

LA PREDELA DE SAN MIGUEL DE OSMO. CENLLE

Juan M. Monterroso Montero

La iglesia parroquial de San Miguel de Osmo -edificio de núcleo románico fuertemente transformado en los siglos XVI y XVII(1), incluido dentro del cercano dominio del monasterio cisterciense de San Clodio- es uno de los ejemplos más claros en los que se puede observar como el manierismo todavía persiste en los primeros años del siglo XVII, al tiempo que se apuntan algunos rasgos barrocos(2). Es indudable que tanto su marco como la distribución de cada una de las escenas o el discurso desarrollado en las mismas responden a las características de dicha corriente estética, pero también es cierto que el tratamiento particular que reciben apunta ya hacia unas nuevas premisas(3).

Como ocurría desde finales del siglo XVI, la labor del pintor va perdiendo terreno - más bien espacio- dentro del retablo en favor de los trabajos escultóricos, quedando relegado su quehacer a pequeñas partes de escasa importancia como el zócalo(4). De este modo, en Osmo, los Evangelistas se colocan en las caras externas y salientes del mismo, mientras en las zonas hundidas -adoptando dos formatos distintos, uno rectangular, y el otro cua-

(1) GONZALEZ PEREZ, Cl.: "Osmo, San Miguel", *Gran Enciclopedia Gallega*, XXIII, p. 144.

(2) GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en Galicia*. A Coruña, 1986, p. 20.

(3) Programas similares, que recogen parcial o totalmente los temas existentes en éste, aparecen en retablos como el de la iglesia de la Asunción de Vilanova de Valdeorras (O Barco, Ourense), el de la Asunción de Valdín (A Veiga, Ourense) o el de San Pedro de Correxais (Vilamartín de Valdeorras, Ourense); todos ellos proceden del círculo artístico de Jerónimo de Salazar. Cfr. GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., pp. 86-96.

(4) Todas estas pinturas ocupan un lugar determinado de una predela, cuyo perfil quebrado y dinámico, seguramente activo en aquellos puntos donde se hallaban sus soportes, y los elementos decorativos empleados - sobre todo formas geométricas rehundidas- nos permiten pensar en un altar realizado dentro del primer cuarto del siglo XVII. El banco ha persistido al haber sido reutilizado como arranque de un nuevo retablo dieciochesco presidido por el abrazo de Jesús a San Francisco. Cfr. GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., pp. 24-26.

drangular- se disponen, respectivamente, el Nacimiento de Cristo y el Descanso en la Huida a Egipto, y la Epifanía y la Circuncisión(5) (lám. 1).



Lám 1.- Predela de San Miguel de Osmo. Cenlle.

SAN MARCOS.

Situado en la parte externa del lado izquierdo de la predela, es el primero de los Evangelistas. Como al resto se le representa de medio cuerpo, sobre un fondo neutro del que destaca su rostro -envuelto en un halo de luz dorada-. Como atributos lleva el león y un libro sobre el que escribe; en éste nuestro artista se ha preocupado de que podamos leer su primera palabra "LEO"(6) (lám. 2).



Lám. 2.- San Marcos.

SAN LUCAS.

El siguiente personaje que se recoge es San Lucas. Acompañado por el buey, su emblema habitual, éste se halla enfrascado en la lectura de un libro. Cabe destacar su indu-

(5) Ficha técnico-descriptiva de la obra: Autor: Anónimo.

Título: Predela con los cuatro evangelistas y escenas de la infancia de Cristo. Cronología: Primer cuarto del siglo XVII. Soporte: Tabla. Técnica: Oleo. Estado: Aunque en general se puede afirmar que éste es bueno, algunas partes de la predela se hallan intensamente atacadas por xilófagos. Medidas: 20 x 10 cms.; 20 x 15 cms.; 17 x 30 cms. Localización: CENLLE. Osmo. Iglesia parroquial de San Miguel.

(6) Ferguson interpreta que el león alado es el símbolo que le corresponde a San Marcos al haber subrayado en su evangelio la dignidad real de Cristo mientras que el libro y la pluma se relacionarían con su labor de intérprete de San Pedro. Cfr. FERGUSON, G.: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, p. 192.

mentaria, muy diferente a la de los otros santos escritores, pues en vez de túnica y manto, luce una especie de cogulla o toga oscura en la que se puede ver un broche y el borde del cuello de piel; este modo de pintarlo debe relacionarse con su condición de gentil, por una parte, y, por otra, con su profesión, médico(7) (lám. 3).

SAN MATEO.

Al otro lado de la predela, en la epístola, en la parte externa, aparece San Mateo. Va acompañado de un ángel que, alzándose sobre su hombro derecho, llama su atención señalándole el libro del que ha apartado su vista. Es una de las composiciones más animadas, ya que la figura de Mateo se vuelve hacia la fuente de su inspiración disipando la rigidez y el envaramiento de los personajes restantes (lám. 4).

SAN JUAN EVANGELISTA.

De nuevo, se trata de una figura de medio busto, ligeramente terciada, que mira hacia el centro del retablo, estableciendo así un eje claro para el conjunto de las tablas. A diferencia del resto, que están caracterizados, aparte de por su atributo correspondiente, por el libro o por el libro y la pluma, el más joven de los apóstoles -de ahí su rostro juvenil e imberbe-, aparece acompañado por un águila y, en vez del Evangelio, en su mano sostiene un cáliz envenenado, esa es la razón de que en su interior aparezca una serpiente(8) (lám. 5).



Lám. 3.- San Lucas.



Lám. 4.- San Mateo.

- (7) "...y Jesús, el Justo. De entre los de la circuncisión, sólo ellos colaboran conmigo en la predicación del Reino de Dios y me han proporcionado mucho consuelo... Os saludan Lucas, el querido médico, y Demás". (Col. 4. 11-14).
- (8) Fr. Pacheco al describir a San Juan dice: "Tiene en la mano un cáliz, por la palabra de Cristo: calicem quem meum bibetis... Y por lo que escribe San Isidoro: "bebiendo el mortal veneno sin lesión suya y resucitando a los que, por haberle bebido, murieron...". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura*. Sevilla, 1649. (Ed. crítica de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, p. 671, nota 45).

Aunque Pacheco recoge la tradición de Molanus, De *Historia SS. Imaginum*, Lib. III, 58, p. 399, y Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum*, 27 de diciembre, p. 588, también aparecen en los mismo términos en INTERIAN DE AYALA, J. Fr.: *Pictor Christianus Eruditus. Sive de erroribus. qui passim admittuntur circa pingendas, atque effigendas Sacras Imagines*. Matriti, Ex typ. conventus praefati ordinis, 1730. (Trad. Madrid, Joachim Ibarra, 1782, II, p. 471).

Como se puede comprobar, la presencia de estos cuatro personajes, en el zócalo de un retablo, simboliza la descripción de los fundamentos, de los pilares de la Iglesia que, además, no se disponen de forma aleatoria; así, a la derecha, se encuentran San Marcos y San Lucas, cuya actividad arranca de su relación con los apóstoles Pedro y Pablo, mientras que, a la izquierda son los propios discípulos: San Mateo y San Juan -también Evangelistas- los que están representados(9). Por último, tal y como lo apunta García Iglesias en relación al retablo mayor del Santuario de los Remedios de Vilamaior do Val (Verín, Ourense), la actitud de cada uno de los santos es la materialización de una de las etapas del trabajo: meditación, inspiración, escritura y lectura(10).

Como ya se ha dicho, la decoración de la predela se completa con cuatro escenas que, por su temática y carácter, se han venido llamando el “evangelio de la infancia” al recoger diversos acontecimientos del nacimiento e infancia de Jesús(11).



Lám. 5.- San Juan Evangelista.

LA NATIVIDAD.

Frente a lo que será habitual en los siglos XVII y XVIII, es decir, frente a la natividad poblada de numerosos personajes, animada y que apenas se distingue de la Adoración de los Pastores, la escena representada en Osorno incide en la humildad, el fervor y el recogimiento con que dicho tema se interpretó en la Edad Media(12). Esta está integrada por el Niño, el cual duerme plácidamente dentro de un “serón”, San José, que lo mira con ternura, reconociendo su carácter divino a través del gesto -el descubrirse ante él- y su Madre, que ya no aparece en actitud orante, arrodillada y con las manos juntas, sino que, con una mano en el corazón y la otra en alto, repite la misma posición que se puede ver en algunas Anunciaciões. Al fondo, en un segundo plano, bajo una arcada, el buey y la mula -que más adelante se obviarán por ser elementos apócrifo-, recuerdan que el Hijo de Dios había nacido en un establo.

(9) Un caso semejante lo tenemos en las tablas del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Cudeiro (Ourense, Ourense). Cfr. GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., pp. 116-118.

(10) Cfr. GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., pp. 62-65.

(11) Son los textos de Mateo y Lucas los que narran estos sucesos ya que Marcos y Juan comienzan en el momento en que Jesús es bautizado en el Jordán.

(12) MALE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p.



Lám. 6.- Natividad.

Aunque muy de acuerdo con las quejas de Pacheco(13), el hecho de que el Niño esté totalmente arropado y cubierto se debe entender como un anacronismo, que no supone una aceptación de los principios expuestos por el tratadista sevillano (lám. 6).

LA EPIFANIA.

La segunda escena, que se recoge en la predela de San Miguel de Osmo es la Adoración de los Magos. Como ha señalado Mâle, ésta mantuvo el mismo carácter y modo de representación que en la Edad Media(14), circunscribiéndose a ciclos relativos a la infancia y el nacimiento de Cristo.

La narración transcurre en un lugar cerrado, un establo, en el cual sólo se ve el vano de una puerta y, tras ella, dos camellos(15). En un primer plano, se encuentran María y el Niño -éste sentado en su regazo(16)-, ante ellos se arrodilla Melchor -el más anciano de los tres- que se dispone a besar la mano de Jesús; en un segundo plano, los otros dos oferentes, Baltasar y Gaspar, muestran los regalos con que van a honrar al Hijo de Dios; por último, detrás de la Virgen, de pie, aparece, con aire un tanto meditabundo, José(17). La historia se completa con un personaje que, situado al fondo, hace referencia a la comitiva de los Reyes.

(13) "¡Aquí de Dios! ¿Cómo lo pintan casi todos los pintores desnudos? Dirán que así representan más la pobreza; y que es más hermoso un niño desnudo que envuelto, como tocamos en otro lugar. Respondo: que más hermosa es la verdad y lo que pretendió el Espíritu Santo con los profundos misterios que en estos paños se encierran...". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...* op. cit., p. 607.

(14) MALE, E.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 207-208.

(15) Pacheco al describir la Adoración de los tres Reyes Magos dice: "Si alguno dificultare cómo pudieron venir de tierras tan remotas en trece días, como es el común sentimiento de los santos y tradición de la Iglesia, responde Fonseca: que la Arabia estaba de Belén 300 leguas, para las cuales bastaba este tiempo, porque venían en dromedarios...". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 614.

(16) "Hallaron al Niño en los brazos de su Madre, lugar de su mayor majestad y gloria, porque no podía Dios poner su Hijo en mejor trono". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 614.

(17) "No son pocos los doctores que, por no decirlo el Evangelio, le parece que no se halló presente a esta manifestación el glorioso San Joseph, así lo siente el P. Maldonado y el P. Nadal... Pero, venerando tan graves sentimientos, no desfavorezcamos la compañía de San Joseph que, demás de ser lo más común pintarlo en esta historia, la aprueba el doctor Arias Molano...". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 615.



Lám. 7.- Epifanía.



Lám. 8.- Circuncisión.

La obra, aunque dentro de unos cánones populares e ingenuos, repite la misma estructura compositiva y ciertos gestos -la posición de Melchor o José, la actitud de Baltasar que muestra el incienso o la vasija circular de Gaspar- que aparecen en la Epifanía de Jerónimo de Salazar para el retablo mayor de la iglesia de Vilanova de Valdeorras (Barco de Valdeorras, Ourense); por lo tanto, como aquella, debe relacionarse con un grabado que difunde el tema pintado por Martín de Vos(18) (lám. 7).

LA CIRCUNCISION.

Este tema, inscrito también dentro del ciclo de la infancia de Cristo, ha contado siempre con graves problemas de interpretación al mezclar en la misma narración los ritos de la circuncisión -fiesta que se celebra ocho días después del nacimiento del varón (Lev. 13. 3 y Lc. 2. 21)- y los de la purificación de la madre, acto ejecutado pasados cuarenta días tras el parto (Lev. 12. 1 y Lc. 2. 22)(19). En nuestro caso, los personajes principales de la historia son María que, sostiene en su manos al Niño, el mohel dispuesto a llevar a cabo el rito(20), y el

(18) Cfr. GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., p. 88. Dicho autor lo pone en relación con la obra de Pereyns, véase en ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Historia del arte hispánico*. II, Barcelona, 1950, fig. 433. También existe una clara relación con la Adoración de los Magos de Rubens, (1624).

(19) Pacheco al comenzar su relato de esta escena advierte lo siguiente: "En esta historia tengo mucho que advertir a los pintores, por ser, a mi juicio, una de las que ejercitan con mayor ignorancia en el lugar, en el acompañamiento, en el ministro y en otras circunstancias. Notaremos primero, sus descuidos, y luego, seguiremos la más probable opinión". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 608.

(20) Este acto, que simboliza la ratificación del pacto de alianza entre Yavé y la nación elegida, ha sido interpretado como una prefiguración de la sangre que Jesús derramará para redimir a su pueblo, estableciéndose, así, una relación entre la circuncisión y la Pasión de Jesús. REAU, L.: *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie de la Bible Ancien Testament. Nouveau Testament*. II-2. París, 1956, p. 257.

sumo sacerdote que luce las dignidades correspondientes a un obispo(21). Un tanto más alejados, presenciando la ceremonia, se encuentran, aparte de San José, un hombre, una mujer y un niño -éste sostiene una rica jarra- que tal vez sean acólitos de los ministros del templo(22).

Igualmente importante es la ubicación de este relato. En esta ocasión, aunque sea difícil precisarlo, la presencia de un amplio cortinaje y la visión hacia el fondo de una pequeña columnata hacen suponer que se ha elegido un templo o sinagoga.

Como ocurría en el caso anterior, es preciso aceptar que la inspiración del pintor de la predela de Osmo deriva de alguna estampa o grabado que, muy probablemente, reinterpretaba, si tenemos en cuenta las similitudes -al menos en elementos accesorios- que existen entre esta tabla y grabados como el de Goltzius de la Biblioteca Nacional de Madrid o, sobre todo, el que J. Wiericx realizó para la *Evangelicae Historiae Imagines* del Padre Nadal (Amberes, 1593)(23) (lám. 8).

EL REPOSO DE LA SAGRADA FAMILIA EN SU HUIDA A EGIPTO.

La última escena de las tablas pintadas de este banco cuenta con la representación de uno de estos temas en los que la intimidad, la dulzura y la serenidad son la clave de su ejecución -el descanso en la Huida a Egipto-.

El pintor ha recurrido al sistema de aproximar las figuras a un primer plano, tomándolas de medio cuerpo; las ha situado al aire libre, en medio de un amplio paisaje poblado de árboles; y, ha procurado que en ellos desapareciese toda la rigidez y severidad de las narraciones anteriores, buscando una mayor cotidianeidad. De este modo, José vestido con manto y túnica, tocado con un gorro característico de los caminantes, se acerca a María y al Niño para ofrecerles un fruto que acaba de recoger. Por su parte, Jesús, mientras su Madre atiende al Padre adoptivo, se afana en agarrar el velo con que ésta se cubre la cabeza(24).

(21) Esta misma confusión se aprecia en el retablo de la capilla del Colegio Mayor Fonseca de Salamanca. Véase MONTANER LOPEZ, E.: "La imagen mental: consideraciones en torno al tema de la circuncisión", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-8, (1991), lám. XIX.

(22) "Por lo que respeta á la Circuncisión, omitiendo la opinión bastante pía, y pausable, de que la Sacratissima Virgen, circuncidó por su misma mano á Jesus-Christo su Hijo (sobre lo cual hemos dicho mucho arriba I-197) ha habido algunos, que pintaron á la Soberana Señora, teniendo con ambas manos á su Hijo, para que el ministro, o executor de aquella acción le circuncidara, según costumbre". INTERIAN DE AYALA, J. Fr.: *Pictor Christianus Eruditus...*, op. cit., II, p. 41; PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., pp. 610-611.

(23) Cfr. MONTANER LOPEZ, E.: "La imagen mental:...", op. cit.; DIAZ PADRON, M.: "Una tabla de la Circuncisión de Cornelis van Cleve en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, III, 9, (1982), pp. 157-161. En Galicia, durante el manierismo, este tema se repite en: Santa María das Candelas (Manzalvos, A Gudíña, Ourense), la Asunción de Valdín (Barco de Valdeorras, Ourense) y San Pedro de Corexaes (Vilamartín de Valdeorras, Ourense). GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Pintura manierista en...*, op. cit., pp. 90-96, 123.

(24) Quizás esta actitud lúdica y traviesa oculte el momento en que María va a amamantar a su Hijo quien, ante su "distracción", ha decidido buscar por sí mismo el pecho que lo alimenta. Estaríamos ante un sentido del decoro que, años más tarde, recuerda Ayala al comentar: "Los pintores á la verdad, quando no ocurre alguna cosa cierta, adornan sus pinturas con varios juegos nacidos de su fantasía, y que algunas veces son bastante indecentes y ridículos. Tal es el que reprehendió un sabio Cardenal, el qual hace descripción de una Pintura, en que se representa á la Sagrada Virgen, que tomando un vaso en la mano, va sacando agua de un río para dar á beber á su Hijo; á San Joseph, que está cogiendo frutas de un árbol, para presentarles también al Divino Niño. Son estas cosas pueriles, burlescas, y casi diría ridículas, en que caen los Pintores, que se dexan arrebatar demasiado de su fantasía, é imaginación". INTERIAN DE AYALA, J. Fr.: *Pictor Christianus Eruditus...*, op. cit., I, p. 239.

Lám. 9.-
Descanso en la
Huida a Egipto.



De nuevo, el referente inmediato es un grabado del siglo XVI -en este caso, el realizado por Lucas van Leyden entre 1505-1508 del Rijksmuseum de Amsterdam(25) con el cual mantiene ciertas afinidades-.

Estas cuatro tablas, resumen del “evangelio de la infancia”, poseen una lectura sencilla, que deriva del modo de organizarlas; por ello, mientras que las escenas interiores suponen el reconocimiento Divino y Humano del Hijo de Dios(26), las exteriores son una afirmación de la devoción que, a lo largo del siglo XVII, adquirió el tema de la Sagrada Familia(27).

Resta por indicar, desde un punto de vista técnico, que el conjunto de la predela, sus ocho tablas, deben atribuirse a un mismo artista cuyo talante y formación están más próximos a premisas manieristas que barrocas; aunque algunos rasgos particulares, como la fuerte individualización de los Evangelistas, o detalles iconográficos como los de la Natividad o el Reposo de la Sagrada Familia permitan hablar de un acercamiento a posiciones seiscentistas (lám. 9).

(25) LAVALLEYE, J.: *Lucas van Leyden. Peter Brueghel L'Ancien. Gravures Oeuvre Complet*. Col. Arts et métiers graphiques, Francia, 1966, lám. 9.

(26) "Añade a esto Gracián que San Joseph, como apóstol enviado de Dios, declaró a los Magos la divinidad y humanidad de Cristo". PACHECO, Fr.: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 616. "Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron el nombre de Jesús, impuesto por el Angel antes de ser concebido en el seno" (Lc. 2. 21).

(27) MALE, E.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 281-283.