



*ARTE, LITERATURA
ANTROPOLOXÍA...*

BRIGANTIUM

-Apuntamentos para unha paisaxe betanceira-

PABLO BOUZA SUÁREZ*

Amoréanse as dornas no Mádeo
como os acios acedos das vides
que agardan abrollar deitadas nos socialcos
vixiantes esvarando nas ribeiras.

Hai cadáveres de madeira dun pasado
de xolda e augardente nos Caneiros
almas que descansan nos nomes harmoniosos
doutras xeiras no Rabo do Galo, Chintiña,
Carepato, Bule-Bule, Las dos niñas...

Lama que tinxo o líquido matrio
que aplaca a sede dunha terra gorentosa
de homes e mulleres preñados de historia.

Hai gamelas deitadas no fondal
cos remos crucificados no seu Golgota
que han tornar para liberarnos
desta mar enchida de miradas.

Eternamente, eterna
a cidade asolagada de pedra
coma o corpo espido de muller
labirinto efémero
de cantís na que a seca
deixa as pegadas do desexo.

Infinitamente, infinita
a cidade erguida nos remorsos
no equilibrio xeométrico
das casas da Fonte de Unta.

Saciar o desencontro nas augas
do Picho Carolo, augas con sabor
a millo durmido na solaina.

Brigantium, escoito o tanxer das túas campás
e sinto a vida como ecoa nos recordos.

* **Pablo Bouza Suárez**, nado en Fene, é licenciado en Filosofía e Ciencias da Educación pola Universidade de Santiago de Compostela. Desde 1990 traballa no Concello de Culleredo como Técnico Municipal de Cultura e desde 1998 desempeña o cargo de Xefe de Área de Cultura e Xuventude. Ten acadado o 3º Premio no Certame de Poesía "Hernán Esquío" no 1984 e un accésit no Certame Nacional de Poesía "Pérez Parallé" do 2000, así como o primeiro premio neste mesmo certame no 2002. No 2003 é premiado no XXIX certame de poesía Concello de Vilalba. No 2004 recibe o primeiro premio no XXX certame de poesía do Concello de Vilalba.

La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI Una vista panorámica *

ALICIA P. SUÁREZ-FERRÍN **

“... porque la muda pintura habla sobre el muro
y hace mucho bien.” (San Gregorio Niceno)

Sumario

Se expone en estas páginas un panorama general de los murales ejecutados en el interior de las iglesias gallegas entre los siglos XIV y XVI. Se abordan en él, de manera simplificada, ciertos aspectos técnicos característicos del mural al fresco en el noroeste peninsular, su génesis y evolución, la funcionalidad de las imágenes tardo-medievales y los recursos empleados para conectar con el espectador, así como el patrocinio de algunas de las obras conservadas; pero se hace especial hincapié en las líneas temáticas que vertebran el discurso visual. Temas y motivos relacionados con el Pecado y la Muerte, con la Vida y Pasión de Cristo, con el Juicio Final o con escenas relativas a los Santos, sin olvidar las interesantes y enigmáticas, aunque exiguas, muestras de pintura mural que pervivieron en el ámbito profano.

Abstract

These pages give a general overview of the mural paintings which were carried out inside Galician churches during the 14th and 16th centuries. This overview briefly describes certain technical aspects which characterise the mural paintings «al fresco» in the north-west of the Iberian Peninsula, their genesis and evolution, the functionality of the images in the late Middle Ages and the means used to connect with the spectator, as well as the sponsorship of some of the works preserved; nonetheless, special emphasis is laid on the theme lines that are the essential structure of the visual message. Themes and motives related to Sin and Death, to Christ's Life and Passion, to the Last Judgement or to the Saints, without forgetting the few interesting and enigmatic examples of profane mural painting.

I. Descubrimiento y distribución geográfica

A pesar del paso del tiempo, del clima húmedo y de la incuria de los hombres, Galicia conserva todavía hoy un riquísimo patrimonio de pintura mural tardo-medieval. Año tras año siguen apareciendo nuevos conjuntos pictóricos, protegidos bajo la cal o escondidos tras los retablos, que han llegado a sumar ya, sobradamente, la centena y media. La mayor

* Hace ya varios años se me encargó un trabajo sobre pintura mural medieval en Galicia que debía hallarse a medio camino entre la investigación y la divulgación. Así lo hice, conjugando una labor desarrollada en archivos, bibliotecas y viajes por lo más recóndito de la región (investigación de fondo), con una exposición simplificada de las conclusiones, de dimensiones limitadas, sin notas y con bibliografía sumaria (divulgación en su forma), y lo entregué en julio de 2002. Sin embargo, por motivos que desconozco, la publicación que contenía mi trabajo no llegó a salir a la luz, de ahí que éste haya terminado publicándose –revisado, actualizado y enriquecido con nuevas fotografías– en el presente volumen del *Anuario Brigantino*, revista cultural que tan bien atiende a investigadores propios y extraños, y cuya seriedad está fuera de toda duda; mi agradecimiento, desde aquí, a su director y comité científico. Debo señalar, además, que un extracto del mismo trabajo fue presentado como comunicación en el *II Encontro sobre Pintura Mural Portuguesa* que tuvo lugar en Lisboa en marzo de 2004.

** La autora, licenciada de Grado, diplomada en Estudios Avanzados y doctoranda en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, es actualmente miembro del grupo de investigación SIFC de dicha Universidad, y del proyecto “Cultura visual y cultura libraria en la corona de Castilla (1284-1350)” de las Universidades de Santiago, Salamanca y A Coruña.

parte de ellos fueron realizados en los siglos XV y XVI, no porque antes no se practicara este tipo de arte en la decoración de iglesias, palacios y castillos, sino porque las obras conservadas constituyen la última manifestación de tal actividad antes de ser enjalbegados los muros a causa de los cambios en el gusto y de las continuas plagas de peste que asolaron la región durante la segunda mitad del XVI. Aunque su cronología muchas veces resulta tardía, estos ciclos denotan la fuerte pervivencia de ciertos esquemas iconográficos de cuño medieval que adquieren, en ocasiones, un ropaje estilístico de tinte renacentista.

Los descubrimientos, repartidos por toda la región, han sido especialmente intensos en las zonas pobres del interior de Galicia, revelándose particularmente fructífero el foco de la *Ribeira Sacra* de los ríos Miño y Sil. Tal abundancia de murales en ámbito rural se explica por la conservación de sus viejas arquitecturas medievales, debida a la falta de medios económicos que permitieran su renovación, con la consiguiente –y afortunada– supervivencia, bajo capas y capas de cal, de la decoración pictórica que animaba e iluminaba sus muros, convirtiéndolos en soporte para la narración visual.

II. Aspectos técnicos

La ornamentación pictórica que cubre los muros interiores de nuestras iglesias se llevó a cabo, fundamentalmente, mediante la técnica del fresco, técnica que exige una rápida aplicación de los colores sobre un enlucido de cal todavía húmedo de modo que, al secar, éstos quedan adheridos a esa capa fina del mortero convirtiéndose en parte integrante del propio soporte. Es necesario señalar, sin embargo, que en Galicia más que de *buon fresco* habría que hablar de *mezzo fresco*, puesto que la capa base de argamasa de cal y



Figura 1: MOSTEIRO. Nivel superior del muro norte de la nave. Escudo de la familia Pallares y Berbetoros. (Foto: autora.)



Figura 2: CASTRELO DE MIÑO. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside. El Juicio Universal. Detalle: la Cabalgata de los Pecados Capitales. (Foto: autora.)



Figura 3: MORAI ME. Muro norte de la nave lateral del evangelio. El Septenario de los Pecados Captales. Detalles: la Avaricia, la Soberbia y la Ira. (Fotos: autora.)

arena, el enfoscado o *arriccio*, tiene un grosor mucho menor del reglamentario en un fresco estándar, lo cual acorta el tiempo de permanencia de la humedad en el *intónaco*, ocasionando a menudo que los últimos detalles tuvieran que ser rematados *en secco* (“cosa vil”, según Vasari). Otra peculiaridad técnica de muchos de nuestros murales, posiblemente vinculada a la anterior, es la incorporación, en el propio mortero de soporte, de una cantidad considerable de cenizas. Según la pintora y restauradora Blanca Besteiro, su presencia podría tener varias finalidades: retener la humedad para otorgar al pintor más tiempo en la ejecución de la obra, o dar cuerpo al propio soporte pictórico para lograr una mejor conservación a largo plazo (como sucede con la paja en el mortero de los frescos castellanos).

En los murales gallegos ejecutados al fresco la paleta cromática es, por lo general, bastante sobria, al estar compuesta por



Figura 4: CUIÑA. Nivel inferior del muro norte de la nave. La Muerte. (Foto: autora.)



Figura 5: AGUASANTAS. Hornacina abierta en el costado septentrional del muro del hemiciclo del ábside principal. El Purgatorio. (Foto: autora.)

pigmentos derivados de tierras naturales y otras sustancias de origen mineral, como el blanco de cal o blanco San Juan, un tierra que va desde el tono ocre amarillo hasta el tono sombra natural, un rojo derivado del óxido de hierro y el negro de carbón. Estos pigmentos se combinan entre sí para obtener otros colores; por ejemplo el color carne, a partir del blanco de cal y de un tierra de tono pardo rojizo, o el gris, derivado de la mezcla entre el blanco de cal y el negro de carbón. Muchas veces, un gris de dominante azulada fue empleado, para el manto de la Virgen, en substitución del azul de azurita, por ser éste un material



Figura 6: VILAR DE DONAS. Hemiciclo del ábside.
La Anunciación. (Fotos: autora.)

demasiado costoso, de importación, que localizamos solamente en casos puntuales como el de San Miguel de Eiré. Los motivos decorativos se suelen dibujar en rojo y negro sobre fondo blanco, en amarillo combinado con el rojo, o en blanco, gris y negro. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que hoy día, en algunos casos, los tonos originales de las pinturas murales se presentan a nuestros ojos desvirtuados por el efecto corrosivo del encalado de intención profiláctica que ocultó la obra durante siglos.

Dado el elevado número de murales localizados, trazaremos aquí un panorama general, seleccionando solamente unos cuantos ejemplos que destacan bien por su antigüedad, bien por el alto grado de calidad artística alcanzado, por la envergadura del conjunto, por la riqueza de sus temas y motivos, o bien por existir en la propia obra pictórica testimonios documentales de su cronología o patrocinio.

III. Evolución estilística y cronológica

La tradición del mural al fresco se inaugura en Galicia a partir de la colonización romana. Los interiores domésticos, tanto rurales como urbanos, contaban con mosaicos en sus pavimentos y pinturas sobre sus muros; testimonio de ello son los numerosos restos hallados en la antigua *Lucus Augusti*, así como los paneles decorados -hoy desaparecidos- de la *villa* romana de Centroña o los fragmentos hallados en la recientemente

excavada *villa* de Noville. De algún momento de aquella baja Romanidad que se confunde en su etapa final con el alto Medioevo, se conserva el único conjunto pictórico mural al fresco galaico, todavía en pie y de notable envergadura, que sigue en su técnica la tradición romana más depurada. Se trata de la decoración con motivos geométricos, fito y zoomórficos de la cubierta abovedada del monumento semi-subterráneo de Santa Eulalia de Bóveda, una obra cuya cronología sigue abierta a controversia, aunque probablemente deba calificarse de tardo-romana y datarse a finales del siglo IV.

Al margen de este enigmático ejemplar, es muy probable que tanto suevos (siglos V-VI) como visigodos (siglos VI-VIII) siguieran empleando el fresco en la decoración de templos y palacios, aunque hoy no se conserve muestra alguna de ello. Seguramente, también los templos gallegos de época asturiana -como fue el caso de las sucesivas basílicas de Alfonso II y Alfonso III en Compostela- contarían con pinturas murales cubriendo y embelleciendo sus muros de mampuesto. Al siglo X, precisamente, ha atribuido Chamoso Lamas la ornamentación que cubre el interior de la



Figura 7: PORTOMARÍN. Embocadura sur del ábside. Anunciación con Niño. (Foto: autora.)



Figura 8: LUGO (catedral). Tímpano de la puerta sur del brazo meridional del crucero. Anunciación con Niño. (Foto: cortesía de B. Besteiro.)



Figura 9: MARZÁ. Muro norte del tramo recto del ábside. La Visitación. (Foto: autora.)

capilla del Salvador o del Ciprés de Samos, presidida por un Triunfo de la Cruz que debe entenderse en relación con los grandes ciclos pictóricos desarrollados por aquel entonces en el reino astur.

Del período románico se han descubierto muy pocas muestras y en muy malas condiciones. A mediados del siglo XII podría haberse ejecutado el fresco –hoy en estado lamentable– que orna el interior de un arcosolio abierto en el muro de la nave del evangelio del templo rupestre de San Pedro de Rocas, con una temática única en el panorama de la pintura mural románica peninsular, no así en el de la miniatura. Se trata de una *mappa mundi* en el que se indica la misión apostólica de cada uno de los discípulos de Jesús tras su muerte, y que concuerda, tanto en el plano iconográfico como en el textual, con el Beato portugués de Lorvão. Se dice que en el ábside de San Mamede de Moldes persistían, aún en el siglo XX, unos murales románicos de finales del siglo XII, hoy extinguidos. También a esa centuria se ha atribuido la capa más antigua de pinturas al fresco de San Martiño de Mondoñedo, localizada en el muro sur del crucero; todavía se observan allí, aunque con dificultad, varias escenas evangélicas, como el Viaje de los Reyes Magos, el Banquete de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, y la Resurrección de Lázaro de Betania.

Aunque los ejemplos referidos son escasos y de cronología controvertida, aún hay esperanzas de encontrar más muestras de época románica o de los primeros momentos del Gótico “en aquellos templos que tengan la suficiente antigüedad y que no hubieran sido reiteradamente pintados en los siglos siguientes” [García Iglesias]. Se conservan, además, testimonios escritos que denotan que era costumbre ornamentar con pinturas el interior de las iglesias y algunos elementos del mobiliario litúrgico, como baldaquinos o ciborios,

en los siglos centrales de la Edad Media: tanto el *Codex Calixtinus* (libro V, capítulo IX) como la *Historia Compostellana* (libro I, capítulo XX) refieren esta práctica como algo habitual. Otro hecho que corrobora la importancia de la que debió de gozar el mural por aquel entonces es la pervivencia de fórmulas de clara filiación románica en los frescos de los siglos XV y XVI, un “modo de hacer románico” [Trapero Pardo] que deja su huella tanto a nivel de esquemas iconográficos y compositivos, como en el caso de los patrones geométricos de muchas bandas ornamentales (cenefas que simulan zigzag, y otros).

Quizás en el siglo XIV podrían haber sido ejecutadas tanto la Anunciación conservada en Portomarín como la Parusía, con Santa Bárbara y San Roque, de Amoeiro; las posturas y actitudes de los personajes representados, su indumentaria y atributos, la composición, el tipo de escritura empleado, los motivos que animan fondos y paños, y las cenefas de delimitación así lo delatan. Pero son algunos murales del XV los que ya se pueden fechar con precisión gracias a epígrafes desarrollados -en letra gótica minúscula caligráfica de exquisita factura- en la propia obra pictórica: los de O Salvador de Vilar de Donas, en 1434, San Vicente de Pombeiro, en 1462, o Santa María de Torbeo, en 1470 y pico.

Dos variantes del Gótico coexisten durante toda la centuria, aunque una predomina en su primera mitad y la otra en la segunda, llegando a rebasar ampliamente la frontera del año 1500. En la iglesia de Vilar de Donas y en las pinturas más antiguas de Toques, por poner un par de ejemplos de primera fila, ejecutados por la misma mano o taller, impera el estilo internacional, producto de una confluencia de tendencias italiana, flamenca y borgoñona, que “polarizó toda la pintura peninsular [y galaica] de la primera mitad del siglo XV” [Sicart Giménez]. En cambio, en el ábside de Nogueira de Miño, en San Vicente de Pombeiro, en el ciclo de la Pasión de Santa María de Mañón, en San Vicente de Pinol, en San Martiño de Mondoñedo, en San Xulián de Moraima, en la catedral de Mondoñedo y en el santuario de Nosa Señora da Ponte en Arante, se establece con fuerza la *maniera fiaminga*. Este segundo estilo mixto, que



Figura 10: POMBEIRO. Cara oriental del primer pilar situado entre la nave lateral norte y la nave central. La Natividad.
(Foto: autora.)

conjuga lo flamenco con lo hispano, se desarrolla en nuestras tierras con tanta fuerza que permanecerá casi como único referente estilístico hasta bien entrado el siglo XVI. De este modo, tanto en obras que rondan el 1500, como en otras realizadas hasta tres décadas después, caligrafía e iconografía siguen siendo tardogóticas y, las recetas, flamencas (Seteventos, Bembibre, Marrube, Cuiña (1503), Paderne (1503), Marzá, Curvián, Labrada, Vale, Melide, Sacos, Chouzán, Mosteiro (1527), etc.).

Es precisamente en esos primeros decenios del XVI cuando determinadas disposiciones sinodales contribuyen a que la actividad pictórica en el interior de las iglesias se intensifique, potenciándose así la incorporación de un mayor número de talleres itinerantes para satisfacer esta demanda. A partir de los años veinte de esa centuria, aproximadamente, comienza a abandonarse la técnica -tan habitual en nuestros murales góticos- del estarcido, un sistema ingeniado para lograr la regularidad de motivos decorativos y bandas ornamentales de base geométrica, prefiriéndose para las orlas, ya en el segundo tercio del siglo, un nuevo repertorio más clásico y naturalista, de corte renacentista que, emanado desde la



Figura 11: VALE. Nivel inferior del muro sur de la nave. La Epifanía. (Foto: autora.)

metrópolis compostelana, va irradiando a zonas periféricas (roleos de acanto, cenefas de *candelieri*, grutescos); se emplean, asimismo, elementos arquitectónicos ficticios de raigambre clásica para enmarcar escenas y personajes. A lo ornamental, a lo accesorio, se sumará, a partir de los años medios del XVI, lo figurado, mudando no sólo determinados patrones iconográficos (como el Cristo Juez caracterizado como Júpiter tonante en Tortoreos, o el que avanza en pie hacia el espectador en Ribasaltas, o los *putti* músicos que amenizan la Gloria celestial de Barcia), sino también los fondos de las escenas y el tratamiento de los cuerpos desnudos en movimiento, advirtiéndose un mayor interés por la anatomía y por el paisaje (torso del Salvador de Dozón, entornos paradisíacos y cuerpos miguelangelescos del Génesis de Requeixo, fondos paisajísticos tras las figuras de Xagoaza). Esto es lo que sucede en las iglesias del ámbito rural.



Figura 12: MONDOÑEDO (catedral). Pinturas desubicadas de su emplazamiento original, hoy en la cara interior del muro que separa la nave central de la lateral sur. La Matanza de los Inocentes. Detalles de los dos registros intermedios. (Fotos: autora.)

Como apuntamos más arriba, en los centros neurálgicos el nuevo estilo aparece más temprano, penetrando también primero en el ámbito decorativo y después en el terreno iconográfico. Sus primeras manifestaciones en Galicia se localizan en Compostela, capital de la archidiócesis, hacia 1520. Es en esa fecha cuando se encarga la decoración -hoy perdida- de la “sala grande” del palacio de Fonseca a Francisco López, quien debía pintar, bajo la dirección del maestro Fadrique, “arabescos en los lienzos de pared, representando fuentes y candelabros amarillos sobre fondo colorado; los papos de las maderas de las vigas (...) también (...) labrados de su follaje romano”; López fue contratado posteriormente, en 1536, por don Lope de Moscoso para realizar una obra similar en el palacio de Altamira, “que está hacia San Fins” [Couselo Bouzas]. Un año después, este mismo conde, don Lope, decide confiar parte de la decoración de su palacio urbano a otro pintor, Pedro Noble, quien practicaría seguramente un estilo similar al que estaba empleando por las mismas fechas en la capilla mayor de Santa María do Camiño, es decir, con “follajes, lazos, racimos, florones, etc.”. Pero es en la década siguiente, hacia 1542, cuando se manifiesta un Renacimiento ya asumido en obras pictóricas como la Ascensión de Cristo y la Asunción



Figura 13: ARANTE. Registro inferior del muro sur del ábside. La Huida a Egipto.
(Foto: autora.)

de la Virgen de la capilla catedralicia de San Fernando, atribuidas precisamente –por José Manuel García Iglesias- al ya mencionado Noble.

En resumen: solamente cuando, durante el segundo tercio de la decimosexta centuria, se introduce en las obras de los núcleos periféricos esa tendencia estilística a la antigua, acompañada del nuevo espíritu humanista que domina ya no sólo en Italia sino en toda Europa, se rompe definitivamente en Galicia con una serie de tradiciones decorativas y figurativas de fuerte raigambre medieval que habían venido manteniéndose durante siglos.

IV. Función y funciones de las imágenes pintadas

Las pinturas que decoraban los interiores de las iglesias no se realizaban con un afán meramente artístico u ornamental, sino más bien con un fin práctico, de carácter pedagógico: constituían verdaderos sermones en imágenes, erigiéndose en la contrapartida visual del discurso oral de los párrocos y de los textos escritos. Se proseguía así con una larga tradición presente en la literatura cristiana al menos desde el siglo IV, defendida por numerosos padres y doctores de la Iglesia, como san Gregorio Magno, corroborada en diferentes concilios, como el de Arras, y secundada por varios teólogos de los siglos XII y XIII, como Honorio de Autun (en su *De gemma animae*), Santo Tomás de Aquino (en su *Summa theologiae*) o Guillermo Durando (en su *Rationale divinarum officiorum*). En esta línea, no está de más recordar que en Galicia, aún a fines del siglo XVI, don Juan de

Sanclemente y Torquemada, arzobispo de Santiago, “*Holgabase infinito vér pintadas las Iglesias (...) y mandaba renovar estas Pinturas, y decía, que: éllas eran los Libros de los rusticos, y ignorantes*” [Sanz del Castillo, 1769].

A este rol didáctico y aleccionador de lo visual, entendido como *libri laicorum*, se suma, durante la baja Edad Media, una creciente intención devocional promovida fundamentalmente por las órdenes mendicantes, en especial por franciscanos y dominicos. Con el recurso de la emoción se pretendía conmover al fiel “*ad excitandum devotionis affectum*” [santo Tomás], y no faltó quien llegara a considerar a la pintura más eficaz que la escritura en este cometido: “*Pictura (...) plus videtur movere animum quam scriptura*” [Guillermo Durando].

Varios aspectos de nuestros murales se relacionan íntimamente con esta intención edificante, haciendo más sencilla, directa y efectiva la lección



Figura 14: NOGUEIRA DE MIÑO. Muro sur del segundo tramo del ábside. El Prendimiento. Detalle: el Beso de Judas y el Desorejamiento de Malco. (Foto: autora.)



Figura 15: BEMBIBRE. Embocadura norte del ábside. El Calvario. (Foto: autora.)

para el fiel parcial o totalmente iletrado, entre ellos: la orientación de los temas en el interior del templo (A), la inclusión de *tituli* y *explanationes* (B), la regla de la perspectiva jerárquica (C), la *kallokagathía* y su principio opuesto, la *aishkrokaikakía* (D), el recurso a la sinestesia visual (E), y la inclusión de determinados elementos de la realidad cotidiana para acercar el mensaje al observador del momento en que fue creada la obra pictórica (F).

A: Las escenas e imágenes que pueblan los muros interiores de nuestras iglesias se distribuyen, por su contenido, según un simbolismo convencional de los puntos cardinales y de los costados que asocia Oeste y Norte, la siniestra, a lo maléfico, y Este y Sur, la diestra, a lo benéfico, delineándose así un itinerario en el interior del edificio de la oscuridad a la

luz, de la muerte a la vida, de la destrucción demoníaca a la gracia divina. Un claro ejemplo lo constituye la orientación de las imágenes góticas de la Muerte triunfante conservadas en Galicia, siempre dispuestas *ab Aquilone* (Arante, Cuíña, Mosteiro). Por contra, las escenas de la Infancia de Jesucristo, promesa de Redención y de vida eterna, suelen disponerse en el costado sur del templo (Vale, Cuíña, Mosteiro).

B: La principal finalidad, tanto del *titulus* como de la *explanatio*, es aclaratoria, empleándose ambas para evitar posibles confusiones en relación a las escenas, personajes u objetos representados. No es en absoluto raro que, en las artes visuales del siglo XV, algunas figuras sagradas lleven su nombre inscrito en el nimbo, en letra gótica minúscula (v. San Francisco en el ábside de Bemibre, o San Lucas en el Juicio Final de Seteventos); una práctica ya habitual desde los tiempos del Románico que se prolongará en nuestra pintura mural incluso hasta fines del siglo XVI, mudando solamente el tipo de escritura empleado, que pasa a ser en letras capitales de tradición romana (v. Santiago el Mayor en la Santa Cena de Barcia). Sin embargo es más habitual que el *titulus* se escriba, libre o sobre filacteria, cerca de la figura a la que identifica o del objeto cuyo significado aclara (v. a Lázaro sobre el arco triunfal de Seteventos, a los Apóstoles y Evangelistas en el ábside de Melide y Sacos, o a la *taberneira* en el Infierno de Chouzán). Por su parte, la *explanatio*, breve descripción del episodio representado, suele desarrollarse sobre una banda horizontal que recorre la escena o escenas aludidas por su margen superior o inferior, como se puede ver en el ábside de la capilla de Nosa Señora da Ponte en Arante o en la catedral de Mondoñedo. En ocasiones los epígrafes recorren otro tipo de objetos (como, por ejemplo, escudos), adaptándose entonces a su forma o contorno. En cualquier caso, nótese que tanto los *tituli* como las *explanationes* suelen dejar a un lado la solemnidad litúrgica para exponer



Figura 16: POMBEIRO. Cara occidental del primer pilar situado entre la nave lateral norte y la nave central. El Calvario. (Foto: autora.)



*Figura 17: OURENSE (catedral). Primer tramo de la
crujía oriental de la Clastra Nova. El Calvario.
(Foto: autora.)*

lo convenido en lengua romance y no en latín, seguramente por su mayor inteligibilidad de cara al fiel del momento, su principal receptor.

C: La importancia simbólica de los personajes se manifiesta muchas veces a través de sus dimensiones, por ello el Cristo sedente en Majestad de Vilar de Donas ocupa todo el cascarón del ábside, la Virgen María de Portomarín es gigantesca en comparación con el arcángel Gabriel, Miguel suele ser mayor que sus ángeles acólitos y san Pedro posee un tamaño doble al de los bienaventurados a quienes recibe en la Jerusalén Celeste. En el ámbito del



Figura 18: CURVIÁN. Extremo oriental del muro norte de la nave. El Llanto sobre Cristo muerto. (Foto: autora.)



Figura 19: PINOL. Registro intermedio del muro norte de la nave. El Llanto sobre Cristo muerto. (Foto: autora.)



Figura 20: PARGA. Embocadura sur del ábside. El Llanto sobre Cristo muerto. (Foto: autora.)

mal también funciona esta norma, y por ello Satanás, entronizado en el Infierno, es siempre mucho mayor que cualquiera de sus diabólicos súbditos.

D: Al mismo tiempo, y entendiéndose que en el arte y en la literatura del medievo lo bello es siempre reflejo de lo bueno y lo feo de lo malo, Dios y los santos, los mártires, los ángeles y los bienaventurados, entes misericordiosos, resultan siempre agraciados en nuestras pinturas (*kallokagathía*); en contrapartida, Satanás y los demonios, los verdugos y los condenados, personajes crueles e impuros, se figuran deformes, horriblos, grotescos e indecentes, siguiendo el principio opuesto, especular, que me atrevería a denominar



Figura 21: POMBEIRO. Muro norte del tramo recto del ábside. El Llanto sobre Cristo muerto.
(Foto: autora.)

como *aishkroikakía*. Y como cada uno “obra según es” (*operatur sequitur esse*), el bueno-bello-virtuoso actuará lógicamente con piedad, y el malo-feo-pecador con crueldad, de modo que la reciprocidad simbólica se da a tres niveles: lo físico, lo psíquico y lo actitudinal. Reina, pues, un cierto maniqueísmo -tanto a escala particular como general- en las representaciones, oponiéndose el orden, el equilibrio, la claridad y la construcción (lo que debe ser deseado), al caos, la oscuridad, la destrucción y la putrefacción (lo que debe ser evitado).

E: En esta misma línea se sitúa el recurso a la sinestesia visual, evocándose, mediante formas y colores, las sensaciones obtenidas por los demás sentidos del ser humano, como el olfato o el oído. Así, en nuestras pinturas –como por ejemplo en las de Seteventos,



Figura 22: CUIÑA. Nivel inferior del extremo oriental del muro norte de la nave.
Oración de los “donantes” ante el paño de la Vera Faz. (Foto: autora.)

Chouzán o Pesqueiras- se puede “oler” tanto el hedor de los seres y espacios malignos (mediante pinceladas, ocre o rojas, que evocan pestilencias, halitosis o flatulencias), como la fragancia de los seres y espacios benditos (mediante formas florales, fondos nítidos y figuras contenidas); del mismo modo que se puede “oír” el ruido desordenado y descontrolado del caos-Mal (mediante gestos bruscos y bocas abiertas que gimen o gritan), y el silencio ordenado y controlado del cosmos-Bien (mediante gestos suaves y bocas cerradas que callan).

F: Para favorecer la conexión con el espectador y cumplir así mejor con esa misión evangelizadora, se actualiza la temática al tiempo de ejecución de la obra mediante una adopción de la moda y de los avances técnicos de la época, tanto en escenas intemporales, situadas fuera de la Historia (Visiones de Majestad, Juicio Final, etc.), como en otras que sí se supone sucedieron en un tiempo histórico, aunque lejano (Anunciación, escenas de la Infancia y Pasión de Cristo, relatos hagiográficos o martiriales, etc.). Así -como ha puesto de relieve Jean Wirth en su célebre obra *L’image médiévale*-, mientras los



Figura 23: VILAR DE DONAS. Registro inferior del muro del hemiciclo del ábside.
Cristo Varón de Dolores. (Foto: autora.)

predicadores se lamentan al ver que el pueblo se dirige a las imágenes más recientes y bellas dejando a un lado las que han quedado *demodés*, los promotores y los responsables eclesiásticos no tienen más remedio que someterse a la moda mundana cuando pretenden suscitar una devoción excepcional en los fieles. Por ello no resulta extraño encontrar, en nuestras pinturas tardo-góticas, una prenda morisca como el alhareme -un tipo de toca de moda en la segunda mitad del siglo XV- cubriendo la cabeza y el cuello de ciertas figuras femeninas, como en el caso de la Magdalena del Llanto sobre Cristo muerto de Pombeiro, o en el de algunas madres desconsoladas de la Matanza de los Inocentes de la catedral de Mondoñedo. También en el cortejo intercesor del Juicio Final de Seteventos (y en el de Marrube), así como en el caso de otros personajes no sagrados presentes en otro tipo de escenas (Prendimiento de Nogueira de Miño, Llanto sobre Cristo muerto de Parga), hombres y mujeres adornan sus cabezas con tocados en boga en ese mismo período, ellas con rollos de bandas y ellos con almazares sobre bonete. En la Huida a Egipto de Arante, el labrador que observa a la Sagrada Familia en primer plano mientras está sembrando el campo, y que milagrosamente siega ya el trigo al fondo de la escena, viste -como prenda habitual en el medio rural en época de los Reyes Católicos- capote, calza abarcas y cubre su cabeza con un papahigos, empleado también por los caminantes -en este caso por el propio san José- para protegerse de las inclemencias del tiempo. Nótese, en cualquier

caso, que suelen ser los personajes secundarios aquellos que siguen más fielmente, en sus vestimentas, el dictado de la moda, pues las de los personajes más sagrados suelen permanecer, hasta cierto punto, inalterables. En lo que se refiere a las armaduras y al armamento, tanto el caballero que personifica a la Soberbia en la Cabalgata de los Pecados Capitales de Castrelo de Miño, como los soldados del Lavatorio de Pilatos y del Camino del Calvario de la misma iglesia, llevan cascos al uso en el siglo XVI; en los Martirios de san Sebastián de Labrada y de Mosteiro se ejecuta al santo con una ballesta, un arma inventada en el siglo XI que no existía en tiempos de Diocleciano; y, en Pesqueiras, un demonio dispara desde el Infierno a san Miguel con un arcabuz de mecha, del tipo de los que se fabricaban y utilizaban en toda Europa, y sus colonias, en el siglo XVI. Pero



Figura 24: OURENSE (catedral). Cara interna del codo que invade, por su lado izquierdo, la bóveda de cañón apuntada del primer tramo de la cruja oriental de la Claustro Nova. El Nombre de Jesús. (Foto: autora.)

no sólo se observa esta actualización en la indumentaria o en el armamento: incluso los descubrimientos geográficos hacen mudar tradiciones figurativas que habían permanecido vigentes durante siglos; por ello, en la Parusía de Santa María de Mosteiro, Cristo apoya sus pies sobre un orbe cuatrimpartito que quizás esté incluyendo al recién descubierto continente americano. Y, en fin, el día a día del momento y del lugar se manifiesta igualmente en la presencia de frailes franciscanos y dominicos en el cortejo intercesor de algunos Juicios Finales (Seteventos); así como en la indumentaria y atributos de peregrino con que se representa a Santiago el Mayor (Marzá, Melide, Cuíña) y a Roque de Montpellier, otro santo vinculado al camino jacobeo (Amoeiro, Pol).

Este nuevo lenguaje de lo cotidiano que reinaba en los murales desarrollados en el interior de las iglesias gallegas a finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna pretendía acercar un mensaje no sólo doctrinal, sino también moral, a la audiencia, exponiendo cuestiones “más de actualidad” [Trapero Pardo]. El perfil moral de los espectadores a quienes iban destinadas estas pinturas se desprende de la crítica que se explicita en las imágenes respecto de ciertos hábitos considerados malsanos. Así, entre estas actividades o “*excessos*” cotidianos, despreciados por el conjunto de la sociedad de la época y denunciados reiteradamente en los sínodos diocesanos, destacan el generalizado concubinato de los clérigos (véase por ejemplo la Caldera del Infierno de Vale), el adulterio (una mujer desnuda, condenada en el Infierno de Labrada, cubre su cabeza con un tipo de mitra que se empleaba para el escarnio público de las adúlteras), o la costumbre de “bautizar” el vino con agua, causa de excomunión mayor según el sínodo compostelano

de 1439. Esto es lo que se observa en el Infierno de Santo Estevo de Chouzán, en donde “*a Taberneira*”, desnuda y portando una enorme jarra de vino, es condenada a la horca por un pecado de la lengua, por ser “*dos que mesturan agoa a o uíño que uenden despois que o demostran puro para uender*” [texto del *Tumbo D*, recogido en López Ferreiro]. Y tampoco debe de ser casual ni la forma de su lengua estrangulada, ni el hecho de que se represente a una tabernera y no a un tabernero, pues por entonces se consideraba a la condición femenina más propensa al pecado, al embaucamiento, a la soberbia y a la lascivia, acusándosele de utilizar su sexualidad para someter al hombre y conducirlo a la condenación, como Eva había hecho con Adán, o las concubinas con los clérigos. Contémplese en este sentido el jocoso motivo de Aristóteles y Filis en el Infierno de Santa María de Seteventos, un asunto iconográfico que –según Jérôme Baschet- encierra una crítica social a la mujer dominadora.

Existe, sin embargo, un exponente aislado en el que no sólo no se rechaza sino que incluso se promueve la utilización o exposición de los atributos sexuales por parte de una fémina: de un modo ciertamente heterodoxo, en el Juicio Final de Pombeiro, la propia Virgen María, semidesnuda, muestra sus pechos al Hijo con el fin de inclinar su veredicto en favor de la humanidad. En el origen de tan sugerente iconografía -llevada aquí hasta sus más sorprendentes extremos- se localiza el motivo de la Madre intercesora que trata de suavizar la ira del Juez en el día último recordándole que un día ella le amamantó, un tema recurrente entre los siglos XIII y XV, censurado posteriormente por cuestiones de decoro.

V. Los patrocinadores

Ahora bien, una vez abordada la funcionalidad de las pinturas murales -pensadas para instruir a los ignorantes y para excitar la devoción de los fieles- y los métodos empleados para aproximar el sermón visual al espectador, no debemos dejar a un lado el papel ejercido por las clases poderosas en el patrocinio de la obra, ni la huella que éstas pretendieron permaneciera en los programas iconográficos que sufragaron. Teniendo en cuenta que la vida es breve pero que el arte perdura, es muy probable que su intención última fuera la



Figura 25: PARGA. Extremo oriental del muro sur de la nave. La Resurrección de Cristo. (Foto: autora.)



*Figura 26: AMOEIRO. Zona central del muro norte de la nave.
La Parusía de Cristo. (Foto: autora.)*



*Figura 27: FIÓN. Bóveda de cascarón apuntada del hemiciclo del ábside.
La Parusía de Cristo. (Foto: autora.)*



Figura 28: EIRÉ. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside. Parusía de Cristo y Resurrección de los muertos. (Foto: autora.)



Figura 29: CHOUZÁN. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside. El Juicio Universal. (Imagen tomada de Ramón y Fernández-Oxea, 1944, fig. 7.)



Figura 30: SETEVENTOS. Hastial del ábside, de cara a la nave. El Juicio Universal. Detalle: Lázaro. (Foto: autora.)

pervivencia de su individualidad en una “sociedad de vivos”, la consecución de la “inmortalidad social” [conceptos ambos tratados por Núñez Rodríguez], conscientes de que la muerte corporal no perdonaba ni a pobres ni a ricos, y de que la inmortalidad espiritual dependía de lo virtuoso de sus obras y, en especial, del Juicio de Dios.

Lo que sí es seguro es que bien por medio de sus emblemas heráldicos (armas de la familia Pallares y Berbetoros en Mosteiro *fig. 1*), o de la efigie arrodillada y orante del devoto promotor (Portomarín, Pombeiro, Cuña, Mondoñedo, Sar), bien a través de epígrafes que indican en fórmula roborativa su nombre, apellidos o cargo, además de la fecha de ejecución de la obra pictórica que los alberga (Petrus Nunii de Turis en Vilar de Donas, 1434; don Vasco, prior, en Pombeiro, 1462; Vasco de Marante y Pedro de Santa María en Cuña, 1503; Alfonso, clérigo, en Paderne, 1503; Pedro Gomes, capellán, y Francisco Gondre, clérigo franciscano, en Mondoñedo; Alonso de Moure, juez de Chantada, en Chouzán; Ares de Pallares, Teresa Vocábez y sus hijos, Pedro y Jácome de Vilar, en Mosteiro, 1527), determinadas personalidades lograron legar su recuerdo a la posteridad.

VI. Líneas temáticas.

Sabemos inherente a la religiosidad bajo-medieval la idea de la caducidad de las cosas terrenales y de la inminencia de un Juicio postrero que decidirá la suerte eterna de las almas. Especialmente a partir del siglo XIV, ese tono trágico -en gran medida impulsado por las sucesivas oleadas de hambrunas, guerras y pestes- atormentaba la conciencia del fiel de modo cotidiano, mientras los sermones de los predicadores y las imágenes de los templos seguían incidiendo en esos cuatro conceptos conocidos con el nombre de Postrimerías (*quattuor hominum Novissima*): Muerte, Juicio, Infierno y Paraíso. Se buscaba así, con el apoyo visual, instruir al fiel en los dogmas de la fe cristiana, pero sobre todo amonestarle con imágenes, en ocasiones ciertamente macabras, y conminarle a llevar una vida más virtuosa. Por ello no faltan representaciones del Septenario de los Pecados



Figura 31: VILAR DE DONAS. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside.
El Redentor en Majestad. (Foto: autora.)

Capitales, como el de San Xulián de Moraime o el de Castrelo de Miño, si bien en ambos lugares el matiz es diferente. En el mural orensano las personificaciones de los Vicios, encabezados por la Soberbia, se dirigen, encadenadas, a las fauces del Leviatán, practicando sus excesos incluso cuando están a punto de ingresar en la condenación eterna (fig. 2). En el coruñés, en cambio, se ofrece la alternativa de la acción redentora: frente a las instigadoras figuras demoníacas que acompañan a cada pecador, se oponen sendas Virtudes que les animan a practicar la limosna, la penitencia y la oración (fig. 3).

Cuando aparece la Muerte Triunfante, en forma de cadáver putrefacto, ésta se impone al observador inquietándole con su inesperada presencia, por eso el esqueleto, sonriente y seguro de su poder destructor, se dirige al cristiano mientras dispara su flecha (Moraime, Arante, Mosteiro) o mientras sostiene el tétrico instrumental del enterrador (Cuña fig. 4).

Ahora bien, aunque la muerte terrenal es inevitable, la espiritual se puede sortear cumpliendo la correspondiente penitencia por los *peccata minuta* cometidos, bien antes del trance postrero (Moraime), bien después, en las llamas del Purgatorio (Atán, Aguasantas fig. 5).

Pero, en realidad, la mayor preocupación del cristiano en esa época no era ni la muerte del cuerpo ni el tormento temporal por el fuego, sino la muerte del alma, la condenación eterna, pues “*la vida deste mundo es muy breve e la del otro durable para sienpre jamas*” [Rucquoi]. Por eso el fiel se encomendaba a Jesucristo, a su madre, María, a los arcángeles y a los santos, para que intercediesen por él ante el Padre con el fin de lograr la salvación de su alma. Sirvan como testimonio de este sentir las últimas voluntades de don Suero Gómez de Sotomayor y Mendoza, otorgadas en 1485: “*Iten mando á mea alma, á meu Salvador erredentor Jesuchristo que la compro é rredimio e saluo por la sua Santa sangre justto e precioso... epido por merced á vendita Señora Virguen Santa Maria suâ Madre nosa abogada quela con todas las Birgenes quiera ser yntersesora e Abogada a ora da mea morte é â o dia do grande juycio. Iten rogo á San Pedro e a san Pablo e a o Apostol Santiago con todos los Apostoles, e a Santo esteuo ea san Lorenzo con todos los*

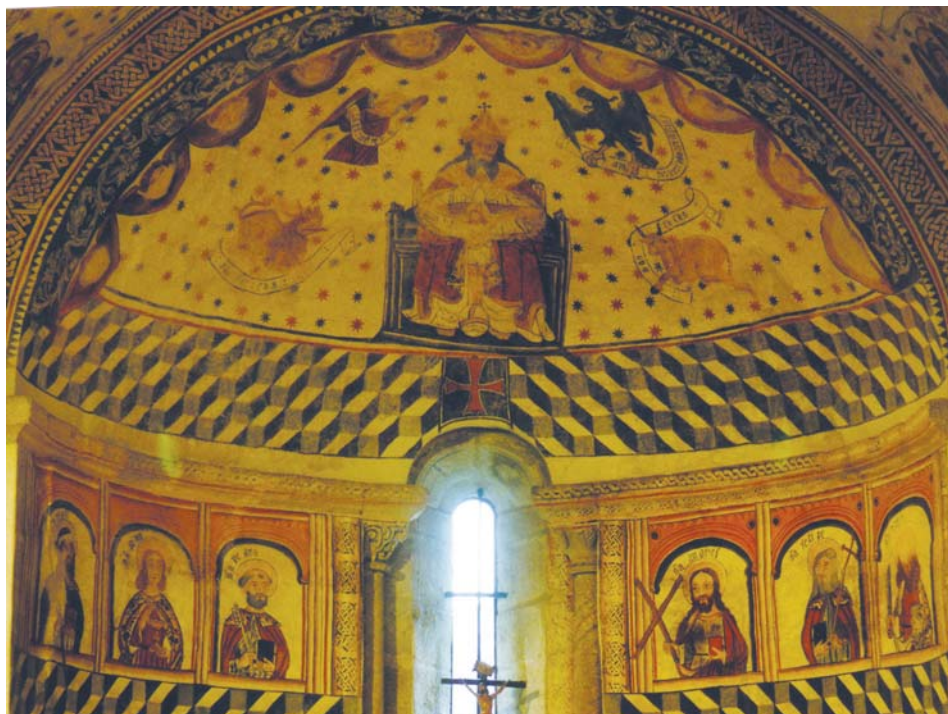


Figura 32: MELIDE. Hemiciclo del ábside. La Trinidad con el Tetramorfos, y el Colegio Apostólico. (Foto: autora.)



Figura 33: TÓRDEA. Registro superior del muro testero del ábside. Detalle: el Padre Eterno. (Foto: autora.)



Figura 34: LABRADA. Zona central del muro norte de la nave. San Cristóbal. (Foto: autora.)

martires, ea san Domingo ea san Beytto ea san francisco con todos los confessores, ea san Miguel ea san Grauiel con todos los Angeles é Arcangeles ea todos los outros santos é santas de la corte celestial que todos quieran ser meus abogados e les plassa por mi rogar á meu señor Jasuchristo aora da mia morte e a ora do grande Juycio que se quiera de mi alma nebrar leuandome a sua santa gloria do parayssso” [Colección Diplomática de Galicia Histórica, 1901, documento X].



Figura 35: MONDOÑEDO (San Martiño). Nivel inferior del muro sur del crucero. Santa Bárbara. (Foto: autora.)

En consonancia con la jerarquía establecida en este y en tantos otros testamentos contemporáneos, que aportan una larga lista de intercesores escrita casi a modo de letanía, se constata que era en primer lugar a Jesucristo a quien se dirigía la súplica del fiel; era, pues, también a él a quien se dedicaba la práctica totalidad de los ciclos pictóricos. A juzgar por el material conservado, los episodios bíblicos más reproducidos eran los neotestamentarios, escogidos merced a esa nueva piedad efusiva que tendía a exaltar tanto los momentos más dolorosos de la Pasión como aquellos más gozosos de su Infancia,

equilibrándose los polos del sufrimiento y la ternura en el espíritu del fiel. Ambos ciclos, junto con el del Juicio Final, conformaban un completo programa de Redención, y es por esto que aparecían habitualmente engarzados en un mismo conjunto pictórico, aunque hoy muchas veces se presentan aislados a causa de las mutilaciones sufridas a lo largo de los siglos. Destacan, entre todas las escenas, tres: la Anunciación, el Calvario y el Juicio Final.



Figura 37: MARZÁ. Pinturas murales dispuestas a modo de antependio de un altar localizado en el extremo oriental del muro sur de la nave. Detalle: San Sebastián. (Foto: autora.)



Figura 36: SETEVENTOS. Embocadura norte del ábside. Santa Catalina de Alejandría. (Foto: autora.)

Entre las múltiples representaciones de la Salutación angélica que han pervivido en Galicia (fig. 6), hallamos unos pocos exponentes de una curiosa variante conocida como *conceptio Christi per aurem*, un tema que hace especial hincapié en el misterio de la virginidad de María, ilustrando la encarnación milagrosa de Jesús por vía auricular. En su conformación visual, la Virgen recibe a la paloma del Espíritu Santo seguida del Niño Jesús, nimbado y portando un estandarte crucífero, a través de su oreja (Portomarín fig. 7, Seteventos, Lugo fig. 8). Otras escenas relacionadas con la Encarnación y la Infancia de Jesucristo se representan con asiduidad, como la Visitación de la Virgen a su prima Isabel (fig. 9) y, en especial, la Natividad y la Epifanía. Se vislumbran en los ejemplares conservados los ecos de ciertos relatos



Figura 38: POL. Embocadura sur del ábside. San Roque de Montpellier. (Foto: autora.)



*Figura 39: CAMPO. Extremo oriental del muro sur de la nave.
San Blas, obispo de Sebaste. (Foto: autora.)*



Figura 40: ATÁN. Registro inferior del muro testero del ábside. Detalles: Santa Lucía de Siracusa y Santa Margarita de Antioquía, en esta página y la siguiente. (Fotos: autora.)



visionarios bajo-medievales, como las *Meditationes vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura o las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia, en detalles como el Niño luminoso que eclipsa la luz de la vela que porta san José (Natividad de Pombeiro *fig. 10*), o el Bebé recién nacido que, en pie, bendice a sus reales invitados (Epifanías de Pombeiro, Vale *fig. 11* o Prado). En el área mindoniense, la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto gozaron de un interesante desarrollo (Mondoñedo *fig. 12*, Arante *fig. 13*).

Del relato de la Pasión existieron en Galicia ciclos muy amplios, compuestos de hasta diez o quince escenas; desgraciadamente casi todos nos han llegado incompletos. De entre los episodios conservados, la Santa cena, la Oración en el huerto, el Prendimiento, la



Figura 41: CANGAS. Registro inferior de la embocadura norte del ábside principal. Martirio de san Sebastián. (Foto: cortesía de T. Moure.)

Flagelación, la Coronación de espinas, el Camino del Calvario, la Crucifixión y la Lamentación son los más reiterados. En ellos se observan, en ocasiones, detalles plásticos anecdóticos como la entrada del Diablo en forma de trago negro por la boca de Judas cuando éste traga el bocado que le ofrece Jesús en la Cena (Pombeiro), y se deja sentir de nuevo la influencia de esa literatura devocional que complementa y puebla de curiosos pormenores los episodios sagrados. Por ejemplo, en los Prendimientos de Mañón y de Nogueira de Miño (*fig. 14*), Cristo se inclina para recibir el beso del traidor, de corta estatura según el relato de la mística sueca.

El Calvario presenta en nuestros murales diferentes grados de desarrollo figurativo. En su fórmula más sencilla se muestra al Crucificado flanqueado por unos entristecidos María y Juan Evangelista, como indican sus cabezas inclinadas, la mano en la mejilla de



Figura 42: FIÓN. Costado meridional de la bóveda de cañón apuntada del tramo recto del ábside. Martirio de san Lorenzo. (Foto: autora.)

éste o los brazos cruzados de aquélla (Bembibre *fig. 15*, Seteventos, Marzá). En ocasiones se figuran a ambos lados el Sol y la Luna, con unos angelillos en vuelo que recogen en sus cálices la sangre que mana de las cinco llagas (Pombeiro *fig. 16*). Alguna vez Cristo aparece flanqueado por los dos ladrones (Parga), volviendo a localizarse de nuevo ciertos detalles de procedencia nórdica, como la recepción o captura por parte de un ángel y un demonio alados del alma arrepentida de Dimas y del espíritu malvado de Gestas (Mañón). La acción se intensifica cuando entran en escena el lancero Longinos, los tres soldados y las tres Marías (Cleofás, Salomé y una apasionada Magdalena ménade), adquiriendo así el Calvario el tono de una pieza teatral (Claustra Nova de la catedral de Ourense *fig. 17*).

Gozó de éxito, también en su versión simple y múltiple, la escena piadosa del Llanto sobre Cristo muerto. Lo más habitual es que sólo la Madre y el Discípulo predilecto lloren



Figura 43: ATÁN. Registro superior del muro testero del ábside.
Detalle: Martirio de san Esteban. (Fotos: autora.)

sobre el cadáver del Hijo (Curvián *fig. 18*), a veces se les suma la Magdalena (Pinol *fig. 19*, Mosteiro), pero el planto privado se convierte de nuevo en conjunto coral cuando se unen José de Arimatea y Nicodemo (Parga *fig. 20*). No es extraña a estas composiciones la exposición de las *arma Christi* como telón de fondo o colgando del travesaño de la Cruz (Prado, Pombeiro *fig. 21*), testimonio visual del particular culto del que gozaron los instrumentos de la Pasión en las últimas centurias medievales. Véase también la oración de los “donantes” ante el paño de la Vera Faz en Santa María de Cuña (*fig. 22*), o el lugar de privilegio reservado a la Santa Cruz en San Pedro de Bembibre. Este nuevo espíritu devocional, que exaltaba el sufrimiento del Mesías, propició también la aparición y expansión de una serie de *imágenes pietatis* de tipo sacramental como la Misa de san Gregorio, una visión según la cual el Redentor sale de su sepulcro, herido y ensangrentado, mientras el papa oficia la celebración eucarística (Toques, Castrelos, Curvián). En O Salvador de Vilar de Donas, el Varón de Dolores, pictórico, exhibe sus llagas ante el altar frente al



*Figura 44: MARZÁ. Extremo oriental del registro inferior del muro norte de la nave.
Detalle: San Miguel Arcángel. (Foto: autora.)*

sacerdote oficiante, de carne y hueso (fig. 23). Del mismo modo, el culto al Nombre de Jesús, instaurado por fray Bernardino de Siena durante la primera mitad del XV, se incorporó significativamente a nuestras pinturas de la segunda mitad de dicha centuria mediante la insistente repetición del trigrama simple (“*Ihs*”) (Claustra Nova fig. 24) o doble (“*Ihs Xps*”) (Mañón, Cuña).

Tema también recurrente es el de la Resurrección de Cristo, que triunfa sobre la muerte liberándose del Santo Sepulcro estandarte en mano (Pinol, Mosteiro, Parga fig. 25); pero la culminación de tal victoria se manifiesta fundamentalmente a través de su Segunda Venida, de ahí que ésta y su consecuencia inmediata, el Juicio Final, constituyan la materia predilecta a desarrollar en el interior de las iglesias, y que se les reserve muchas veces el lugar de honor, la bóveda de cascarón o testero recto del ábside principal, y los espacios adyacentes. El Fin de los Tiempos se evoca en dos fases: la Parusía, y la separación de bienaventurados y réprobos. En un primer momento aparece el Juez, sedente sobre el arco iris, flanqueado por su madre, María, y el precursor, san Juan Bautista (Amoeiro fig. 26); un núcleo base que puede acompañarse de ángeles



Figura 45: PADERNE. Extremo oriental del muro sur de la nave. San Alfonso, arzobispo de Toledo.
(Foto: autora.)

trompeteros (Fión fig. 27), muertos resucitando (Eiré fig. 28, Mosteiro), y sendos grupos de santas y santos intercesores, orantes, sobre nubes (Marrube). En un segundo momento, el arcángel Miguel pesa las almas y cada cual recibe su recompensa definitiva en el Paraíso o su castigo eterno en el Infierno (Pombeiro, Chouzán fig. 29, Castrelo de Miño). La Gloria suele adquirir la forma de una ciudad ideal custodiada por el portero del Cielo, san Pedro (Pombeiro, Chouzán, Castrelo de Miño); el Infierno se resume en las fauces del Leviatán (Mañón, Cuña, Pesqueiras) o se explicita en un territorio infra-mundano en el cual se suceden múltiples tormentos: la caldera hirviente, la horca, la laguna de fuego y azufre, etc. (Marrube, Vale, Chouzán). Se constata, nuevamente, la influencia de determinados



Figura 46: PENAS. Estancia del torreón del homenaje de la fortaleza. Detalles: elemento heráldico con hombres salvajes, e imagen grotesca de significado alegórico. (Fotos: autora.)





Figura 47: REQUEIXO. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside. El Génesis. Detalles: la Creación de Adán y la Admonición de Yahvé a Adán y Eva, en esta página y la siguiente. (Fotos: autora.)

relatos visionarios divulgados por toda Europa gracias a la imprenta. Nos referimos, esta vez, a la *Visión de Lázaro* quien, tras su resurrección, habría revelado los misterios del Otro Mundo describiendo durante una cena en casa de Simón los suplicios infernales; nótese, en Seteventos, la situación privilegiada del propio Lázaro a los pies del Juez supremo (*fig. 30*), así como la interesante variedad de castigos infligidos en la zona siniestra de dicho mural.

Se conservan, por otra parte, numerosas imágenes teofánicas de la Divinidad, de carácter intemporal, no menos importantes que el Segundo Adviento, a juzgar por el lugar



que se reserva para ellas. En Vilar de Donas, el Salvador aparece entronizado en *Maiestas*, inscrito en una mandorla (fig. 31). También la Trinidad, configurada como Trono de Gracia, se localiza casi siempre en el cascarón, bóveda o muro testero del ábside, sobre un cielo estrellado, acompañada del Tetramorfos y de un coro de querubines (Melide fig. 32, Sacos). En Santo Tomé de Tórdea el Trono es substituido por el Padre, que bendice y sostiene el orbe tripartito coronado por la Cruz (fig. 33), acompañado por los cuatro animales, el sol y la luna.

Todos los núcleos temáticos descritos, relacionados con el Pecado, la Muerte, la actividad redentora del Hijo y el Más Allá (lo que se ha dado en llamar, en su conjunto, Pedagogía de la Salvación), se complementan en el interior de los templos con figuras de santos -ya históricos, ya legendarios- cuyas iconografías, bien conocidas por el creyente,



Figura 48: BARCIA. Bóveda de cascarón del hemiciclo del ábside. La Gloria celestial presidida por la Trinidad, con María y el Bautista a ambos lados, Adán y Eva, y las almas de los bienaventurados. (Foto: autora.)

ofrecían a éste un amparo específico en vida (función profiláctica) o después de la muerte (función intercesora), colaborando así tanto a la salud de su cuerpo como a la salvación de su alma. En concreto, las imágenes de san Cristóbal (*fig. 34*), santa Bárbara (*fig. 35*), santa Verónica de Jerusalén, santa Catalina de Alejandría (*fig. 36*) o santa Ana, madre de la Virgen, servían de amuleto contra la muerte súbita sin confesión o conducían a la buena muerte; mientras que las de san Antonio Abad, san Sebastián (*fig. 37*), san Roque de Montpellier (*fig. 38*), san Martín de Tours o san Blas, obispo de Sebaste (*fig. 39*), protegían contra la peste bubónica, la lepra y otras enfermedades contagiosas.

Como refugio en la hora final, el cristiano invocaba a toda la corte celestial para que suplicara por su alma; por ello, en el rosario de devociones que enumera el testamento de don Suero Gómez de Sotomayor, citado más arriba, se implora al Hijo para que interceda ante el Padre mostrando sus llagas, y a María para que ruegue ante el Hijo, a modo de escalera de Salvación. Les sigue en importancia, como abogado defensor, el Bautista, y después todos los demás santos y santas, representados muchas veces en la escena judicial. Así se localiza en nuestros murales a los discípulos de Jesús, unas veces conformando el *Collegium*, otras veces individualmente. Vírgenes y mártires se figuran, bien sosteniendo los instrumentos de su suplicio: santa Catalina de Alejandría con la rueda dentada y la espada de la decapitación, santa Bárbara con la torre de su encierro, santa Lucía de Siracusa portando sus ojos en una bandeja y santa Margarita de Antioquía con o sin el dragón (*fig. 40*); bien en escenas narrativas del martirio sufrido: san Sebastián atado a un poste y asaetado (*fig. 41*), san Lorenzo diácono asado en la parrilla (*fig. 42*) y san Esteban lapidado (*fig. 43*). A María Magdalena, pecadora redimida y modelo de penitencia, se la incluye en algún caso en el cortejo masculino de santos y mártires, y no en el grupo femenino virginal pues, aunque arrepentida, conoce los pecaminosos placeres

de la carne (Pesqueiras). No faltan, tampoco, los fundadores de las órdenes mendicantes, que gozaron de una especial devoción a partir del siglo XIII en toda Europa: san Francisco de Asís (Bembibre, Baña) y santo Domingo de Guzmán (Marzá, Atán). Y entre los ángeles y arcángeles sobresale san Miguel, capitán de las milicias celestes y señor de las almas (*fig. 44*).

En esta misma línea, no está de más señalar el protagonismo que adquieren ciertos pasajes clave de la vida o martirio del santo que proporciona la advocación al templo, como es el caso de santa María, madre, en el ábside de Marzá; de san Jorge, caballero, en Vale; de santa Marina, virgen y mártir, en Aguasantas; de san Esteban, diácono, en Atán; o de san Lorenzo, también diácono, en Fión. Excepcionalmente se roza lo herético cuando el santo titular llega a ocupar un puesto que, por derecho, le correspondería a una figura jerárquicamente superior; es lo que sucede en el Juicio Final de Repostería, en donde san Cipriano, obispo de Cartago, usurpa el lugar reservado a la Virgen, a la derecha de Cristo, frente al Bautista, actuando así junto a él como máximo intercesor.

En alguna ocasión se acude a la representación de un santo menos habitual simplemente por ser el homónimo del patrocinador de la obra, y así en Santo Estevo de Paderne parece figurarse a san Alfonso, arzobispo de Toledo, al ser el promotor de las pinturas de 1503 un tocayo suyo, clérigo de dicha iglesia (*fig. 45*); por su parte, en San Miguel de Xagoaza, san Bartolomé, con el demonio a sus pies, y santa Isabel, coronada, parecen haber sido figurados -en dos espacios marginales- por su homonimia con quienes aparecen mencionados en las leyendas documentales que rodean sus figuras y fechan el conjunto en 1587.

Hasta ahora nos hemos referido exclusivamente al mural sacro, ejecutado en el interior de los templos, pero no debe olvidarse que existió también un importante capítulo de pintura profana decorando las estancias de los castillos y palacios urbanos de las

* * * Agradezco la opinión, el apoyo y la desinteresada colaboración de la pintora y restauradora B. Besteiro García, de la profesora doctora R. Sánchez Ameijeiras y del doctor C. Sastre Vázquez, así como la paciencia y amabilidad de los curas párrocos de las iglesias citadas a lo largo del texto ante las molestias que les pude haber ocasionado durante las campañas de trabajo de campo que efectué por toda la región entre los años 2000 y 2005. Deseo, pues, en este artículo, dejar constancia de mi agradecimiento a don J. A. Vázquez Fernández, de Aguasantas; a don J. Polo Martos, de Amoeiro; a don J. Ferreiro González, de Arante; a don J. Val Val, de Atán; a don M. Rodríguez Álvarez y a don M. González Vázquez, de Barcia; a don J. Vilar Vidal, de Bembibre; a don E. García Sanmartín, de Campo; a don M. Vázquez Eiriz, de Carlín; a don B. Vázquez García y a don S. Fernández Rodríguez, de Castelo de Miño; a don A. F. Fuertes Palomera, de Castrelos; a don E. Mallón Oróns, de Cuña; a don J. T. Villasante Pereiro, de Curvián; a don L. García Fernández, de Chouzán; a don M. Cibeira Lorenzo, de Dozón; a don Á. Vega González, de Eiré; a don J. Vázquez Vázquez, de Fión; a don J. Fernández Prieto, de Labrada; a don X. R. Escourido Basanta, de Mañón; a don M. Pérez García, de Marrube; a don M. Faílde Cortizo, de Marzá; a don A. García Mourelle, de Melide; a don J. M. Fernández Fernández, de la catedral de Mondoñedo; a don S. Rodríguez García, de San Martiño de Mondoñedo; a don J. Quintáns Mouzo, de Moraima; a don L. Fernández Chousa, de Mosteiro; a don M. Ramos Rodríguez, de Nogueira de Miño; a don M. A. González García, de la catedral de Ourense; a don A. Pin Díaz, de Paderne; a don V. Casas Trasancos, de Parga; a don J. Vázquez García, de Penas; a don B. Fernández Ventosinos, de Pesqueiras; a don J. Fernández Rodríguez, de Pinol; a don J. Vázquez García, de Pol; a don P. Fernández Ares, de Pombeiro; a don A. López Vázquez, de Portomarín; a don J. Álvarez Barreiro, de Prado; a don J. T. Villasante Pereiro, de Repostería; a don D. Vilarinho Fernández, de Requeixo; a don M. Pérez Menéndez, de Ribasaltas; a don M. Romero González, de Sacos; a don R. Nóvoa Rodríguez, de Seteventos; a don J. M. Vázquez López, de Torbeo; a don A. F. Quiroga Gallego, de Tórdea; a don V. Sueiro Álvarez, de Tortoreos; a don J. Capón García y a don A. Agra Salgado, de Vale; a don J. Gómez Vázquez, de Vilar de Donas; y a don Á. Sánchez Cao, de Xagoaza.

poderosas familias nobiliarias gallegas. Por desgracia, hoy por hoy, sólo tenemos constancia de los murales conservados en el torreón del homenaje de la fortaleza de San Miguel de Penas, que testimonian que era en ese ámbito caballeresco en donde se desarrollaron con total libertad todo tipo de asuntos de temática laica (escenas cinegéticas, temas pastoriles, elementos heráldicos con hombres salvajes o imágenes grotescas de significado alegórico *fig. 46*), y en donde antes penetró el humanismo del Renacimiento por medio de determinados asuntos de la mitología clásica (como el Juicio de París).

Cuando ese aire fresco, novedoso, se incorpora finalmente al ámbito religioso, los asuntos se tornarán más alegres y optimistas, mostrando al hombre como criatura principal de la Creación (v. Adán y Eva en el ciclo del Génesis de Santiago de Requeixo *fig. 47*) y como especial beneficiario del Perdón de Dios (v. de nuevo a los protoplastos participando ahora y por siempre de la Gloria celestial de San Miguel de Barcia, en compañía de santa María, san Juan Bautista, y de las minúsculas, purísimas e innúmeras almas de los bienaventurados *fig. 48*). * * *

ÍNDICE DE LOS MURALES ALUDIDOS

con la advocación, topónimo, municipio y provincia en donde se localiza
el edificio que los alberga

Santa Mariña de AGUASANTAS (Allariz, Ourense) - Santa María de AMOEIRO (Amoeiro, Ourense) - Nosa Señora da Ponte en ARANTE (Ribadeo, Lugo) - Santo Estevo de ATÁN (Pantón, Lugo) - Santa Mariña de BAÍÑA (Baiona, Pontevedra) - San Miguel de BARCIA (Navia de Suarna, Lugo) - San Pedro de BEMBIBRE (Taboada, Lugo) - Santa Eulalia de BÓVEDA (Lugo, Lugo) - San Xulián de CAMPO (Taboada, Lugo) - San Pedro Fiz de CANGAS (Pantón, Lugo) - Santa María de CARLÍN (Friol, Lugo) - Santa María de CASTRELO DE MIÑO (Castrelo de Miño, Ourense) - Santa María de CASTRELOS (Vigo, Pontevedra) - Villa de CENTROÑA (Pontedeume, A Coruña) - Santa María de CUIÑA (Oza dos Ríos, A Coruña) - San Martiño de CURVIÁN (Palas de Rei, Lugo) - Santo Estevo de CHOUZÁN (Carballedo, Lugo) - Santa María de DOZÓN (Dozón, Pontevedra) - San Miguel de EIRÉ (Pantón, Lugo) - San Lourenzo de FIÓN (O Saviñao, Lugo) - Santa María de LABRADA (Guitiriz, Lugo) - Catedral de LUGO (Lugo, Lugo) - Santa María de MAÑÓN (Mañón, A Coruña) - Santa María de MARRUBE (O Saviñao, Lugo) - Santa María de MARZÁ (Palas de Rei, Lugo) - Santa María de MELIDE (Melide, A Coruña) - San Mamede de MOLDES (Boborás, Ourense) - Catedral de MONDOÑEDO (Mondoñedo, Lugo) - San Martiño de MONDOÑEDO (Foz, Lugo) - San Xulián de MORAIME (Muxía, A Coruña) - Santa María de MOSTEIRO (Guntín, Lugo) - Santa María de NOGUEIRA DE MIÑO (Chantada, Lugo) - Villa de NOVILLE (Mugardos, A Coruña) - Clastra Nova de la catedral de OURENSE (Ourense, Ourense) - Santo Estevo de PADERNE (Castroverde, Lugo) - Santo Estevo de PARGA (Guitiriz, Lugo) - Torre de San Miguel de PENAS (Monterroso, Lugo) - Santa María de PESQUEIRAS (Chantada, Lugo) - San Vicente de PINOL (Sober, Lugo) - San Cibrao de POL (Monterroso, Lugo) - San Vicente de POMBEIRO (Pantón, Lugo) - San Nicolás de PORTOMARÍN (Portomarín, Lugo) - San Nicolás de PRADO (Pontearreas, Pontevedra) - San Cibrao de REPOSTERÍA (Palas de Rei, Lugo) - Santiago de REQUEIXO (Chantada, Lugo) - San Pedro de RIBASALTAS (Monforte de Lemos, Lugo) - San Pedro de ROCAS (Esgos, Ourense) - Santa María de SACOS (Cotobade, Pontevedra)

- Capilla del Salvador o del Ciprés de SAMOS (Samos, Lugo) - Capilla de San Fernando en la catedral de SANTIAGO (Santiago, A Coruña) - Palacio de Altamira en SANTIAGO (Santiago, A Coruña) - Palacio de Fonseca en SANTIAGO (Santiago, A Coruña) - Santa María do Camiño en SANTIAGO (Santiago, A Coruña) - Santa María do Sar en SANTIAGO (Santiago, A Coruña) - Santa María de SETEVENTOS (O Saviñao, Lugo) - Santa María de TORBEO (Ribas de Sil, Lugo) - Santo Tomé de TÓRDEA (Castroverde, Lugo) - San Antoñño de TOQUES (Toques, A Coruña) - Santiago de TORTOREOS (As Neves, Pontevedra) - San Xurxo de VALE (Baralla, Lugo) - O Salvador de VILAR DE DONAS (Palas de Rei, Lugo) - San Francisco de VIVEIRO (Viveiro, Lugo) - San Miguel de XAGOAZA (O Barco de Valdeorras, Ourense).

BIBLIOGRAFÍA SUCINTA

de carácter regional

- ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando, "A pintura e o mosaico", en *Prehistoria. Arte Castrexa. Arte da Romanización*, Vigo, Ed. Promocións Culturais Galegas, 1998, pp. 369-384.
- BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Catálogo-inventario monumental y artístico de la provincia de Pontevedra*, 1907; manuscrito sin publicar.
- *Catálogo-inventario monumental y artístico de la provincia de Lugo*, 1911; manuscrito sin publicar.
- *Apéndice del catálogo monumental de la provincia de La Coruña. Arquitectura religiosa, civil y funeraria, orfebrería, bronce, azabaches*, 19--; manuscrito sin publicar.
- BESTEIRO GARCÍA, Blanca, *Proyectos, propuestas de intervención e informes técnicos de restauración de pinturas murales en Galicia*, inéditos, custodiados por la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural – Consellería de Cultura - Xunta de Galicia.
- CABADA GIADÁS, Cristina, "Memoria e imaxes morais: o ciclo mural de San Xulián de Moraime", en *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega (Santiago de Compostela, 1990)*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1992, pp. 65-72.
- CASTILLO LÓPEZ, Ángel del, *Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia*, A Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1987. (1ª Edición, 1972.)
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses*, núm. 15, 1999, pp. 287-342.
- CASTRO, Cristóbal de, *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Orense*, 1914; obra mecanografiada sin publicar.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, y BARRAL RIVADULLA, Mª Dolores, "Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega", *Semata*, vol. 10, 1998, pp. 389-420. *Colección Diplomática de Galicia Histórica*, Santiago de Compostela, Ed. Tip. Galaica, 1901.
- COUSELO BOUZAS, José, *La pintura gallega*, Santiago de Compostela, Ed. Porto y Cía., 1950.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Las pinturas murales en Galicia" (1970), en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, Ed. Diputación Provincial, 1995, pp. 101-104.
- "Arte", en *Galicia*, Madrid-Barcelona, Eds. Juan March – Noguer, 1976, pp. 147-376.
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo, "Xente da baixa Idade Media (I): sete mulleres con 'rollo'", *Anuario Brigantino*, nº 10, 1987, pp. 93-120.
- GARCÍA IGLESIAS, José M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela, Ed. Universidade, 1979.

- “El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista”, *Compostellanum*, vol. XXVI, núms. 1-4, 1981, pp. 135-172.
- “El Mapa de los Beatos en la pintura mural románica de San Pedro de Rocas (Orense)”, *Archivos Leoneses*, nº 69, 1981, pp. 73-87.
- “La Edad Media”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Ed. Alhambra, 1982, pp. 71-188.
- Voz “Pintura”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Ed. Silverio Cañada, s. a., vol. 25, pp. 1-34.
- “El tránsito del Manierismo al Barroco en la pintura gallega”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXIV, fasc. 99, 1983, pp. 179-190.
- “Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI”, *Compostellanum*, vol. XXIX, núms. 1-2, 1984, pp. 355-374.
- “Consideraciones sobre la idea de la Muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXV, 100, 1984-85, pp. 397-417.
- “Sobre los modos de ordenación en los programas pictóricos gallegos del siglo XVI”, en *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto (Santiago de Compostela, 1984)*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1985, vol. II, pp. 45-65.
- La pintura manierista en Galicia*, A Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- Pinturas murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1989.
- “La pintura”, en *Galicia en la época del Renacimiento, Galicia-Arte*, t. XII, A Coruña, Ed. Hércules, 1993, pp. 407-509.
- GUARDIA, Milagros, “El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica”, *Semata*, vol. 14, 2003, pp. 253-276.
- GUERRA MOSQUERA, José, “Pinturas murales de nuestras iglesias”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, t. IX, núms. 79-80, 1973, pp. 95-102.
- Historia Compostelana* (introducción, traducción, notas e índices de E. Falque), Madrid, Ed. Akal, 1994.
- Liber sancti Jacobi - “Codex Calixtinus”* (traducido por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1998.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela, Ed. Compostelana, 1968. (1ª Edición, 1896.)
- Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, tomos V al VIII, Santiago de Compostela, Ed. Sálvora, 1983. (1ª Edición, 1902-1905.)
- LÓPEZ VALCÁRCEL, Amador, “Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Papeletas arqueológicas”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, tomos VII al IX, años 1960 a 1976.
- LUENGO MARTÍNEZ, José M., “Las excavaciones de la villa romana de Centroña. Puentedeume (La Coruña)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. 17, 1962, pp. 5-19.
- MANSO PORTO, Carmen, “La pintura y la miniatura”, en *Arte medieval (II)*, *Galicia-Arte*, t. XI, A Coruña, Ed. Hércules, 1993, pp. 486-501.
- “Pintura y miniatura en la Edad Media gallega”, en *Galicia Románica y Gótica*, Ourense, Ed. Xunta de Galicia, 1997, pp. 324-330.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M., “Pinturas murais e restauración: aproximación histórico-artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos”, en *Os profesionais da Historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 213-232.
- “La pintura gallega en tiempos de Felipe II”, en *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1998, pp. 547-570.
- “Las artes figurativas durante el reinado de Carlos V”, en *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 2000, pp. 733-764.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La miniatura en los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, Ed. Edilán, 1985, pp. 45-62.

- “El mapa de la diáspora apostólica en San Pedro de Rocas: notas para su interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los ‘Beatos’”, *Compostellanum*, vol. XXXI, 1986, pp. 315-340.
- MURGUÍA, Manuel, “El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria”, en *Los precursores*, A Coruña, Ed. Edinosa, 1995, pp. 201-470. (1ª Edición, 1884.)
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Ourense, 1985.
- Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, Ed. Universidade, 1997.
- “O concepto da morte no Medioevo. Entre o real e o imaxinario”, en *Speculum Humanae Vitae. Imaxe da morte nos inicios da Europa moderna. Catálogo de exposición*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1997, pp. 18-20.
- POST, Chandler R., “Western part of the Peninsula” y “Galician and asturian frescoes”, en *A History of Spanish Painting*, Nueva York, Ed. Harvard University Press, 1970, vols. I y IV. (1ª Edición, 1930.)
- RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José (Ben-Cho-Shey), “San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales”, *Archivo Español de Arte*, t. XVII, 1944, pp. 10-23.
- “As pinturas mergulladas de Chouzán”, *Chan*, nº 16, año I, 1969, pp. 24-26.
- “A descuberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos”, *Chan*, nº 24, año II, 1970, pp. 24-25.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, Antonio, “Historia del arte romano de Galicia. Pintura y mosaico”, en *Arte prehistórico y romano, Galicia-Arte*, t. IX, A Coruña, Ed. Hércules, 1993, pp. 342-371.
- ROSENDE VALDÉS, Andrés A., “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Ed. Alhambra, 1982, pp. 193-280.
- RUCQUOI, Adeline, “De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Ed. USC, 1988, pp. 51-66.
- SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, *Semata*, vol. 7-8, 1996, pp. 333-353.
- SANZ DEL CASTILLO, Pedro, *Vida del Excmo señor Don Juan de San-clemente y Torquemada*, Santiago de Compostela, 1769.
- SASTRE VÁZQUEZ, Carlos, “Aristóteles en Galicia: A contraportada de Santa María de Pontevedra”, *Pontevedra*, nº 8-9, 1992, pp. 181-188.
- SICART GIMÉNEZ, Ángel, “Las pinturas murales de San Juan de Portomarín”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXIX, núms. 87-89, 1974-75, pp. 348-351.
- “Consideraciones en torno a las pinturas murales del monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)”, en *Monacato Galego. Sexquimilenario de San Bieito. Actas do I Coloquio (Ourense, 1981)*, Ourense, Ed. Museo Arqueolóxico Provincial, 1986, pp. 179-190.
- Voz “Gótico. IV. La pintura gótica en Galicia”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Ed. Silverio Cañada, s. a., vol. 16, pp. 163-174.
- SUÁREZ-FERRÍN, Alicia P., “La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón”, *Anuario Brigantino*, nº 23, 2000, pp. 379-422.
- “Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, t. X, 2001-02, pp. 49-102.
- El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajo-medieval (1215-1563)*; tesis de grado sin publicar, Santiago de Compostela, 2003.
- “‘Ab Aquilone Mors’. Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la Muerte Triunfante en el interior de las iglesias gallegas”, *Anuario Brigantino*, nº 26, 2003, pp. 339-372.
- “Las pinturas murales de la Clastra Nova. Pasión y Redención”, en *Camino de Paz. Mane*

- nobiscum Domine. Catálogo de la exposición*, Ourense, Ed. Xunta de Galicia, 2005, pp. 141-157.
- “Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval. La *Visión de Lázaro* en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)”, *Semata*, nº 15, 2005, pp. 177-200.
- Synodicon hispanum* (dirigido por A. García y García), Madrid, Ed. B. A. C., 1981.
- TRAPERO PARDO, José, *Pintura Mural*, Vigo, Ed. Castrelos, 1965.
- VALIÑA SAMPEDRO, Elías, y otros, *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, Madrid, Ed. M. E. C., 1976-1983, seis tomos.
- VALLE PÉREZ, José C., “Arte paleocristiano y prerrománico”, “El arte románico”, “El arte gótico” y “El Renacimiento”, en *Enciclopedia temática de Galicia. Arte*, Barcelona, Ed. Nauta, 1988, pp. 13-81.
- VÁZQUEZ SACO, Francisco, “Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Papeletas arqueológicas”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, tomos I al VII, años 1941 a 1961.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José, *Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo*, Madrid, Ed. M. Galiano, 1863.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Arte medieval (I)*, *Galicia-Arte*, t. X, A Coruña, Ed. Hércules, 1993.



Imagen bisagra: San Juan Bautista, último profeta de Israel y precursor del Mesías, en la iglesia parroquial de Santa María de Labrada.