

Un capítulo perdido de la pintura brigantina: Los Murales de Santa María de Pontellas

JOSE MANUEL GARCIA IGLESIAS *

LA PINTURA MURAL EN BETANZOS Y SU ENTORNO

Cuando se intenta el estudio de la posible pintura mural del Bajo Medioevo y de la Edad Moderna en el área brigantina, la primera impresión que se puede hacer el investigador es la de que hay poca representación de tal actividad artística en esa época y llegar a deducir de ello que el tema no tiene mayor interés. Sin embargo ese raciocinio no es del todo válido. Si se contemplan con detenimiento las iglesias existentes por ese tiempo, quedan suficientes muestras como para poder hablar de una pintura mural brigantina de notable importancia. Pero difícilmente desde lo que hoy existe uno se podrá imaginar el interés que tubo esta pintura mural en líneas generales; casi toda se ha perdido con el paso del tiempo ocurriendo una buena parte de esa desaparición en las últimas décadas. Es necesario tomar conciencia de ello y salvaguardar en lo

posible lo que aún existe.

La muestra pictórica brigantina más antigua se encuentra en la iglesia parroquial de Santa María de Cuiña. Se ubica en el muro sur de la nave y representa a tres miembros de una familia, la de los Amarante, en actitud de oración; ha de datarse este fresco en 1503. Estilísticamente debe considerarse dentro de la peculiar normativa que en este momento ofrece la pintura gótico hispanoflamenca en Galicia (1). Ya en el segundo tercio del siglo XVI, la restante obra pictórica existente en la misma iglesia de Santa María de Cuiña (2) así como la que se conserva en la de San Nicolás de Cís (3), San Xián de Coiros y San Pedro de Oza dos Ríos. Así pues, son los años medios del XVI un momento en el que parece hacerse frecuente en esta zona el trabajo del fresquista; tan solo algunas fórmulas propias de la estética renacentista aparecen tímidamente en tales obras. En un tiempo posterior cabe citar únicamente las pinturas del presbiterio del Santuario de Santa María de Tiobre (4) realizados poco después de 1600 y repintados años más tarde (5); estilísticamente la última obra

* José Manuel García Iglesias es profesor adjunto de Historia del Arte en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

(1) Véanse: J.M. GARCIA IGLESIAS, "La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI", Extracto de tesis doctoral, Santiago, 1979, 17-23; J.M. GARCIA IGLESIAS, "La Edad Media", en "Historia del Arte Gallego", Obra Colectiva, Madrid, 1982, 176-178.

(2) J.M. GARCIA IGLESIAS, La pintura..., 29.

(3) Idem.

(4) Se da cuenta de su importancia en J.M. GARCIA IGLESIAS, "El tránsito del Manierismo al Barroco en la pintura gallega". Cuadernos de Estudios Gallegos, (en prensa).

(5) Fueron repintados por Pedro Fernández de Belba en 1672, según recoge P. PEREZ COSTANTI, "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVII y XVIII", Santiago, 1930, 177. Fueron retocadas de nuevo al óleo por Domingo Meixide; véase F. VALES VILLAMARIN, "El santuario de los Remedios de Betanzos", La Coruña, 1968, 35-37.

reseñada es un producto típico del tránsito del Manierismo al Barroco (6).

Hay, por otra parte, noticias que deben tenerse en cuenta a la hora de valorar la abundancia de pérdidas de conjuntos murales; se sabe, ateniéndose a diferentes testimonios, que en el claustro de San Francisco de Betanzos existieron pinturas (7) así como en Santa Baia da Espenuca (8) y Santa Mariña de Lesa (9). Hoy todos estos antiguos conjuntos ya no existen. En muchos más casos hubo de perderse igualmente obra pictórica de este tiempo. Sucedió así, por ejemplo, en la parroquial de Santa María de Pontellas; unas fotografías que he hecho hace unos años, cuando aún se vislumbraban algunos fragmentos de pintura mural bajo las cales que cubrían en totalidad las paredes de esta iglesia, nos permiten dar hoy a conocer una obra definitivamente perdida.

SANTA MARIA DE PONTELLAS Y SU DECORACION PICTÓRICA

La iglesia de Santa María de Pontellas presenta nave y presbiterio rectangulares. Es una construcción humilde que cubría primitivamente con madera ambas partes. Castillo la encuadra en los últimos años del siglo XII o a principios del XIII teniendo sobre todo en cuenta el curso del arco triunfal, francamente apuntado (10).

Este templo conservaba hasta hace unos años un conjunto de murales que pertenecían a un mismo artífice y que abarcaban enteramente tanto la nave como la capilla mayor. La suerte de esta obra pintada fue verdaderamente penosa desde su descubrimiento. Parece ser que se supo de su existencia al realizar obras de cambio de tejado; a pesar del hallaz-

go la iglesia estuvo más de dos años totalmente descubierta en espera de un nuevo tejado. Mientras tanto la lluvia hizo sufrir fortísimamente los revoques que, en este caso, resultaron, además, extremadamente fáciles a la erosión ya que la capa del revestido no estaba lo suficientemente bien unida a unas paredes construidas en una mampostería saturada de humedad a causa de esa pasajera ausencia de tejado.

Las fotografías que hice en diferentes visitas a este conjunto permiten ver todo lo que llegó a estar al descubierto; fue la lluvia quien hizo saltar en parte las cales dejando ver algo de la temática que éstas ocultaban. De la capilla mayor tan solo se pudo llegar a ver un fragmento correspondiente a la parte inferior de unos cuerpos que ocupaban la pared norte y que respondía a una Adoración de los Magos. Sobre el arco triunfal la saetera que se abre encima de su clave estuvo tapiada por el XVI; en ese lugar central se representaba a Cristo Juez, lo que hace suponer que, en torno a El, apareciese un relato que tratase del Juicio Final. Las paredes norte y sur de la nave repartían en dos niveles de representación que se seccionaban, a su vez, en compartimentos, cada uno de ellos habría de tratar un tema. No todos han de tener el mismo tamaño, así el de San Cristóbal, que se encontraba en el muro sur, próximo al arco triunfal, necesitaba, por las peculiaridades con que es representado, un superior espacio a otras narraciones. Se encontraba también en parte descubierta en el nivel inferior, además de este San Cristóbal, un Santiago matamoros, inmediatamente al lado de la puerta del lado norte de la nave, mirando hacia el arco triunfal. También llegaron a estar en parte descubiertos, dos temas situados en la parte superior de

(6) Véase J.M. GARCIA IGLESIAS, "El tránsito..."

(7) Sobre la pintura mural en esta iglesia véase: J. VILLAAMIL Y CASTRO, "Iglesias gallegas de la Edad Media", Madrid, 1904, 249; J. TRAPERO PARDO, "Pintura Mural", Vigo, 1965, 15-16. El señor Vales Villamarin nos comentó que recordaba la existencia de pintura mural en la zona correspondiente al claustro.

(8) Citadas por CH. POST, "A History of Spanish Painting", New York, 1970, en I, 214 y IV, 482; A. del CASTILLO, "Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia", Santiago, 1972, 183.

(9) J.M. CAAMAÑO MARTINEZ, "Contribución al estudio del Gótico en Galicia" (Diócesis de Santiago), Valladolid, 1962, 92. Señala las paredes encaladas. Bajo tal blanqueamiento había, según parece, pinturas. Hoy la iglesia presenta su interior con la piedra desnuda.

(10) A. del CASTILLO, "Iglesias antiguas de Galicia. Santa María de Pontellas", Boletín de la Real Academia Gallega, 179, XV (1926) 269.



1) *La Adoración de los Magos. Detalle.*

la pared sur, hacia la parte delantera; representaban dos escenas de la Pasión: la Oración en el Huerto y el Prendimiento. En la pared norte de la nave, en la zona correspondiente a este nivel superior, resultó imposible el reconocimiento de temas; tan solo una mínima alusión a un enlosado hacía vislumbrar la existencia de narración.

SOBRE ALGUNAS ESCENAS PINTADAS EN PONTELLAS

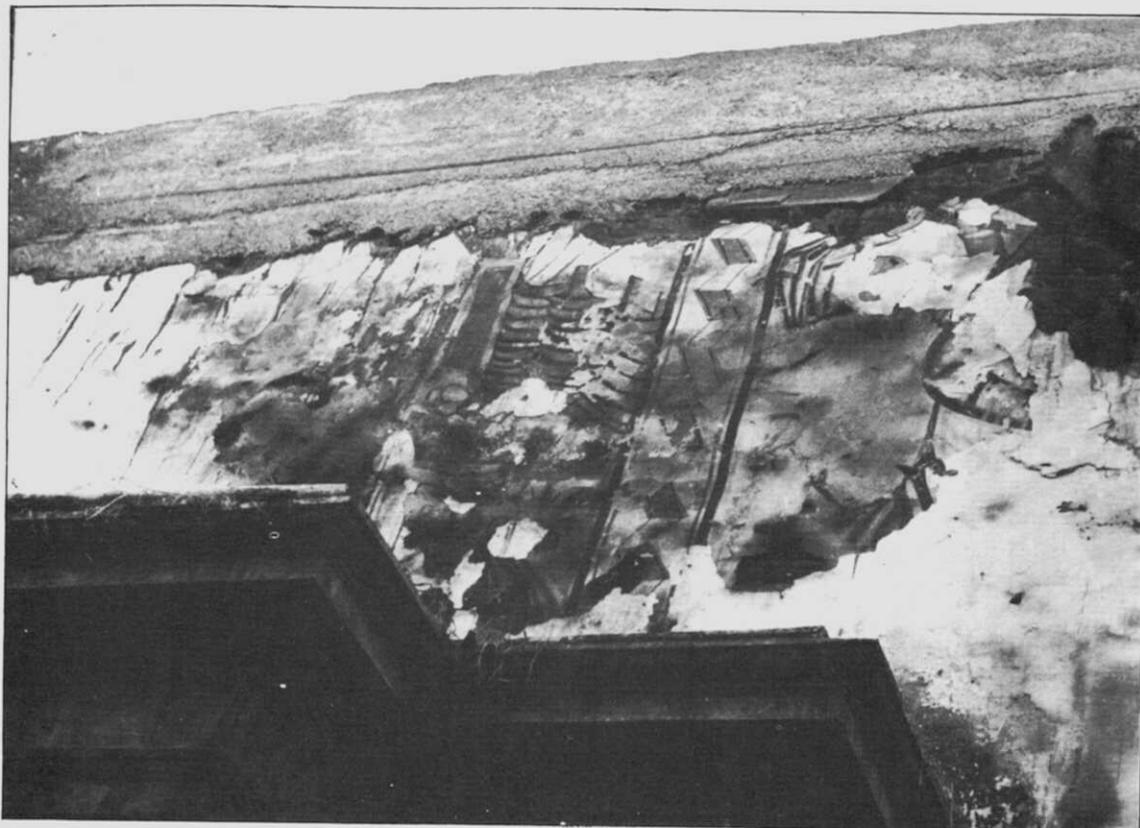
LA ADORACION DE LOS MAGOS

El tema llegó a estar mínimamente desen-calado. Pudo llegar a contemplarse la parte inferior de un Mago; aparecía arrodillado y de perfil, llevando en sus manos el regalo que va a entregar al Niño. Habría de representarse descubierto, siguiendo la costumbre de posar en el suelo su tocado en actitud de sumisión.

De Jesús tan sólo se han llegado a ver sus pies desnudos. Estaría sentado sobre el regazo de la Madre, también sedente; de la figura de María se conserva parte de su manto.

De haberse conservado las pinturas y la pared en su estado primitivo, habrían de hallarse los otros dos Magos tras el que se encontraba arrodillado. Estarían muy probablemente en pie y con sus presentes en la mano. Tras María, también en pie, quizás se representase a José. Algún testimonio arquitectónico usado como fondo valdría como alusión al pesebre.

La composición seguramente seguiría las normas clásicas de centrar el interés en el Niño y en María, dedicando todas las atenciones de los personajes a Jesús. Este se dirigiría al Mago que está más cercano en tanto que José miraría para María la cual se fijaría en Jesús; éste posiblemente se encontraría o bien en ac-



2) *La Oración en el Huerto y el Prendimiento. Detalle.*

itud de bendecir o dirigiendo su mano hacia el presente que se le ofrece.

No cabe suponer mayores originalidades en el desarrollo del tema; lo único que pudo llegar a verse atendía a fórmulas más o menos similares a las utilizadas, por ejemplo, por el Maestro de Langa hacia 1420-1425 (11) o por el anónimo artista que realizó hacia 1500 la Adoración de los Magos de la sala Abreu, en el Museo de Sevilla (12). Si se le quiere buscar un parangón en el ámbito de la pintura mural hispana de época cercana, lo encontramos en la obra del segundo maestro que trabajó en San Salvador de Gallipienzo (Navarra), hacia 1480-1500 (13).

El pintor de Pontellas trabaja con singular interés los plegados, dando una sensación muy fuerte de volumen; los paños se doblan

con fuerza ofreciendo una idea de modelado muy ostensible. La escasa cantidad de mural que llegó, en este caso, a estar descubierto, no permite apreciar más detalles.

LA ORACION EN EL HUERTO

Tan sólo se veía de la escena un fragmento de la empalizada dispuesta hacia el fondo; ocupaba el extremo derecho del marco. Tras ella se podían observar una serie de lanzas que insinúan la llegada de un gentío hasta el Huerto; de éste únicamente se dejan ver unos cuantos pedruscos y matorrales. En primer plano hay un hombre recostado y dormido; debe ser Pedro el representado ya que aparece caracterizado con una poblada barba redondeada y calvo.

(11) CH. POST, *A History...*, X, Fig. 124.

(12) F.J. SANCHEZ CANTON, "*Nacimiento e infancia de Cristo*"; Madrid, 1948, lam. 188.

(13) M.C. LACARRA DUCAY, "*Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*", (Pamplona) 1974, 345.

Junto a Pedro estarían San Juan y Santiago. Al otro lado de la composición se encontraría Jesús en oración recibiendo el mensaje angélico. El marco al que se adapta la escena es acusadamente horizontalista. El lugar dedicado a San Cristóbal, sobre el que se presenta, deja una muy estrecha franja al tema y ello ha de obligar al pintor a explayar el relato más que nada en un primer plano; hay no obstante, un clarísimo interés por hacer notar profundidad; lo demuestra, por ejemplo, la forma de situar la empalizada y el somero tratamiento del paisaje del Huerto.

EL PRENDIMIENTO

Tan sólo se contemplaba de esta escena la parte que se hallaba a la izquierda de la narración. En ella nos encontramos la mano derecha de Pedro elevada y empuñando una espada que está utilizando contra Malco. En este caso es muy difícil predecir cómo continuaría la narración ya que una ventana de la fábrica románica seccionaba en dos zonas el episodio; seguramente que al otro lado de este vano se disponía el grupo central del acontecimiento, donde Judas está besando a Cristo. De ser así, estaría rota la composición en dos partes, una contando el acontecimiento principal y otra, el secundario. Probablemente, para centrar el grupo configurado por Cristo y Judas, el pintor llevaría a cabo un extenso grupo de acompañantes del Traidor para que, así, resultase más compensada la escena.

La combatividad con que aparece representado Pedro, levantando su espada, y la división de la escena en dos bloques claramente delimitables en el acto del Prendimiento —uno basado en el grupo constituido por Cristo y Judas y el otro por el configurado por Pedro y Malco—, tiene paralelismos abundantes en la pintura hispana de la primera mitad del siglo XVI; valga como ejemplo la obra realizada sobre este tema por Jaime Forner para la iglesia parroquial de Argenton (14).

SAN CRISTOBAL

Un retablo y las cales dejaban ver tan sólo la parte superior del gigantesco cuerpo de Cristóbal y prácticamente entero el Niño Jesús, que estaba sobre su hombro derecho. Lo habitual que resulta una formulación básicamente igual a la que se vislumbra aquí no deja lugar a dudas a la hora de intentar su descripción completa ya que un buen número de grabados y pinturas fijan con claridad los rasgos peculiares a tener en cuenta (15).

Cristóbal, en pie y tres cuartos, aparecía caminando. La desmesurada talla con que se representa está de acuerdo con su papel de porteador del Señor (16). Su andar se lleva a cabo sobre un río; se ayuda en su marcha de un consistente cayado que las cales aquí no permitían ver en absoluto, pero que fácilmente se adivina al ver como se inicia el movimiento del brazo izquierdo del Santo ya que, precisamente, es con la izquierda con la que mantiene su bastón. Cristóbal mira al Niño que lleva sobre sí, su cabeza se configura con rasgos elegantes; si la nariz y boca responden a un buen dibujo, también resultan agraciados el modo en que se llevan a cabo el pelo y la barba, ésta es rizada y corta, aquél cae de la cabeza en ondulada y larga melena. Sobre él, en reducida forma, se presenta un nimbo. Viste el Santo un sayo que se abre por la parte central dejando ver una camisa de escote redondo.

El Niño Jesús se encuentra desnudo y frontal. Con su mano derecha dibuja una bendición y con la otra mantiene sobre su regazo una bola del mundo coronada por una cruz. Su rostro de Niño también se lleva a cabo con muy buenos rasgos y dentro del redondo nimbo que lo corona se vislumbra la forma de la cruz configurándose el nimbo crucífero específico de Cristo.

No sabemos hasta qué punto el artista da rienda suelta a lo narrativo en la parte inferior de la escena por medio de una detallada realización de cómo son esas aguas que cruza el

(14) CH. POST, *A History...*, XII, I, fig. 78.

(15) Entre una multitud de grabados que representan el tema cabe señalar como ejemplos representativos: E. ROUIR, *“La Gravure des origines au XVI siècle”*, Paris, 1971, 28, 36, 38.

(16) L. REAU, *“Iconographie de L'art chrétien”*, Paris, 1958, III, I, 304.



3) San Cristóbal. Detalle.

Santo. Muchas veces en nuestros murales las aguas se cargan de peces y la ribera de vida humana. El fondo sobre el que se recortan las figuras parece ser que es claro y homogéneo.

Compositivamente no se ofrece ninguna variante al modelo tantas veces repetido. El santo se constituye con el gigantismo que cita la leyenda y, la actitud de su cuerpo volviéndose hacia el Niño que corona su hombro, trata de manifestar la importancia de aquel Infante de inusitado peso (17).

Cristóbal fue invocado como preservador de la mala suerte y en los momentos de peste (18); es lógica, pues, su imponente presencia en tantas decoraciones generalmente anteriores al momento contrarreformista (13).

Hay que destacar en este caso la buena factura de la obra, sobre todo de esa cara elegante, bien concebida y bien acabada con que se representa; el detalle estaba en ella tratado con pulcritud y acierto dando uno de los mejores rostros de la pintura mural gallega del siglo XVI.

SANTIAGO EN CLAVIJO

El Santo está montado a caballo, el grupo se dispone de perfil y en actitud dinámica. El mal estado en que se encontraba este mural no deja apreciar convenientemente la escena, pero seguramente que el caballo se mostraba andando y probablemente lo hiciera sobre los cuerpos de los derrotados por el ardor del guerrero. En el estrecho espacio que queda entre la cabeza del caballo y el marco se representaba un escudo en forma acorazonada tras el cual se divisan por la parte superior puntas de lanzas; sin duda con esa sencilla nota se quiere hacer mención al ejército al que se enfrentan los cristianos.

El Apóstol viste un sayo oscuro. Blande

en su derecha, con espíritu combativo, una espada, mientras que con la izquierda mantiene un asta rematada en una crucecita y en su parte alta ondea una banderola triangular. Lleva sobre su cabeza un gorro redondo y achata-do, de ala estrecha; tras éste se deja ver la forma redonda del nimbo. Parece ser que se efigiaba al Apóstol con una rubia barba. Por otra parte, el caballo aparece aderezado con elegantes correajes. La nota que insinúa a la tropa enemiga es muy simple; el escudo con su formato acorazonado y sus colgantes repite un tipo muchas veces utilizado para esta clase de representaciones (20). La parte alta de la escena aparece desprovista de figuración, quedando su espacio dedicado al cielo; es un lugar claro y homogéneo sin ningún elemento decorativo.

La composición se soluciona con un enfrentamiento muy desigual de elementos. Ocupando un espacio muy superior se encuentra el Santo con su cabalgadura. Las dos partes en combate se disponen de perfil con lo cual el espacio se cierra con respecto al espectador. Ante la desigualdad entre los dos motivos que configuran la escena, no cabe duda de que hay un clarísimo interés por señalar la importancia superior que ofrece la persona de Santiago, único protagonista del tema, interesando, incluso, más señalar la personalidad del Apóstol que su actividad legendaria.

El desarrollo de la iconografía de Santiago ecuestre se ha puesto en relación con el espíritu de cruzada que se promueve viendo al Apóstol como principal valedor para la España ocupada. En el arranque del tipo ha habido, según Sicart, una posible influencia del tema de las figuras reales a caballo que presenta el Tumbo A (21). La importancia que tiene el Voto de Santiago, reconocedor de la deuda habida con el Apóstol por su ayuda en la victoria

(17) "...no te extrañe que hayas sentido ese peso porque, como muy bien has dicho, sobre tus hombros acarreas al mundo entero y al creador de ese mundo. Yo soy Cristo, tu rey", en S. de la VORAGINE, "La Leyenda Dorada", Madrid, 1982, I, 407.

(18) L. REAU, *Iconographie...*, 305-306.

(19) *Idem.*, 307.

(20) Lo utilizaba, por ejemplo, el citado maestro de Gallipienzo. Véase.

(21) A. SICART GIMENEZ, *La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media*", *Compostellanum*, 1-2, XXVII (1982), 29.



4) Santiago en Clavijo. Detalle.

cristiana, ha de jugar un papel decisivo en la promoción de su imagen ecuestre que, en tiempos de Pedro I, por 1355, llega a ser utilizada como enseña del concejo compostelano (22).

En el siglo XVI se usa con frecuencia la forma ecuestre para representar al Santo; en los grabados incluidos en Bulas y Sumarios del Hospital Real de 1503 y 1504 (23), y en el que se encuentra en el *Privilegio del Rey D. Ramiro de los votos del Señor Santiago de hacia 1576* (24) se efigia al Apóstol como jinete, en actitud combativa, respondiendo al espíritu de la supuesta visión de D. Ramiro (25). En otras obras relacionables con Galicia va a representarse también este tema; sucede así en la *Descripción del Reino de Galicia* del Licenciado Molina, que presenta en su última página un grabado con Santiago a caballo, portando espada y al frente de unas tropas (26). La utilización de esta escena en obras no estrictamente jacobeanas puede llegar a producir ambigüedad; Filgueira ha detectado, al respecto, interferencias entre la ilustración de los libros de caballería y los de tema santiaguista (27).

EL JUICIO FINAL

Cuando se hicieron las fotografías que hacen posible este trabajo, tan sólo estaban al descubierto unas manos yagadas de Cristo. La escena probablemente representada, resulta muy usual en la decoración mural gallega del siglo XVI (28). La figura del Señor, a la que responden las mencionadas manos, estaba situada en la paredilla que tapiaba la saetera que hay sobre el arco triunfal. Ahí pues, estaría dispuesto, en posición sedente. Cristo Juez mostrando las yagas de la Pasión. Pro-



5) El Juicio Final. Detalle.

bablemente a los lados se dispusiesen los coros de los bienaventurados presididos por María, a su derecha, y Juan Bautista, al otro lado; muy probablemente también podían aparecer escenificaciones del Cielo y el Infierno completando el relato.

El lugar que ocupa en el conjunto la figura de Cristo sugiere una repartición del tema seccionado en bandas, ateniéndose así a un esquema múltiples veces utilizado con ligeras variantes desde la Edad Media. La extensión con que se llevaría a cabo de la escena no habría de ser muy grande dada la escasa superficie que tiene la pared que hay en torno al arco triunfal.

BANDAS ORNAMENTALES

Las bandas separativas de las escenas del primer cuerpo presentan una igualdad formal absoluta en todo su recorrido. Su espacio se halla delimitado por dos gruesas franjas; dentro de ellas se pone de forma continua,

(22) *Idem.*, 32.

(23) A. LOPEZ, "La imprenta en Galicia. Siglos XV-XVIII", Madrid, 1953, 61.

(24) *Idem.*: 55.

(25) A. LOPEZ FERREIRO, "Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela", Santiago, II, 1899: 77: "Cuando me veais todos en el combate montado en un caballo blanco y ostentando en mi diestra una bandera del mismo color, entonces os persuadiréis de la verdad de mis promesas. Preparaos, pues, como buenos cristianos para la lucha, acometed invocando el santo nombre de nuestro Dios y el mio, y no dudéis que la victoria será nuestra".

(26) A. LOPEZ, La imprenta..., 77.

(27) J. FILGUEIRA VALVERDE, "Historias de Compostela", Santiago de Compostela, 1970, 89-90.

(28) Véase J.M. GARCIA IGLESIAS, "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista", *Compostellanum*, 1-4, XXVI (1981) 135-172.

abarcando prácticamente todo el ancho de la banda, un tema ornamental consistente en una estrella de cuatro puntas de trazado bastante irregular rodeada por una forma redonda seccionada en fragmentos de contorno desigual. Estos motivos circulares se separan unos de otros por dos tréboles que presentan dos hojas mirando hacia el exterior de la banda y la otra hacia el centro de la misma. Para su realización se utiliza una plancha recortada, lo que justifica el carácter seriado que se logra. Cabe poner en relación este tipo de forma ornamental con otras habituales en la pintura mural gallega del primer tercio del siglo XVI; motivos parecidos, no iguales, son utilizados por el Primer Maestro de Cuiña y por el Maestro de Marzá (29).

La banda ornamental que separa las escenas de la parte más alta, presenta prismas rectos que dirigen hacia el espectador una arista mientras se mantienen en pie sobre otra arista. Los prismas se disponen unos encima de otros ocupando todos ellos, aproximadamente, el mismo trecho de espacio. Están dibujados con finísima línea y enmarcados en una banda delimitada por alineaciones de grueso trazo. Este motivo decorativo es muy similar al que se puede ver en la segunda capa de Paderne, en Ferreira de Pallares y en Amoexa (30).

En la pared norte se contemplaban, además, en cada una de las dos alturas en que se realizan representaciones, un fragmento de enlosado que corresponde a dos interiores de unas escenas imposibles de reconocer ya que no hay ni el más leve indicio de figuración. El hecho de que el trazo del enlosado no se atenga a las reglas de la perspectiva, es claro indicio de la ingenuidad que caracteriza a este artista, falto de oficio, pero de buena mano para el arte de la pintura.

APROXIMACION HIPOTETICA AL PRIMITIVO CONJUNTO DE MURALES

Desde los temas que se han podido llegar a conocer, teniendo en cuenta su contenido y



6) Pared norte de la nave. Detalle.

localización dentro del conjunto, cabe plantear una hipótesis sobre el tipo de relato que habría de contenerse en la totalidad de los murales que, en su estado primitivo, llegarían a ocupar la totalidad de las paredes de esta iglesia de nave única rectangular y capilla mayor de forma similar.

Del presbiterio queda tan sólo referencia de un tema, la Adoración de los Magos, ubicada en la pared norte; teniendo en cuenta la advocación mariana de la iglesia y el tipo de temática que se desarrolla en la nave, parece lo más lógico suponer un conjunto de escenas que tengan que ver con la figura de María en la Anunciación es el acontecimiento que cabe suponer como más válido para situar en el testero; aparece múltiples veces representado en tal lugar dentro de las deco-

(29) J.M. GARCIA IGLESIAS, *La Pintura...*, 20.

(30) Idem., 29; J.M. GARCIA IGLESIAS, "Ferreira de Pallares... Pinturas murales", *Gran Enciclopedia Gallega*, XII, 116.

raciones de los templos gallegos en esta época (31) y es perfectamente relacionable con el conjunto decorativo de la nave, como después se verá. A la hora de suponer la temática más idónea para la pared sur de la nave, quizás haya que pensar en otro episodio propio de la infancia de Cristo, quizás una Natividad o un tema relacionado con los pastores, escenas que resultan también habituales en esta época en situaciones similares (32).

La nave tiene dos niveles de representación; cada uno de ellos tendría un sentido diferente. Cabe suponer que el superior representaría la Pasión, iniciando su curso al lado del arco triunfal en la pared sur, con la Oración en el Huerto; dicho ciclo seguiría por ese muro con el Prendimiento y otras escenas para continuar por los lados oeste y sur de la nave (33). En la parte inferior los diferentes compartimentos creados por el artista serían ocupados por santos: Cristóbal y Santiago indican claramente que ese era el sentido que tendría dicho nivel (34).

Por último debe señalarse la presencia de un tema que ha de considerarse como único a la hora de ocupar la pared que rodea al arco triunfal, nos referimos al Juicio Final. En virtud de su ubicación, se justifica en buena medida el reparto de los diferentes murales. La relación entre Redención y Juicio está plenamente tratada al situar el ciclo de la Pasión volcado en su curso hacia esa pared del arco triunfal, en la parte de la nave. El nivel dedicado a los santos señalaría, entre otros fines, un capítulo de intercesores ante ese definitivo momento del Juicio.

Por otra parte, en la capilla mayor estarían presentes, al tiempo, esos dos ámbitos mostrados en las paredes sur, oeste y nor-

te de la nave —la Redención y la Intercesión—, ya que precisamente con el misterio de la Encarnación, que señala el tema de la Anunciación, se inicia esa historia de redimir a los hombres que protagoniza Cristo al tiempo que se presenta a María como máxima intercesora ante el Hijo. La relación entre Anunciación y Juicio se puede ver en otros murales gallegos: es lo que sucede, por ejemplo, en Vilar de Donas (35).

Redención, Intercesión y Juicio son, entonces, los tres temas que valen como claves en las pinturas de Pontellas. Cristo, María y los Santos son los protagonistas de tan rico programa, irreparablemente perdido.

EPOCA Y VALOR DE LAS PINTURAS DE PONTELLAS

Estilísticamente cabe considerar al pintor moviéndose dentro de una normativa gótica hispanoflamenca que conoce ya algunos datos propios de Renacimiento; si los pliegues del manto del Mago en la escena de la Adoración hacen pensar, por su tendencia al acortamiento, en lo gótico hispanoflamenco, el rostro de Cristóbal, propenso a amar el detalle y a un cierto tono ideal, parece asomarse a lo renacentista. Los temas de las bandas ornamentales vuelven a manifestarse en la misma disyuntiva: los formatos de carácter estrellado y circulares resultan ciertamente arcaizantes en tanto que los confeccionados a base de formas prismáticas son, sin duda, más propios de un momento posterior. En suma, una data que ha de andar entre 1530 y 1550 parece la más oportuna a la hora de encuadrar cronológicamente este trabajo.

(31) Entre otros lugares sucede así en: Santa María da Poboia, San Miguel de Bacurín, Santo Tomé de Maside, Santa Cristina de Campaña, San Estebo de Parga, Santa Baia de Adá, Santiago de Amoexa, Santa María de Proendos, Santo Tomé de Nogueira, Santa Baia de Mazoi, Santa Comba de Bande, Santa María de Pesqueiras...

(32) Se representa pintada la Natividad en Santa María de Marzá, Santa Filomena de Cadramón, Santa María de Chayán, Santa María de Cuiña, Santa Mariña de Augasantas, Santa María de Cobelas, Santa María de Proendos... Asuntos relacionables con la temática de los pastores se pueden ver en: Santa María de Cobelas, Santa María de Chayán y Santa María de Proendos, que ofrecen el tema del Anuncio a los pastores; en San Martiño de Mondoñedo se ofrece como tema a los pastores caminando hacia Belén y San Xurxo de Vale tiene una representación de la Adoración de los pastores...

(33) Casos similares se encuentran en San Estebo de Chouzán, San Xoán de Sixto, San Estebo de Paderne, San Estebo de Parga, Santa Mariña de Pescoso, Santa María de Castrelo do Miño, San Estebo de Pousada...

(34) Algo parecido ocurre en San Antolín de Toques, Santa María de Melide, San Xián de Coirós, Santa Mariña de Pescoso, San Cristóbal de Cervela, San Miguel de Xagoaza...

(35) J.M. GARCIA IGLESIAS, *El Juicio...*, 140-145; J.M. GARCIA IGLESIAS, *La Edad Media...*, 174-176.

Un hecho que no debe pasar desapercibido cuando se evalúa este conjunto perdido es el de que aquí, en Pontellas, se conservaban hasta hace muy poco, bajo las cales, unas pinturas que ocupaban todo el interior de la iglesia. Tenía por ello un valor excepcional dado que no es habitual encontrarse actualmente iglesias en las que sea posible llegar a conocer un programa pictórico que abarque la totalidad del recinto, aún cuando tal tipo de ornamentación ha sido algo usual en esa época.

El trabajo del pintor que lo llevó a cabo resulta por una parte ingenuo y por otra cargado de interés. Es ingenuo, por ejemplo, su modo de interpretar la profundidad —lo que queda patente, sobre todo, en la disposición de los

enlosados— y resulta arcaizante en el tipo de bandas ornamentales que utiliza para seccionar las paredes en diferentes escenas. Por otra parte, llama la atención la buena mano con que trabaja el artista; el rostro de Cristóbal es todo un ejemplo al respecto. También el interés de la obra proviene en cierta medida por la cuestión temática; concretamente el Santiago ecuestre no tiene parangón dentro de la pintura mural gallega de la época.

Las pinturas de Pontellas resultan por las razones expuestas una obra de singular importancia para comprender la verdadera dimensión de la pintura gallega, y en concreto brigantina, de los años medios del siglo XVI.