murales de los siglos XV y XVI.

La técnica y colorido de los murales nos lleva a los que conocemos en otras iglesias de Galicia, aunque en los de Santa María do Campo hay una profusión ornamental en las cenefas exteriores, que no encuentro en los que conozco de la provincia de Pontevedra y, sin embargo, me recuerdan los murales de San Lorenzo de Fión en Lugo. De tema distinto los murales de San Bartolomé de Tuy, representando la muerte de Cristo en la cruz; lo mismo que los hoy desaparecidos de Santiago de Parada de Miñor, en Nigrán; la Adoración de los Reyes y el Pantocrator de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Castrelos; el Lavatorio de San Miguel de Moreiras, en La Estrada; las alegorías relaes de Santa María de Oya; las encontradas en San Miguel de Castro, también en La Estrada; y las que se ocultan detrás de tantos retablos que cubren las cabeceras de nuestras iglesias rurales. Escribo y tengo presentes las iglesias de Santa Eulalia de Losón y San Miguel de Goyás, en Lalín, y San Salvador de Camanzo, en Carbia, en donde, los arcos triunfales aparecen ornamentados con grecas y las columnas presentan la decoración de superficies jaspeadas, con indicios claros de que hay murales detrás del retablo del altar mayor.

Lo dicho da un valor extraordinario a las pinturas de Santa María do Campo, ya que ninguna de las conservadas tiene la extensión que presentan las de la iglesia de Marín. Son de la época en que estuvieron de moda las policromías goticistas decadentes. Finales del XV, primera mitad del siglo XVI. En el retablo mayor, temas comunes en otros murales gallegos, reminiscencia de los temas ornamentales del estilo románico. En los murales de la nave, tres imágenes tratadas por diversos pintores clásicos. San Sebastián, en los pinceles de Botticelli, Sodoma, el Greco, y en los pintores italianos. Más regionales las imágenes de San Antonio Abad y Santiago Apóstol, formando el clásico tríptico divulgado por los pintores flamencos.

Quise detenerme en la reseña de las pintu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ras de esta iglesia, pues todavía están sin estudiar y sin catalogar, sin que sepamos documentalmente de quien son y en qué año fueron hechas. Pero, allí están, e ignoro lo que se piensa hacer para que no se pierdan, pues modestamente creo que debiera hacerse algo para conseguir su conservación. Son el recuerdo de una época, de un estilo y de una generación, que si nos llevó las trazas primitivas del templo románico, a impulsos de un ansia renovadora, nos dejó lo que inventaron para suplir lo que destruían" (2).

Actualmente la obra no se puede ver ya que ha sido tapiada por el sacerdote que rige la parroquia. El motivo de tal hecho se debe a que el estado de deterioro que presentan las pinturas se hacía cada vez mayor. El párroco quiere, de esta manera, protegerlas hasta que alguien se ocupe de su restauración. La obra fué imposible estudiarla directamente, dadas estas circunstancias, y he tenido que valerme de unas diapositivas, propiedad de Don Julio Pazos, que ofrecen pocas precisiones acerca de la obra. También he usado una fotografía publicada por Hipólito de Sá (3).

No queda actualmente ningún otro resto de pintura por la iglesia. Los retablos, una vez más, ampararon durante siglos a la pintura mural y tras el retiro de los mismos aparecieron éstas señalando que debían expandirse por el resto de la iglesia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ofreciendo un conjunto muy distinto al que tiene la iglesia en la actualidad.

Don Julio Pazos, director de la Biblioteca de Marín, que fue el primero en ocuparse del hallazgo, me afirmó que bajo esta capa de pinturas hay otra, lógicamente más antigua. Tal aseveración hace todavía más interesante el reconocimiento y la conservación de estos frescos del XVI.

---

(1) SA, Hipólito de.- Las rutas del románico en la Provincia de Pontevedra. Vigo 1978, 155.

(2) Idem, 157-158.

(3) Idem, 156.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FE DE ERRATAS

Por un error en la paginación se salta de la página 1.033 a la 1.134.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA PINTURA EN GALICIA DURANTE LA EDAD MODERNA…

ADENDA

José Manuel García Iglesias[*]

Universidad de Santiago de Compostela, 2023

Hace ya más de cincuenta y un años inicié mis estudios sobre la pintura gallega de la Edad Moderna. Todo empezó en el despacho del entonces decano, único catedrático de historia del Arte de la USC, por entonces, y, por supuesto, también director del Departamento, el profesor Ramón Otero Túñez quien, cuando estudiaba cuarto de la licenciatura en Historia y Geografía, me propuso que hiciese con él la entonces denominada tesis de licenciatura. Recuerdo perfectamente cómo fue la puesta en marcha de un trabajo realizar. A su pregunta, "¿A usted que le gusta más la Arquitectura, la Escultura o la Pintura?", le respondí, "La Pintura". Y, "¿ en qué tiempo se encuentra más cómodo estudiando: Antigüedad, Edad Media, Moderna o Contemporánea?" En este caso mi contestación fue: "La Edad Moderna". "Pues entonces va a trabajar sobre la Pintura Moderna en Galicia"; esa fue su respuesta al tiempo que me recomendó la lectura de un libro sobre esta materia – el de José Couselo Bouzas, *La Pintura Gallega*, editado en Santiago de Compostela en 1950- y me dijo el tipo de ficha que habría de hacer sobre cada obra poniéndome, de este modo, en marcha

Pasó el tiempo y me di cuenta de que, en aquel momento, el profesor Otero Túñez pretendía que, entre todos -los que, de un modo u otro, estábamos relacionados con su Departamento-, fuésemos cubriendo los campos de investigación a desarrollar en el Arte Gallego: Serafín Moralejo, Escultura Gótica; Manuel Núñez, Arquitectura Prerrománica; Ramón Yzquierdo Perrín, Arquitectura Románica.. Y mis más inmediatos compañeros, Dolores Vila Jato, Escultura del Renacimiento; Ángel Sicart, Pintura Medieval; María del Carmen Folgar y María Teresa Ríos, Siglo XVIII; José Carlos Valle, Arte Cisterciense; Andrés Rosende, Sillerías de coro del Renacimiento y Barroco; Alfredo Vigo, Arquitectura Neoclasica. Al tiempo nuestro común director abrió otra línea de trabajo, con Gloria Gende Franqueira y José Manuel López Vázquez, encomendándoles el estudio de

[*] Orcid: 0000-0003-0491-3213. Del Grupo de investigación IACOBUS, de la USC.

dos comarcas concretas de Galicia en las que acometer un estudio global de su patrimonio artístico…

Cuando llegó el momento de la tesis doctoral mi maestro me mantuvo en la misma línea de acción a la hora de acometer la labor de una tesis doctoral y de ahí nació ésta que se contiene en los cinco volúmenes de texto y dieciocho de fotografías que se aportan en este repositorio. Se trata, en definitiva, de lo realizado al respecto a hasta el año 1979 y que tienen, como precedentes, las dos tesis de licenciatura que, abordando, esta temática realicé en relación con mis estudios, primero, de Historia y Geografía y, después, de Historia del Arte.

Terminada la tesis doctoral inicié la concreción de parte de sus contenidos en diferentes tipos de publicaciones relativas a lo realizado hasta entonces. Hay que decir que esos nuevos trabajos parten, es verdad, de lo que anteriormente había escrito, y no publicado, pero, ahora, acometiendo las debidas enmiendas y abordando, además, estudios complementarios, siempre desde la pretensión de mejorar lo anteriormente realizado. En este orden de cosas lo hecho hasta la actualidad, en este campo de trabajo, se concreta, en mi caso, en:

I. Trabajos inéditos

La pintura religiosa moderna en la Archidiócesis Compostelana. Tesis de licenciatura de Historia y Geografía en la USC. Inédita. 1973.

La pintura religiosa moderna en la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol. Tesis de licenciatura de Historia del Arte, en la USC. Inédita 1974.

II. Libros propios

1. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI* (resumen de la tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1979.

2. *El Pintor de Banga. A Coruña*, Fundación Pedro Barrié de La Maza, 1984.

3. *La Pintura Manierista en Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.

4. *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1989.

5. *Santa Baia de Banga* , Ourense, Deputación Provincial de Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2015 (matizaciones sobre sus pinturas: pp.77-97).

6. *El franciscanismo en Galicia. Ayer y hoy de su Patrimonio Artístico*, Santiago de Compostela, Provincia Franciscana de Santiago-Universidad de Santiago, 2019 (Sobre las pinturas de Francisco Teide, actualmente sitas en Santa María de Pontevedra: pp. 172-175).

III. Libros realizados como coatuor

1. *Galicia en la época del Renacimiento*. En colaboración con VIila Jato, M. D., A Coruña, Hércules Ediciones. S.A., 1993 (autor de la parte dedicada a la pintura: pp. 407-509).
2. *Fonseca: patrimonio e herdanza. Arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (séculos XVI-XX)*. En colaboración con Monterroso Montero, J- M. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2000 (parte dedicada a las pinturas murales del "Colegio del Glorioso Apóstol Sasntiago": pp. 47-50) .

IV. Capítulos de libros:

1. "Siglo XVI", en Pulido Novoa, A. (dir.), *Artistas Gallegos Pintores. Hasta el Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 66-109.
2. "El pintor de Banga y Juan Bautista Celma", en Pulido Novoa, A. (dir.), *Artistas Gallegos Pintores. Hasta el Romanticismo.* Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 110-147.

V. Como artículos de revista:

1. "Francisco Teide, un pintor portugués en Santa María de Pontevedra", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 89, XXIX (1975), pp. 342–348.

2. "La vida de San Rosendo en la pintura de Villanueva de Lorenzana", *Boletín Auriense*, VII (1977), pp. 39–54.

3. "Las pinturas murales de San Pedro de Benquerencia (Barreiros)", *Boletín del Museo de Mondoñedo*, I (1978), pp. 15–21.

4. “El Monasterio de Montederramo y la pintura manierista”, *Boletín Auriense*, VIII (1978), pp. 277– 287.

5. “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La Pintura”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 93, XXXI (1978), pp. 271–292.

6. “Las pinturas de Santa María de Campo y Santo Tomé de Nogueira”, *El Museo de Pontevedra*, 34 (1980), pp. 285-298.

7. “El Mapa de los Beatos en la Pintura Mural Románica de San Pedro de Rocas (Orense)”, *Archivos Leoneses*, 69 (1981), pp. 73–87.

8. “El Juicio Final en la Pintura Gallega Gótica y Renacentista”, *Compostellanum,* XXVI (1981), pp. 135–172.

9. “El claustro de los Obispos de San Esteban de Ribas de Sil en el siglo XVI”. *Boletín Auriense,* XIII (1983), pp. 221– 236.

10. Un capítulo perdido de la pintura brigantina. Los murales de Santa María de Pontellas”, *Anuario Brigantino*, 6 (1983), pp. 121–132.

11. El tránsito del Manierismo al Barroco en la pintura gallega”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 99, XXXIV (1983), pp. 179–190.

12. “Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI”, *Compostellanum,* XXIX (1984), pp. 355–374 y XI láms.

13. “Consideraciones sobre la idea de la Muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 100, XXV (1984–1985), 397–417.

14. “Los emblemas de Alciato en la Galicia del siglo XVI”. *Goya*, 187–188 (1985), pp. 68–76.

15. “La iglesia de San Martín de Mondoñedo. Consideraciones sobre sus pinturas murales”. *Boletín Auriense.* Anexo, 6 (1986), 191– 207.

16. “El Pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea”. *Adaxe*, 3 (1986), pp. 63-81.

VI. *Gran Enciclopedia Gallega* . Se enumeran con la letra a las correspondientes a la edición primera (iniciada en el año 1974) y con la b, las que son de la segunda(2011). Hay una versión, en DVD, del 2005.

1 a. “Pinturas murales del templo de Fonte Carmoa”, fasc. 203, XIII, p. 172.

2 a. “Pinturas murales del templo parroquial (Fonteita, Santiago de)”, fasc. 204, XIII, pp. 183–186.

2 b. “Pinturas murales del templo parroquial (Fonteita, Santiago de)”, XVIII, pp. 246-247.

3 a. “Fornas, Maestro de”, fasc. 206, XIII, p. 209.

3 b. “Fornas, Maestro de”, XIX, pp. 24-25.

4a. “Frameán, Maestro de”, fasc. 210, XIV, p. 32.

4b. “Frameán, Maestro de”, XIX, pp. 120-121.

5a. “Frisia, Sixto de”, fasc. 217, XIV, pp. 130–132.

5b. “Frisia, Sixto de”, XIX, pp. 211-212.

6a. “García de Bouzas, Juan Antonio”, fasc. 235, XV, pp. 168–171.

6b. “García de Bouzas, Juan Antonio”, XXI, pp. 11-16.

7 a. “García de Bouzas, Miguel Antonio”, fasc. 235, XV, p. 171.

8 a. “Pintura (hasta el Barroco, inclusive)”, fasc. 385, XXV, pp. 1–13.

8 b . “Pintura (hasta el Barroco, inclusive)” XXXVI, pp. 45.52 (revisado por DEL LLANO NEIRA, P.).

9 a. “Pontellas, Santa María de”, fasc. 392, XXV, p. 116.

10 a. “Sandiás, San Estebo”, fasc. 432, XXVII, pp. 242–243.

11 a. “Serbeyra, Felipe y Manuel”, fasc. 441, XXVIII, p. 144.

11b. “Serbeyra, Felipe y Manuel”, XLI, pp. 19-20.

12a. “Sisto, Maestro de”, fasc. 444, XXVIII, p. 184.

12b. “Sisto, Maestro de”, XLI, p. 65.

VII. *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*

1. “Celma, Juan Bautista Celma”, XIII (2010), pp. 105-107.

2. “ Frisia, Sixto de”, XX, (2011), p. 706.

VIII. *Informe histórico artístico*

... sobre las pinturas murales del presbiterio, nave central y muro norte del crucero, retablo mayor y retablo en piedra del crucero de la iglesia del monasterio de San Vicente do Pino en Monforte de Lemos (Lugo). En colaboración con Calles Lombao, G., Fernández Rodríguez, B., Monterroso Montero. J. M. y Goy Diz. A., coordinadora del mismo. Realizado para: UTE UFFIZZI-REARASA, Mayo-Diciembre 2020.

Debo citar como estudiosos, también, de las pinturas de Santa Eulalia de Banga a Andrés Rosende Valdés -"Las pinturas de Santa Baia de Banga: un 'Emblematum libellus pictus'*", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar*", XL (1990), pp. 71-94- y a José Manuel B. López Vázquez – "La "Emblemata" de Alciato y el programa iconográfico de la capilla mayor de Santa Baia de Banga (O Carballiño, Ourense" , *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LXIII, 129 (2016), pp. 343-385- . Las aportaciones de ambos autores abundan en el estudio de una parte de lo que, en su día, atribuí al llamado Pintor de Banga – que bien pudiera ser "mentor" de Banga-. A mi modo de ver la explicación última de estas pinturas conlleva entenderlas valorando lo que tienen de semejante con las de Santa María de Mugares, tal como expresé reiteradamente y, por última vez, en el año 2015, en la publicación relativa a esta iglesia, aportando la lectura de una abreviatura sumamente significativa que refuerza, en cierto modo, mi interpretación de tal conjunto.

El estudio del *Pintor de Banga*, objeto de un libro (1984), ha de encuadrarse en el contexto de otro – *La Pintura Manierista en Galicia*, del año 1986. En su estructuración cabe valorar una notoria evolución en su puesta en valor, en relación a como se contempló en la tesis doctoral, añadiéndose obras relevantes, desconocidas anteriormente.

Tres años después, en 1989, la publicación de *Pinturas Murais de Galicia* supuso encuadrar lo incluible en el siglo XVI en un contexto cronológico mucho más amplio.

¿Qué sentido cabe darle incluir, en un repositorio, una tesis doctoral de 1979? En primer lugar debe de tenerse en cuenta que, en sus páginas, se trata sobre muchos conjuntos que, todavía hoy, no han sido objeto de un estudio pormenorizado.

Por otra parte, desde sus páginas y, sobre todo, desde las fotografías que las acompañan, se puede acceder al conocimiento de cómo eran tales conjuntos en 1979. Hay que decir, en este sentido, que bastantes de ellos se han perdido o están en unas condiciones peores a las que tenían entonces , en tanto que, en otros casos, que han tenido la fortuna de ser restaurados, no solo se han conservado sino que también, en general, se han descubierto otros retazos, en al menos parte de aquellas paredes en las que los murales se guardaban bajo las cales o tras retablos y altares.

Obviamente estamos ante una tesis doctoral que responde a un tiempo, plasmada en una vieja máquina de escribir, en un momento, por supuesto, anterior a los ordenadores, las bases de datos de las que hoy disponemos y del acceso a una bibliografía por entonces parca y, muchas veces, de difícil acceso. Nada tiene, pues, el modo en que se trabaja hoy en estas lides y cómo se hacía en un momento en el que, ni siquiera, se contaba con un mínimo inventario desde el que empezar a trenzar un trabajo.

El haber logrado localizar, en esa década de los setenta del pasado siglo, tal compendio de murales no fue, por lo tanto, una tarea fácil, en un momento, en el que para la cuestión fotográfica no se contaba con los formatos digitales y los procesos de realización eran más costosos, limitados y llenos de dificultades, algo que ha de tenerse en cuenta a la hora aproximarnos a las fotografías que aquí se aportan.

Al estructurar la tesis doctoral en cuatro grandes bloques – uno de generalidades; otro dedicado al Gótico Hispanoflamenco; el tercero, al Renacimiento; y uno, final, al Manierismo- se intentó definir unos marcos cronológicos que abordan un tiempo más largo que el que supone el siglo XVI ya que la parte Hispanoflamenca incorpora, también, pinturas que bien pueden ser del XV, fundamentalmente del tiempo de los Reyes Católicos, y lo mismo sucede con el Manierismo, en los que los primeros años del XVII bien pueden estar presentes.

En relación con los contenidos que responden al tomo de Generalidades he hecho, con posterioridad a la tesis doctoral, incursiones tanto en la cuestión de los autores como de las temáticas abordadas – la iconografía de Santiago el Mayor; la relativa a la Muerte, al Juicio Final…-, tal como puede verse en el listado de publicaciones propias anteriormente reseñadas.

Esta tesis doctoral aborda el estudio de pinturas que, más tarde, consideré de una cronología bien distinta; es el caso de las de San Pedro de Rocas, a las que, finalmente, entendí como románicas y relativas al mundo de los Beatos, algo en lo que, posteriormente, insistió, en dos publicaciones suyas, Serafín

Moralejo Álvarez. Las fotografías que se reproducen aquí son las más antiguas con las que se cuenta y, dado el estado de deterioro que tuvo este mural, cabe tenerlas en cuenta como punto de partida para cualquier estudio que pretenda volver a incidir en este asunto. Y lo mismo cabe decir, entre otras, de las relativas a Moraime, realizadas antes de que se deteriorasen y de su posterior restauración.

Con ese mismo ánimo de aportar información gráfica de gran interés, en un tiempo muy posterior al que se trata aquí, han de valorarse, por ejemplo, las de Santa Cristina de Ribas de Sil, un programa pictórico del siglo XVIII desaparecido y sumamente curioso.

Pero una de las razones básicas por las que entrego a un repositorio un trabajo tan antiguo -y hecho por un novel en unas condiciones casi precarias- es porque puede ser punto de partida para acometer otros estudios por parte de las nuevas generaciones, inmersas en un mundo de infinita información pero falta, tantas veces, de eso que puede llamarse trabajo de campo; ese deambular por los caminos de un territorio y por la búsqueda del conocimiento "in situ" que nos sigue pareciendo imprescindible y que era, por supuesto, mucho más duro e incierto cuando se llevó a cabo este trabajo.

Ha habido otros autores que, en las últimas décadas, han abordado el estudio de conjuntos murales concretos – Juan Manuel Monterroso Montero, Francisco Singul, Alicia Paz Suárez-Ferrín, entre otros-, con contribuciones relevantes, a tener muy en cuenta. Tales investigaciones han de formar parte del tratamiento global de la pintura mural realizada en Galicia a lo largo del tiempo, lo que, en un momento como éste, aconseja configurar un estado de la cuestión en el que se integre, en una misma base de datos, toda la información existente al respecto para, a partir de ahí, poner en marcha nuevos estudios que, entre otras cuestiones, puedan orientar desde deseables procesos de restauración hasta el conocimiento, a la altura de hoy, de lo que se trata, así como una rigurosa transferencia del conocimiento que lleve a una valoración social de un aspecto tan frágil del patrimonio artístico gallego.

Al estructurar la tesis doctoral en cuatro grandes bloques – uno de generalidades; otro dedicado al Gótico Hispanoflamenco; el tercero, al Renacimiento; y uno, final, al Manierismo- se intentó definir unos marcos cronológicos que abordan un tiempo más largo que el que supone el siglo XVI ya que la parte Hispanoflamenca incorpora, también, pinturas que bien pueden ser del XV, fundamentalmente del tiempo de los Reyes Católicos, y lo mismo sucede con el Manierismo, en los que los primeros años del XVII bien pueden estar presentes.