

La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón

ALICIA P. SUÁREZ-FERRÍN*

A mi madre, Elena

Sumario

En el presente artículo se aborda por vez primera el estudio de una obra pictórica realizada al fresco sobre el muro norte de este templo parroquial, obra que testimonia tanto el arraigo de fórmulas estilísticas e iconográficas de origen flamenco en nuestra área geográfica, como el generalizado auge que por estas fechas adquirieron, en el terreno de la devoción, los sufrimientos padecidos por el Redentor de la humanidad. Se comentan, en las notas a pie, el origen y la evolución de algunos de los motivos analizados, al tiempo que se alude a otros ciclos murales de similar temática pintados en Galicia durante los siglos XV y XVI.

Abstract

In the present paper it is undertaken for the first time the study of a painting in fresco on the North wall of this parish church, a work of art that testifies both the establishment of stylistic and iconographic formulas of Flemish origin within our geographic area and the wide success that in these dates acquired, in the atmosphere of devotion, the sufferings endured by the Saviour of humanity. We comment, in the footnotes, the origin and development of some of the motifs analysed, and at the same time we allude to other murals of similar range of topics painted in Galicia during the XVth and XVIth centuries.

La iglesia de Santa María de Mañón¹ alberga unas pinturas murales realizadas, en dos momentos, entre el último cuarto del siglo XV y la primera mitad de la siguiente centuria². Las más antiguas constituyen una interesante muestra del último gótico en Galicia, mientras que las más modernas revelan la introducción de motivos estilísticos clásicos sobre patrones iconográficos anclados todavía en la tradición bajo-medieval.

Completan, en su conjunto, un ciclo narrativo de la Pasión de Jesús de Nazaret compuesto por -al menos- quince escenas y culminado por la visión déutero-parusíaca de Cristo en el último día, el día del Juicio Final³; aunque hay evidencias de que sólo está a la

***Alicia P. Suárez-Ferrín es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente está concluyendo sus estudios de Doctorado (con beca de Tercer Ciclo de la Xunta) y su Tesis de Licenciatura sobre Iconografía del Final de los Tiempos en la Galicia medieval.**

1 Perteneciente en lo eclesiástico al arciprestazgo de Sor y diócesis de Mondoñedo-Ferrol, y en lo administrativo al municipio de Mañón, comarca de Ortegal, provincia de A Coruña.

Según E. Carré sería más correcto hablar de *Maañón*; el mismo autor señala -siguiendo a Costa, Hübner y otros- que tal topónimo derivaría del nombre líbico de Hércules: *Magnón*. Cfr. E. Carré Aldao, "La Coruña", t. IV vol. VII de F. Carreras Candi (dir.), *Geografía General del Reino de Galicia*, La Coruña, Edics. Gallegas, 1980, p. 733.

2 En lo referente a la fecha de construcción de esta iglesia parroquial, no podemos aceptar la opinión de Carré cuando afirma que se llevó a cabo hacia 1657 a pesar de la apariencia gótica de las nervaduras ojivales de la capilla mayor (cfr. Carré Aldao, "La Coruña", pp. 737-738). Al menos el muro norte tuvo que ser levantado con anterioridad a 1450.

3 La asociación *Pasión-Juicio* es muy habitual en la pintura mural gallega de los siglos XV y XVI que conservamos hoy [cf. S. Miguel de Barcia (Navia de Suarna, Lugo), Sta. María de Castrelo de Miño (Castrelo de Miño, Ourense), Sta. María de Cuiña (Oza dos Ríos, A Coruña), Sto. Estevo de Chouzán



Foto 1: Pinturas sobre el muro norte de la nave, en su estado actual
(foto: autora / foto-composición: B. Besteiro).

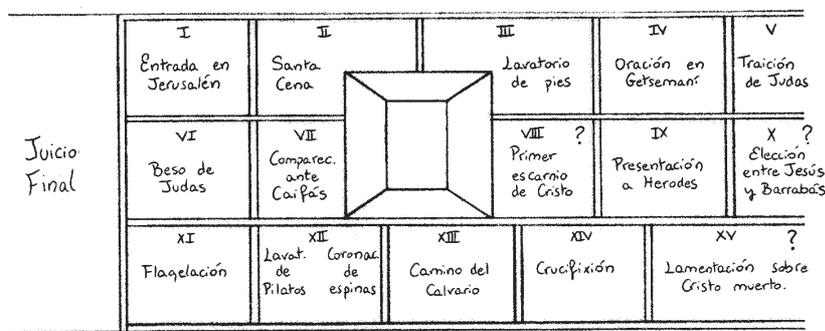


Fig. 1: Distribución de los temas en el muro norte de la iglesia de Mañón. (autora)

vista parte de un programa más extenso que sigue aún hoy oculto a nuestros ojos.

Ambos ciclos se desarrollan a lo largo del muro norte de la iglesia, ocupando aproximadamente las tres cuartas partes de la longitud total de la nave, de más de 17 metros de largo por unos cuatro de alto (fig. 1 y foto 1).

(Carballedo, Lugo), Sta. María de Marrube (O Saviñao, Lugo), Sta. María de Mosteiro (Guntín, Lugo), S. Vicenzo de Pombeiro (Pantón, Lugo), Sta. María de Seteventos (O Saviñao, Lugo), etc.], al menos tanto como la relativa a los temas *Encarnación-Juicio* [cf. Sta. Mariña de Augas Santas (Allariz, Ourense), Cuiña, Mosteiro, Sta. María de Pesqueiras (Chantada, Lugo), Pombeiro, Sta. María de Seteventos, S. Pedro de Seteventos (Sarria, Lugo), S. Xurxo de Vale (Baralla, Lugo), etc.].

El éxito de estos ciclos interdependientes -*Encarnación, Pasión, Juicio*- en el arte sacro de fines de la Edad Media se debe a su conexión con la tan buscada *Redención*. Así, este espíritu es el que lleva “a los tracistas de los programas iconográficos a representar con asiduidad, dentro de ese microcosmos que es cada templo, los temas de la Pasión en relación con aquellos que aluden a la suerte futura de los hombres” [J. M. García Iglesias, «Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI», *CEG*, tomo XXXV, 100, 1984-85, pp. 397-417, esp. p. 400], pues “el mandato del Padre es juzgar al mundo con el sacrificio del Hijo” (Cam., p. 24). Y entonces, ¿son o no son relegados los temas relacionados con la Encarnación e Infancia de Cristo? ¿porqué tienen tanto éxito en una época que buscaba con tanta ansiedad la representación del sufrimiento? F. Rapp nos aporta una posible respuesta: la búsqueda de un efecto de contraste, de modo que “*la paix joyeuse de l'une ... aggraveit l'horreur de l'autre*” (F. Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971, p. 148).

Se dice que en el muro sur de la nave existían más escenas; las noticias orales que he obtenido son imprecisas en lo concerniente a su temática, estilo o época, lo que sí sabemos es que, desgraciadamente, en los años ochenta (al ser descubierto el conjunto pictórico), se decidió cubrir todo el lienzo mural de la epístola con una capa de cemento.

La técnica de realización de los murales mañonenses es la habitual en Galicia

por estas fechas⁴: el *buon fresco*⁵, aunque debemos precisar que en nuestras tierras, durante la Baja Edad Media, más que de *fresco* hay que hablar de *mezzo-fresco*, puesto que la capa de mortero tiene un espesor aproximado de un centímetro (oscilando entre unos pocos milímetros y un centímetro y medio), cuando un fresco estándar debe tener una base de enlucido mínima de dos centímetros o dos y medio⁶.

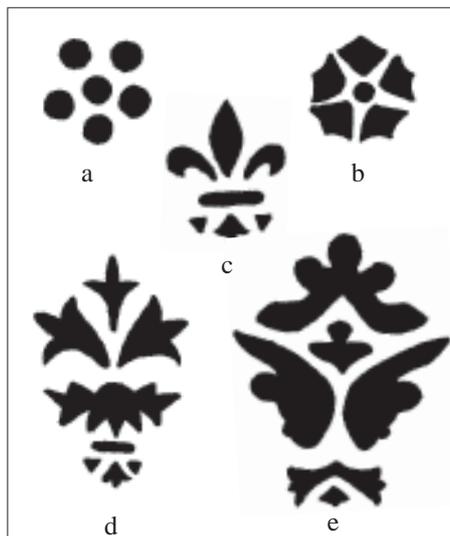


Fig. 2: Motivos decorativos en estarcido (dibujos: autora). a) b) c) d) e)

4 Cfr. Trap., p. 8; cfr. J. Guerra Mosquera, "Pinturas murales de nuestras iglesias", *BCPML*, 79-80, IX, 1973, pp. 95-102, esp. p. 97.

5 Este método consiste en la aplicación de pigmentos disueltos en agua sobre un muro preparado con argamasa húmeda de mortero de cal, quedando así absorbidos por la capa fina de dicho mortero convirtiéndose en parte integrante del propio soporte [R. Smith, *El Manual del Artista*, Madrid, H. Blume, 1991 (1ª ed. Londres, 1987), p. 235]. Requiere gran destreza por parte del pintor, pues, como escribe Francisco Pacheco en el capítulo III de su *Arte de la Pintura* (publicado póstumo en 1649), "consiste en pintar en un día y de una vez lo que de las otras maneras dura mucho y se puede retocar". Para más datos acerca de su ejecución, de los colores a emplear, consejos prácticos, opiniones de teóricos clásicos y renacentistas (como Plinio o Vasari), y pintores que manejaron con destreza este género, se recomienda la lectura de F. Pacheco, *El Arte de la Pintura* (ed., introd. y notas de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, 1990, pp. 453-466, esp. pp. 463-466.

En Galicia se abandona esta técnica pictórica a fines del s. XVI. Tenemos constancia documental de que antes de rematar la centuria se siguen pintando escenas al fresco, aunque alternando con otras técnicas pictóricas incluso dentro del mismo encargo. En el Protocolo de Gaspar Cabral dado el 15 de abril de 1587 (Protocolo n° 899, Archivo Histórico Provincial de Pontevedra) se explicitan las técnicas a emplear en la realización de ciertas pinturas en la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad del templo de S. Bartolomé O Vello de Pontevedra: "... y toda esta / obra de suso rreferida ha de yr pintada al / fresco sobre cal excepto el entierro molduras / y pilares del que an de yr pintado a olio..."; ap. T. C. Moure Pena, "Actividad artística en el templo parroquial de San Bartolomé O Vello de Pontevedra entre 1539-1600. Aportación Documental", *MP* (en prensa; agradezco a la autora el haberme permitido su consulta). A partir del XVII, en los murales gallegos, se "usará tanto el temple como el óleo y ya nunca el fresco" (J. M. García Iglesias, «El tránsito del manierismo al barroco en la pintura gallega», *CEG*, t. XXXIV, fasc. 99, 1983, pp. 179-190, esp. p. 188).

6 La única excepción, el único mural al fresco que muestra la técnica depurada de tradición romana en Galicia, con un espesor de base de entre tres y siete cms., se encuentra en Sta. Baia de Bóveda (Lugo). Acerca de su descubrimiento, *vid.* los primeros estudios escritos por A. del Castillo López ("Noticia. Los descubrimientos de Santa Eulalia de Bóveda", *BRAG*, t. XVII año XXII núm. 197, octubre 1927, pp. 140-144) y por L. López Martí (*Santa Eulalia de Bóveda*, Lugo, 1934; acerca de las pinturas, v. esp. pp. 21-22, figs. 12-15). Recientemente se han ocupado de estos murales, entre otros, A. Rodríguez



Cuadro I: La entrada en Jerusalén. Conjunto. (foto: autora)

Los pigmentos empleados son también los usuales en los frescos gallegos, con una paleta limitada a partir de sustancias naturales -tierras y otros pigmentos de origen vegetal y mineral-, obteniendo “blanco de linda cal”, “ocre claro y oscuro”, “bermellón”, “carmín” y negro “de carbón”⁷; cuando en Galicia se observa un verde o un azul llamativos, hay que pensar que se trata de pintura al temple o al óleo.

Colmenero (“Historia del Arte romano de Galicia”, en *Arte prehistórico y romano, Galicia-Arte*, t. IX, A Coruña, Hércules, 1993, pp. 344-356), y F. Singul [“La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Ortodoxia y clasicismo en la pintura paleocristiana del Noroeste hispánico”, *BA*, XXVII, 1998, pp. 175-193; “La pintura de santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana”, *BA*, XXVIII 1999, pp. 59-84].

Otra característica, si cabe más curiosa, propia de muchos de nuestros frescos tardo-medievales y renacentistas, es la presencia en el mortero de una cantidad considerable de cenizas; la restauradora Dña. Blanca Besteiro (a quien desde aquí agradezco sus explicaciones) apunta dos posibles finalidades: retener la humedad para poder seguir pintando más tiempo al fresco, o bien dar cuerpo al soporte pictórico convirtiéndolo en una especie de malla con el fin de lograr una mejor conservación a largo plazo (se utilizaría con la misma intención que la paja en el mortero de los frescos castellanos).

⁷ Pacheco, *El Arte...*, p. 465.



Cuadro II: La Santa Cena. Detalle con los tres apóstoles situados hacia el lado izquierdo de la escena. (foto: autora)



Cuadro III: El lavatorio de pies. Detalle. (foto: autora)



Cuadro IV: La oración en Getsemaní. Conjunto.(foto: B. Besteiro)



Cuadro IV: *La oración en Getsemaní. Detalle con Cristo confortado por un ángel, en el ángulo superior izquierdo de la escena. (foto: B. Besteiro)*

En último término se debe destacar el uso sistemático del estarcido como técnica específica para lograr la regularidad de motivos decorativos y bandas ornamentales de delimitación de escenas, un sistema basado en el uso de plantillas recortadas que se colocan sobre el fondo espolvoreando sobre ellas pigmento en polvo, de modo que al retirar la plantilla queda la impronta⁸. Esta técnica se usa frecuentemente en los frescos gallegos del siglo XV y principios del XVI⁹, y en el ejemplo de Mañón que se analiza aquí se utilizan hasta cinco patrones decorativos distintos (dos de tipo roseta y tres de tipo florón) en color rojo y negro, aplicados sobre los fondos de las escenas del ciclo de la Pasión (**fig. 2**)¹⁰. Un mismo diseño de banda ciñe cada una de las quince escenas de la

8 Cfr. Smith, *El Manual...*, p. 236.

9 Cf. pinturas murales de las iglesias de S. Pedro de Bembibre (Taboada, Lugo), Cuiña (v. il. 6), Marrube (v. il. 3), Sta. María de Marzá (Palas de Rei, Lugo; v. ils. 4 y 8), S. Xián de Moraime (Muxía, A Coruña), antigua sala capitular o *Claustra Nova* de la catedral de Ourense, Sto. Estevo de Paderne (Castroverde, Lugo), Pombeiro, S. Xoan de Portomarín (Portomarín, Lugo), Sta. María de Seteventos, S. Pedro de Seteventos, S. Salvador de Vilar de Donas (Palas de Rei, Lugo), etc.

10 El tipo A) está presente en los cuadros V y VIII en negro (se observa el mismo motivo, en rojo, en el Calvario de la catedral de Ourense). El B) en los cuadros I en negro, III, IV y V en rojo, VI en negro, VIII, XI, XII, XIII y XV en rojo. El C) en los cuadros I, VI, VII, VIII, XI, XII y XV en rojo. El D) en los cuadros XI y XIII en negro. El E) en los cuadros III, V, VI, VII y XI en negro.



Cuadro V: *El Prendimiento. Diálogo de Cristo con los alguaciles. Detalle con Judas y los alguaciles, situados en el lado izquierdo de la escena. (foto: B. Besteiro)*

Pasión por sus cuatro costados¹¹, excepto en la vertical del extremo izquierdo -donde lindan con la escena del Juicio-; en ese lugar se localiza otra banda (en realidad, una variación sobre el mismo motivo)¹² que prolonga hacia la parte superior la vertical marcada por una columna ficticia (v. n. 102).

En el año 1998, la restauradora Blanca Besteiro y su equipo realizaron una intervención de urgencia que sin duda resultó vital en la interrupción del proceso de deterioro del mural y en la atenuación de muchos de los problemas que afectan al conjunto. A pesar de los esfuerzos realizados, sigue siendo necesaria una restauración integral de la obra, pues su estado es todavía lamentable.

En lo que respecta a la propia superficie pictórica, se observa que la cal cubre aún muchos detalles (*cf.* cuadros I, II, III, VII, VIII, IX de la Pasión; *cf.* Juicio), aunque éste es en

11 La faja decorativa está conformada por una fila central de crucecillas griegas en negro sobre fondo blanco, flanqueada por dos filas de crucecillas seccionadas enfrentadas en los espacios que restan entre las primeras, y líneas verticales dispuestas simétricamente respecto al núcleo axial (rojas, blancas y negras); este tipo, con leves variantes, se observa en las pinturas de Bembibre, Marzá -v. il. 4-, Pombeiro, Sta. María de Seteventos, Sta. María de Vila do Medio (Burela, Lugo), etc.

12 Se dibuja de nuevo a partir de los mismos elementos: una línea de cruces griegas en negro rodeada cada una por cuatro líneas diagonales que conforman a su alrededor una figura romboidal; este núcleo se flanquea por dos filas similares seccionadas en los espacios laterales restantes. Este tipo, idéntico, en el frente del arco triunfal de Cuiña (pinturas de la segunda etapa, hacia 1544).



Cuadro VI: El Beso de Judas y el Desorejamiento de Malco. Conjunto. (foto: autora)

principio un problema reversible. Circunstancia más grave, pues no existe remedio alguno, es la existencia de abundantes lagunas de soporte que se acentúan a medida que se avanza hacia el lado este del muro. Además, toda la parte superior está cementada; hay clavos en los cuadros I, II, IV y V; sales y escamas en el VI; incisiones en el XII y el XIII; maderos incrustados en el X; incluso raíces en el XV, y hasta ramas en el IX¹³.

Por último, hemos de referir dos intervenciones arquitectónicas posteriores a la realización de los murales que afectaron a su integridad. Se adhirió una pilastra al muro (con la función de soportar el coro alto por el lado norte) superponiéndose a la escena del Juicio; y se abrió un vano rectangular de amplio derrame interno interrumpiendo el hilo narrativo del ciclo de la Pasión.

PARTE I: LA PASIÓN¹⁴

Los frescos de Santa María de Mañón ofrecen uno de los ciclos más amplios de la Pasión que hemos localizado en la pintura gallega de los siglos XV y XVI¹⁵, junto con los

¹³ Información extraída a partir del material gráfico dibujado y fotografiado por la propia restauradora.

¹⁴ Para una panorámica evolutiva general de los ciclos pictóricos de la Pasión en el arte cristiano desde el s. VI al XVI, *vid.* Sch., pp. 14-16. Para la iconografía de la Pasión en general; *vid.* Réau, pp. 396-530 y Sch., *passim*. En lo referente a dicho tema en el panorama peninsular, *vid.* Cam., *passim*.

¹⁵ Ciclos más o menos completos de la Pasión en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en las iglesias de Sta. María de Baamorto (Monforte, Lugo), Barcia, Bembibre, Castrelo de Miño, Cuiña, Chouzán, S. Cristobo de Fornas (Chantada, Lugo), Sta. María de Leboreiro (Melide, A



Cuadro VII: *La comparecencia ante Caifás. Conjunto con el sumo sacerdote sedente, a la izquierda, y Cristo rodeado de alguaciles, en pie, a la derecha. (foto: autora)*

Coruña), S. Xián de Luaña (Brión, A Coruña), Marrube, Marzá, S. Martiño de Mondoñedo (Mondoñedo, Lugo), S. Miguel de Monte (Chantada, Lugo), S. Miguel de Moreira (A Estrada, Pontevedra), Mosteiro, Sta. María de Nogueira (Chantada, Lugo), catedral de Ourense, Sto. Estevo de Parga (Guitiriz, Lugo), Sta. Mariña de Pescoso (Rodeiro, Pontevedra), Pombeiro, S. Xian de Portela de Córcomo (Vilamartín de Valdeorras, Ourense), Sto. Estevo de Pousada (O Corgo, Lugo), S. Bartolomé de Rebordáns (Tui, Pontevedra), S. Pablo de Riobarba (O Vicedo, Lugo), S. Pedro de Sardoma (Vigo, Pontevedra), Sta. María de Seteventos, S. Xoán de Sisto (Dozón, Pontevedra), Vila do Medio, etc. En relieve, destaca el retablo pétreo de la capilla de los Condes de Santa María de la Gracia, en Monterrei (Ourense), de mediados del siglo XV (v. n. 82 e **il. 1**). Aludiremos a algunas de estas obras a lo largo del comentario de cada uno de los cuadros de Mañón.

[V. algunas imágs. reprod. en obras de conjunto como J. M. García Iglesias, *Pinturas Murais de Galicia*, Xunta de Galicia, 1989, *passim.*; Gar. I, pp. 33-35, 128, 147, 165, 173, 210, 216, etc.; Gar. II, pp. 407-509; J. M. García Iglesias, "Introducción" y "Ata o século XVI", en AA.VV., *Ata o Romanticismo* (vol. 1 de *Artistas Galegos. Pintores*), Vigo, Nova Galicia, 1999, pp. 15-21 y 23-66, esp. ils. 108-120; Trap., p. 37. Para ejemplos concretos v. voces de *GEG*. Para las pinturas hasta el presente desconocidas de Pombeiro, *vid. S.-F.*, temas 1-14. De otras obras mencionadas no existen reproducciones publicadas puesto que todavía se encuentran inéditas.]



*Cuadro IX: La presentación a Herodes. Detalle con Jesús rodeado de la multitud deicida.
(foto: B. Besteiro)*

desaparecidos murales que cubrían las paredes y la bóveda del tramo recto del ábside de Santo Estevo de Chouzán, en tierras de Carballedo, antes del traslado de la iglesia en los años cincuenta¹⁶.

Es recomendable señalar aquí la importancia que el tema de la Pasión de Cristo fue adquiriendo, durante todo el siglo XIV pero sobre todo desde principios del siglo XV, entre la comunidad cristiana. A ello contribuyeron una serie de textos medievales tardíos

¹⁶ Poco después de su declaración oficial como Monumento Histórico-Artístico, en 1950, la iglesia fue trasladada a causa de las obras de construcción del embalse de Os Peares; el Sr. Grau fue el profesional elegido para despegar las pinturas con el fin de ser posteriormente recolocadas en su lugar. Sin embargo resultó imposible actuar sobre las que cubrían el tramo recto del ábside (justamente las del ciclo de la Pasión), puesto que habían sido realizadas directamente sobre la piedra.

[Para más información acerca de estos valiosos murales, antes de su destrucción, *vid.* J. Ramón y Fernández-Oxea, "San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales", *AEA*, tomo XVII, 1944, pp. 10-23, esp. figs. 8-12; *vid.* *BCPML*, t. IV, n° 34, 1950, pp. 143-144; *vid.* F. Vázquez Saco, "Iglesia parroquial de San Esteban de Chouzán", *BCPML*, t. IV, núm. 36, 1951, pp. 276-283. Tras su desaparición, *vid.* J. Ramón y Fernández-Oxea, "As pinturas magulladas de Chouzán", *Chan*, 16, I, 1969; "A descuberta da pintura galega medieval", *Chan*, núm. 24, año II, 1970, pp. 24-25.]



Cuadro XI: La Flagelación. Conjunto. (foto: autora)

enriqueciendo la narración aportada por las fuentes antiguas (evangelios canónicos y apócrifos) y renovando de este modo la iconografía cristiana de fines de la Edad Media. Textos como las *Meditationes Vitae Christi* (atribuidas en un principio a san Buenaventura, luego a Juan de Cálubus y posteriormente al franciscano Jacobo de Cordone), la *Exercitatio super Vita et Passione Salvatoris nostri* del dominico J. Tauler († 1361), las *Revelationes* de Sta Brígida de Suecia († 1373), la *Vita Jesu Christi redemptoris nostri* de Ludolfo de Sajonia († 1377), el sermón de Ivo de Chartres *Sobre la Pasión*, la *Expositio in Passionem* de Gerson († 1429), la *Historia de la Pasión* de Olivier Maillart, el *Orologio de devoción* de Jean Quentin, el *Speculum passionis* de Udalrico Pender, etc..., que indudablemente ejercieron una gran influencia hasta la llegada de la época barroca, no sólo sobre la pintura si no también sobre las demás manifestaciones artísticas.¹⁷

Una visión de conjunto del muro norte de la nave de Mañón permite organizar las escenas en prólogo, desarrollo y epílogo (v. fig. 1); así se suceden, tras los **prolegómenos** [Entrada de Cristo en Jerusalén], los episodios del **drama** en sí mismo [Santa Cena (más Lavatorio de pies), Prendimiento (Oración en Getsemaní, Traición de Judas, Beso de Judas) e Interrogatorio (Proceso religioso / judío: Comparecencia ante Caifás, Primer escarnio de Cristo -?-). Proceso político / romano: Presentación a Herodes, Elección entre Jesús y Barrabás -?-, Flagelación, Lavatorio de Pilatos más Coronación de espigas)], y el **desenlace**

17 Cfr. Mâle, pp. 78-82; Sch. p. 78, n. 61; Seb., p. 344.



Cuadro XII: El lavatorio de Pilatos y la Coronación de espinas. Conjunto. (foto: autora)

[Crucifixión (Camino del calvario, Muerte de Cristo en la cruz, Lamentación sobre Cristo muerto -?-)].¹⁸

La entrada en Jerusalén (*Ingressus Christi super pullum asinae in Jerusalem*)¹⁹; **cuadro I**²⁰. A pesar del pavimento de baldosa ajedrezado, que puede confundir al espectador²¹, la escena se desarrolla en un exterior, en el camino que lleva desde Betania y Betfagé a las puertas de Jerusalén, ciudad representada por la fortaleza del extremo izquierdo (punto de vista del espectador).

18 Para la identificación de dichas escenas -algunas en un estado más que precario-, además de la tradición iconográfica acuñada, se han tenido en cuenta los abundantes *tituli* y filacterias explicativas que aparecen aquí y allá. A partir de ahí, se ha podido intuir qué texto(s) evangélico(s) o no evangélico(s) ha(n) servido de inspiración -directa o indirectamente- en la conformación visual de cada uno de los cuadros; los fragmentos entrecomillados insertados en las descripciones han sido seleccionados siguiendo este criterio. Lamentamos el hecho de que las notas a pie presenten en ocasiones información más valiosa que la ofrecida en el texto en sí; tal desajuste viene motivado por un intento de aclarar conceptos sin interrumpir por ello el hilo narrativo del discurso.

19 Episodio narrado en los evangelios canónicos (Mt. XXI, 1-11; Mc. XI, 1-10; Lc. XIX, 29-40; Jn. XII, 12-19) y en el evangelio apócrifo de Nicodemo (I, 16). Cf. Zacarías IX, 9; Isaías LXII, 10.

20 Las primeras representaciones de la Entrada en Jerusalén se localizan en el arte cristiano del siglo IV, aunque en el terreno de la pintura monumental no se puede decir con exactitud cuándo comenzó a ser la escena de apertura de los ciclos de la Pasión; *grosso modo*, hacia el s. XII. Cfr. Sch., pp. 19-22.

21 Este suelo embaldosado bicolor (presente en los cuadros I, III, VII, VIII, IX, X, XI, XII), que en principio parece impropio de una escena sagrada, y más si no se trata de un espacio interior, resulta habitual en pintura desde mediados del s. XV [v. por ejemplo dos escenas de la vida de santa Brígida del retablo de Appuna, 1450-75; la Degollación de S. Juan Bautista de P. Berruguete en la iglesia de Sta. María del Campo (Burgos), 1470-1485; Epifanía y Flagelación en S. Salvador de Gallipienzo, Navarra, 1480-1500; etc.]. Pero mientras en obras de mayor calidad (como las mencionadas pinturas de Appuna o de Burgos), ese embaldosado sirve para organizar la visión perspectiva y recrear así una cierta sensación espacial, en Mañón el artista no ha sabido utilizar la herramienta; podemos decir que ha tomado el motivo pero no su función. [V. imágs. reprod. en V. Almazán, *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 61 y 103;



Cuadro XIII: El camino del Calvario. Conjunto. (foto: autora). Abajo, Cuadro XIII: El camino del Calvario. Detalle con el rostro de Cristo. (foto: B. Besteiro)

Jesucristo²² va montado sobre un asno blanco (símbolo de su triunfo), sujetando las riendas con su mano izquierda, mientras bendice con la derecha a la muchedumbre

en C. Bernis Madrazo, «Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra», *AEA*, t. XXXII, 1959, pp. 9-28, esp. lám. VI; en Lac., láms. 34 y 35.]

Nótese por otro lado la similitud entre el tipo de letra gótica de las filacterias de Appuna y Mañón: sin duda denotan una cercanía cronológica.

22 Se repite en todas las escenas el tipo siríaco (maduro y barbado), con nimbo crucífero; por ello no se volverá a citar el dato. También los Apóstoles, excepto Judas, van nimbados.

En cuanto al atuendo, Maestro y discípulos, descalzos, visten túnicas de manga larga en tono azul grisáceo, rosado o amarillo-ocre (nótese que cambia el color de la túnica del mismo personaje según las escenas, quizás para evitar la monotonía), ceñidas en la cintura por medio de un cingulo; exceptuando, claro está, al Cristo de la Flagelación y la Crucifixión (v. n. 60), ya que en estas escenas de acusada violencia se hace hincapié en mostrar su cuerpo casi desnudo castigado.



situada intramuros. Ante él, “los niños de los Hebreos” (Nic. I, 16), arrodillados, extienden sus ropas ante el paso de la borrica cristófora. Tras él, los apóstoles le siguen a pie conformando un grupo compacto. Al fondo, como único elemento vegetal, un árbol; posiblemente el que albergaría en su copa al publicano Zaqueo, quien, debido a su pequeña estatura, habría tenido que subir para ver mejor²³.

La Santa Cena (*Cena Domini*)²⁴; **cuadro II**²⁵. Se puede considerar este *symposion* fúnebre como el primer episodio de la Pasión misma²⁶.

El *Sacrum Convivium*, como el Lavatorio de pies, se desarrolla en un interior, de noche. Los comensales se sientan a ambos lados del Maestro (eje central de la composición), tras una mesa rectangular²⁷ situada en paralelo al plano pictórico. Sobre la mesa se disponen los alimentos eucarísticos (pan, pescado y vino), en perspectiva abatida en función de la claridad expositiva (*cf.* Marrube, il. 3).



Cuadro XIII: *El camino del Calvario. Detalle con los rostros de Simón de Cirene y las tres Marías.*
(foto: autora)

23 Según la tradición oriental dicho árbol es una palmera, según la occidental, simplemente un árbol frondoso. Se ilustra el episodio anecdótico de Zaqueo en el arte cristiano con asiduidad desde los primeros tiempos [*cf.* sarcófago romano de Adelfia, 340-345; tímpano de la catedral de Estrasburgo, hacia 1280; ala derecha de un díptico constantinopolitano de la primera mitad del s. XIV conservado en Florencia; leccionario de Semana Santa etíope del s. XV]; y aunque la composición general de la escena no varía en lo fundamental, en Mañón se presenta al revés que en los demás ejemplos, en dirección O [como sucede en el Salterio Cotton, escrito e iluminado en Winchester hacia 1050, donde “*The procession moves in the opposite direction from the usual*” (Sch. p. 21)].

[V. imágs. reprod. en AA. VV., *Els Tresors del País de la Reina de Saba. L'Art cristià d'Etiòpia*, catálogo de exposición, Fundació Caixa de Girona, 2001, p. 29; en Sch., figs. 12, 15, 31, 39.]

24 Se narra en los evangelios canónicos (Mt. XXVI, 20-30; Mc. XIV, 17-25; Lc. XXII, 14-23; Jn. XIII, 18-30); *cf.* Juan VI, 22 y s.; I Epístola a los Corintios X, 16 y s., XI, 23 y s.

25 La Santa Cena tardó en representarse incluso más que la propia Crucifixión; así pues, contada entre los episodios de la Pasión, surge en el s. VI. *Cf. Codex Purpureus Rossanensis*, tercer cuarto del s. VI, con la Cena seguida -como en Mañón- del Lavatorio de pies. «*The Last Supper and the Washing of the Feet are very often combined in one image*» (Sch. pp. 27-28, fig. 69); no sabemos a ciencia cierta si, en Mañón, Cena y Lavatorio se figuraban en un solo cuadro o si se disponían de modo independiente (como sucede en Monterrei, il. 1)... ante la duda, presentamos ambos episodios individualmente.

Imágenes de la Santa Cena en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Barcia; en el muro sur del tramo recto del ábside de Chouzán (il. 2); en el muro norte del tramo recto del ábside de Marrube (il. 3); en el muro sur del tramo recto del ábside principal de Pombeiro; sobre el arco triunfal de Sardoma; en Sisto, etc...

26 *Cfr.* Cam., p. 6.

27 El formato rectangular de la mesa es el que ha tenido más éxito -frente al circular o al cuadrado- en nuestras tierras, y, en general, en todo el Occidente europeo medieval. V. en Galicia: pinturas murales de Barcia, Chouzán (il. 2) y Marrube (il. 3), tímpano de la portada sur de Moraime y retablo de



Cuadro XIV: La Crucifixión con los dos ladrones. Conjunto. (foto: autora)

Las únicas figuras hoy visibles son los tres apóstoles situados más hacia la izquierda, de quienes podemos ver sus pies desnudos y las cabezas mostrando en sus rostros la tensión psicológica del momento: “Ellos comenzaron a preguntarse unos a otros sobre quién de ellos sería el que había de hacer esto” (Lc. XXII, 23), sobre quién sería el traidor. Posiblemente, la figura de Judas Iscariote es el elemento que interrumpe la horizontal de la mesa, hacia la derecha, sentado aparte en primer plano y enfrentado literalmente al Maestro y demás apóstoles (cf. Chouzán, il. 2).

El lavatorio de pies (*Ablutio pedum*)²⁸; **cuadro III**²⁹. Antes de empezar a comer, Cristo “se levantó de la mesa, se quitó los vestidos y, tomando una toalla, se la ciñó” (Jn. XIII, 4)³⁰. Entonces, se arrodilló y comenzó a lavar los pies de sus invitados, los de Simón Pedro

Monterrei (il. 1). V. en España: arqueta de S. Millán de la Cogolla (fines del s. XI), murales de S. Baudilio de Berlanga (mediados del XII), tímpano de la Puerta del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (fines del s. XIV), tabla del Museo de Solsona (hacia 1430), mural de Diego López en S. Isidoro del Campo, Santiponce (1432-36). [V. imágs. españolas reprod. en Cam., láms. 1-2, 5-7]

28 Episodio únicamente descrito en el evangelio de Juan (XIII, 1-15).

29 Aunque la escena del Lavatorio de pies se representa en el arte cristiano desde los primeros tiempos, es poco habitual durante la Baja Edad Media.

En la pintura mural gallega de 1400 a 1600 sólo tenemos constancia de un ejemplo seguro, en Moreira, y dos ejemplos dudosos en las iglesias de Baamorto y de Culleredo (cfr. Trap., p. 34; Gar. I, p. 32).

30 En Mañón, Cristo no se despoja de sus vestiduras para ceñirse el paño: no se está siguiendo el texto evangélico literalmente, sin embargo este detalle no constituye en absoluto una excepción en los Lavatorios de pies del arte medieval.

el primero (quien en un principio opuso resistencia), con el fin de darles una lección de humildad, un *mandatum*³¹.

Vemos la figura del Maestro a la izquierda, arrodillado ante la jofaina, dirigiéndose a Pedro con su diestra en un gesto de *locutio*; Pedro, sentado, se sujeta las ropas para descubrir sus piernas desnudas; tras él, los demás apóstoles en pie, descalzos, esperan su turno.

La oración en Getsemaní (*Christus ab Angelo corroboratus/Apostoli dormiunt, Christus orat*)³²;

cuadro IV³³. Hacia la zona superior izquierda del cuadro se representa a Cristo confortado por un ángel y, en la mitad derecha, despertando a sus discípulos dormidos; de este modo, la figura de Jesús se desdobra³⁴. La acción se desarrolla de madrugada en el Monte de los Olivos, situado extramuros de Jerusalén. Como es habitual en los últimos siglos de la Edad Media, en vez de figurarse un monte se representa más bien un jardín delimitado por una



Cuadro XIV: La Crucifixión con los dos ladrones. Conjunto. (foto: autora)

31 El arte occidental ha hecho hincapié en la enseñanza a los discípulos y en el « mandato », en contraste con el arte bizantino, más pendiente de mostrar la purificación que supone la ablución en sí. Tanto Schiller como Réau señalan que el hecho de « *laver les pieds des hôtes avant de servir le repas* » es una antigua costumbre oriental, normalmente ejecutada por esclavos; este es el motivo por el que el Concilio de Trento reacciona ante este exceso de humildad al representar al Señor, y le muestra asistido por ángeles. Cfr. Sch. pp. 41, 43, 45; Réau, pp. 406-407.

Así pues, el Lavatorio de pies de Mañón sigue una fórmula pictórica derivada del diálogo entre Cristo y Pedro; Gertrud Schiller describe una miniatura del Salterio Khludov, de la segunda mitad del s. IX, de un modo que casi podría aplicarse a lo que se representa en Mañón: “*his hands –las de Jesús- are raised as he addresses Peter, leaning slightly towards him as he does so. Peter sits on a stool with one foot in the basin; ... With his other hand –la izquierda- Peter holds his garment on his knee... the other disciples stand behind him*”. Sin embargo, a Cristo no se le representa arrodillado hasta mediados del s. XI. En resumen: el Lavatorio de Mañón, como el del reverso de la *Maestà* del Duccio (pintada ca. 1308), “*includes a Christ who kneels and speaks*” (Sch. pp. 43-47, figs. 17, 120). En el Lavatorio del retablo de Monterrei, sin embargo, se observa una fórmula procedente de Siria o Asia Menor, en la que Cristo se inclina totalmente para lavar los pies con sus dos manos (v. il. 1).

32 Episodio narrado en los tres evangelios sinópticos (Mt. XXVI, 36-46; Mc. XIV, 32-42; Lc. XXII, 39-46).

33 La Agonía en el Monte fue poco representada durante los primeros tiempos del arte cristiano, pero ganó popularidad con el paso del tiempo. Así, sólo existen dos ejemplos del s. IV (uno de ellos, en la Lipsanoteca de Brescia, ca. 360-370). En pintura mural, el tema se va incorporando a algunos ciclos de la Pasión franceses e italianos entre los s. VIII y XII, pero es en el s. XV cuando cobra fuerza. Cfr. Sch., pp. 48-51. Ejemplos en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el lado sur de la bóveda del tramo recto de Chouzán; en el muro sur de la nave de Marzá (il. 4) y en el muro sur del segundo tramo del ábside de Nogueira.

34 En ninguno de los ejemplos pictóricos gallegos (como tampoco en el retablo de Monterrei –v. il. 1–, ni en el de Valcarría –v. n. 82 ¶ 2º–) Cristo aparece desdoblado, pero es lo habitual en el arte cristiano europeo; un buen ejemplo se encuentra en el reverso de la *Maestà* del Duccio, en Siena (reprod. en Sch., fig. 18a).

cerca compuesta de ramas entrelazadas³⁵.

La aparición de un ángel que confiere fuerzas a Jesús en su debilidad sólo es mencionada por Lucas; en Mañón, Jesús -arrodillado y orante- mira al ángel que se acerca -de cuerpo entero-³⁶ presentándole la cruz y el cáliz lleno de “angustia hasta los bordes”³⁷. Pedro y los dos hijos de Zebedeo estarían representados en el cuarto inferior derecho de la composición (cf. Monterrei, il. 1).

El **Prendimiento**³⁸ abarca los cuadros V y VI. El primero de ellos se dedica al diálogo de Cristo con los alguaciles, según el evangelista san Juan³⁹; por el contrario, en el cuadro siguiente se sigue a los sinópticos, pues Juan no refiere ni el Beso de Judas ni el Desorejamiento de Malco.

De esta escena solamente resta un retazo de pintura en el que se ve a un grupo de personajes masculinos con restos de epígrafes legibles, que no sólo ayudan a la identificación de dicha escena sino también a averiguar cuál ha sido la fuente: se menciona el nombre de “Judas” en un *titulus*, y en la filacteria que se despliega debajo leemos algo



Cuadro XIV: La Crucifixión con los dos ladrones. Detalle con Dimas y su alma recogida por un ángel. (foto: autora)

35 Ese tipo de cerca “tejida” con ramas sobre palos verticales se representa por toda Europa en diferentes tipos de escenas a lo largo del XV. Ejs. peninsulares: grabado de la obra *Paris e Viana* (Barcelona, 1494), Oración en el Huerto de P. Berruguete perteneciente al retablo mayor de la catedral de Ávila (ca. 1499), Beso de Judas de un retablo de Lanaja, Huesca. Ejs. gallegos: murales de Chouzán o de Nogueira. [V. imágs. reprod. en Cam., láms. 26 y 32; en Sch., figs. 11, 142; en Seb., p. 349.]

36 El nimbo de Cristo encaja como un guante en la curva de la filacteria que, saliendo de su boca, rodea toda su figura; también en el cuadro III se vislumbra este motivo rodeando a Jesús, y en el cuadro VI, Caifás es de nuevo “envuelto” en una filacteria, conformando ésta una especie de arco ultra-semicircular. Este detalle es propio de la pintura peninsular de la segunda mitad del XV (cf. tabla con el Rey David, segunda mitad del s. XV, Museo Provincial de Valencia; Isaías, Samuel, Daniel, Malaquías, etc. del Maestro de S. Nicolás, h. 1465-70; nótese también la similitud en el tipo de letra).

El ángel suele aparecer entre nubes (cf. Nogueira), pero en algún caso aparece aproximándose a pie (cf. retablo de Wurzach, por Hans Multscher, hacia 1457). En el retablo de Wurzach, así como en una tabla procedente del retablo de Pallaruelo de Monegros, o en la tabla de Berruguete (referida en n. 35), el ángel porta cáliz y cruz; también en Nogueira el ángel sostiene una cruz, pero el cáliz flota en el aire; en Marzá no hay ángel, y el cáliz es la única aparición (il. 4)... realmente las variantes son numerosas. [V. imágs. reprod. en Ber., fig. 77; en Cam., lám. 27; en Sch. fig. 154; en Sil., figs. 46 y s.]

37 Cam., p. 21.

38 Narrado en los evangelios canónicos (Mt. XXVI, 47-56; Mc. XIV, 43-52; Lc. XXII, 47-53; Jn. XVIII, 1-11).

39 Esta escena no es habitual puesto que el Prendimiento se sintetiza normalmente en la escena del Beso de Judas; no obstante, se puede observar una imagen de este episodio en la Lipsanoteca de Brescia, ca. 360-370; o en un relieve en marfil, ca. 900, del *British Museum*, Londres. [V. imágs. reprod. en Sch., figs. 10 y 166.]. Como era de esperar, no he encontrado paralelos a esta escena en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600; todos los ejemplos representan el Beso de Judas (v. n. 41 ¶ 2°).

referente al Nazareno. Por la composición de la propia imagen, los epígrafes y también por cuestiones de coherencia narrativa, se puede afirmar que se trata del momento en que Judas y los alguaciles van a apresar a Cristo y éste les pregunta a quién buscan: “Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle, salió y les dijo: ¿A quién buscáis? Respondieronle: A *Jesús Nazareno*. Él les dijo: Yo soy. *Judas*, el traidor, estaba con ellos”. El tesorero de los apóstoles se representa pelirrojo, imberbe y con la cabeza descubierta; por el contrario los personajes que le siguen llevan sus cabezas cubiertas con curiosos tocados puntiagudos y todos presentan el ceño fruncido. Conforman una gran turba “con linternas, y hachas, y armas” (Jn. XVIII, 3). Hacia la derecha se figuraría al propio Cristo, entregándose al sacrificio para facilitar así el cumplimiento de su misión redentora (cf. Lipsanoteca de Brescia, n. 39).



Cuadro XIV: *La Crucifixión con los dos ladrones.*
Detalle con Gestas y su alma recogida por un demonio.
(foto: B. Besteiro)

La escena se desarrolla (como la Oración y el Beso) en un exterior nocturno, casi al alba, “al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto”⁴⁰; un tronco de árbol asoma tras Judas y la filacteria.

La segunda escena del Prendimiento aglutina el **Beso de Judas** (*Judas osculatur Dominum*) y el **Desorejamiento de Malco** (*Petrus, evaginato gladio, auriculam Malchi amputat*); **cuadro VI**⁴¹. En el mismo escenario que el cuadro V, iluminado por la luz de las antorchas, se sitúa un grupo de personajes centrado por la figura de Jesucristo. A la izquierda se dibuja -lo debería ser- un olivo (?), y a la derecha un pequeño bosque, con una filacteria enredada entre los troncos de los árboles y un ave oscura, posiblemente un cuervo⁴², posándose sobre la copa de uno de ellos.

40 Fragmentos de Juan XVIII, 1-5.

41 El Beso de Judas comenzó a ser representado en las artes visuales a partir del s. IV; a fines de la Edad Media, casi nunca está ausente de los retablos de la Pasión. Cfr. Sch., pp. 52, 56.

Imágenes del Beso de Judas en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el exterior del muro sur de Baamorto, en el lado sur de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán, en el muro norte del ábside de Fornas, en el muro sur del segundo tramo del ábside de Nogueira (il. 5) y en Sisto. En el retablo de Monterrei se figura el Beso pero no el Desorejamiento (v. il. 1).

42 El simbolismo del cuervo es contradictorio, difiere según las culturas, aunque en general es un pájaro de mal agüero; en el *Mahabharata* hindú, los cuervos son mensajeros de la muerte. En el cuadro VI este significado tendría plena razón de ser. Pero hay más: esta ave también simboliza la soledad, el aislamiento de quien *voluntariamente* decide “vivir en un plano superior” [J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder, 1999 (versión castellana del *Dictionnaire des symboles*, Paris, Jupiter, 1969), pp. 390-392]; en este sentido, conviene recordar el pasaje narrado en Jn. XVIII, 11, donde se recalca esa idea del sacrificio *voluntario* del Salvador.

En el centro de la composición, Judas besa a Cristo en el rostro para indicar que se trata del Nazareno, mientras un soldado se acerca por detrás para prenderle (Mt. XXVI, 48); el traidor es más bajo que Jesús, quizás por medio de esa *escasez de estatura* se intenta reflejar su *escasez espiritual*⁴³. Ese núcleo central está rodeado de soldados con cascos y arneses, lanzas, garrotes y hachas; la sensación de multitud se consigue a través de la acumulación de cabezas y armas hacia el fondo (al igual que en los cuadros VII, IX y XIII).

Otros dos personajes completan la escena añadiendo lo anecdótico: Pedro (en el extremo izquierdo) y Malco (derribado en primer plano). Simón-Pedro es el único discípulo que permanece fiel a su maestro cuando todos han huido (Mt. XXVI, 56; Mc. XIV, 50); sostiene un sable o escarquina desenvainada con la que acaba de cortar la oreja derecha al “siervo del pontífice” (Mt. XXVI, 51), encargado



El Juicio Final. Conjunto. (foto: autora)

Detalle I: Resurrección de los muertos (foto: autora)



43 Según Réau, el hecho de que Judas bese a Cristo no se debe a un cinismo desmesurado sino que, más bien, es una señal indicativa, puesto que los soldados «*craignaient de le confondre avec son sosie, l'apôtre Jacques le Mineur*», que se le parecía mucho. En cuanto a la baja estatura del traidor, se dice que la propia Virgen María le explicó a santa Brígida que su Hijo había tenido que inclinarse para recibir el beso, porque Judas era bajito. Cfr. Réau, pp. 433-434.

[Para conocer la obra de Sta. Brígida de Suecia, véanse las ediciones críticas de los ocho *Libri* de las *Revelationes* publicados por la *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien* de Estocolmo entre 1967 y 1998; o la edición en lengua castellana de 1901, publicada por El Apostolado de la Prensa (*Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia*, Madrid) en 1901.]

de portar una linterna⁴⁴. El momento representado es aquel en que Cristo, taumaturgo, cura la herida de Malco⁴⁵. Con este suceso se pretendía resaltar, por medio del contraste, la divina benignidad de Cristo en oposición a la reacción humana -y por tanto instintiva- de su discípulo⁴⁶.

Comparecencia ante Caifás⁴⁷; cuadro VII⁴⁸. La escena se desarrolla esa misma noche en el interior de la casa del sumo sacerdote del Sanedrín, donde los príncipes de los judíos intentan que Cristo sea condenado a muerte; dicha condena debía ser posteriormente confirmada por el procurador romano.

Así pues, Caifás, en un sitial elevado -un sillón macizo de “cajón”, de cierta inspiración bizantina⁴⁹-, se figura mitrado y con ropa talar ceñida con cíngulo. Le rodea a modo de arco de herradura una filacteria escrita (v. n. 36), y, a ambos lados de su cabeza, un *titulus* partido que le identifica con su nombre. Frente a él está Cristo en pie, descalzo, indefenso, rodeado de alguaciles y falsos testigos; su actitud serena y sumisa, lánguida, contrasta con la agitación de la multitud. Este contraste de actitudes se refleja en los ritmos marcados por las posturas de las propias figuras: Jesús inclina el rostro, está maniatado y por lo tanto sus extremidades indican un ritmo descendente; por el contrario, los personajes a su alrededor alzan los brazos en un enérgico ritmo ascendente. El tipo de composición con el juez a la izquierda, entronizado, y Jesús a la derecha, indefenso y rodeado por sus detractores (al igual que en los cuadros VII, IX y XII, y en Chouzán), se inaugura ya en épocas tempranas (cf. Puertas de Sta. Sabina, v. n. 48).

El momento representado es aquel en que el Sumo sacerdote muestra su indignación ante la respuesta del preso: “el pontífice le dijo: Te conjuro por Dios vivo a que me digas si eres tú el Mesías, el Hijo de Dios. Díjole Jesús: Tú lo has dicho... Entonces el pontífice

44 Malco portaba su linterna « *au bout d'une perche* » (Réau, p. 434), linterna que, tras el golpe, acaba tirada en el suelo -cf. Fornas-. Este objeto, así como el *flagrum*, la ligadura, la columna (cuadro XI), la corona de espinas, la túnica sin costuras (cuadro XII), los clavos, el martillo o la cruz (cuadros XIII y XIV), ocupan un importante papel en la iconografía medieval en su conjunto como *Arma Christi*, ampliamente representado a fines de la Edad Media. Explica Émile Mâle que es en este momento cuando se empieza a meditar sobre estos instrumentos de sufrimiento y de muerte « *qui ont sauvé le genre humain* » (Mâle, pp. 98-102). Se conservan multitud de testimonios artísticos de dicha meditación, como: el Libro de Horas de Caillant, fines del s. XV; el fondo de un grabado de Van Meckenem, ca. 1490; una xilografía inglesa, hacia 1500. También tenemos ejemplos gallegos: *Arma Christi* portados por ángeles o colgando de la Cruz de la Lamentación en Pombeiro (1462), dispersos por el intradós del arco triunfal de Cuña (primera mitad del s. XVI), portados por ángeles en Castrelo de Miño (segunda mitad del XVI), etc. [V. imágs. europeas reprod. en Fin., pp. 150, 154-155, 159; en Seb., p. 355. V. imágs. gallegas reprod. en S.-F., temas 5, 7-10, il. 11.]

45 Hasta el s. XI no se empieza a representar a Cristo curando la oreja, y es en el período gótico cuando alcanza cierta madurez (v. retablo de la Pasión de Hofgeismar, ca. 1320; retablo de la catedral de Sto. Domingo de la Calzada, Logroño, s. XVI); hasta entonces, se solía figurar el momento anterior, en que Cristo, viendo a Pedro desnudar su espada, le ordena que la guarde.

[Cfr. y v. imágs. reprod. en Cam., lám. 33; en Sch. p. 55, fig. 179.]

46 Cfr. Réau, p. 436.

47 Episodio narrado en los evangelios sinópticos de un modo uniforme (Mt. XXVI, 57-67; Mc. XIV, 53-65; Lc. XXII, 66-71), no así en Juan XVIII, 19-24.

48 El juicio ante el Sanedrín tuvo un lugar entre las escenas de la Pasión en el arte cristiano desde sus inicios; este tribunal aparecía en ocasiones compuesto por tres sacerdotes, por dos (Anás y Caifás) o solamente por Caifás, como en Mañón (cf. relieve en madera de las Puertas de Sta. Sabina, en Roma, ca. 432). Cfr. Sch. p. 56, fig. 184. Una muestra pictórica de la Comparecencia ante Caifás en Galicia entre 1400 y 1600 se localizaba en la bóveda del tramo recto de la iglesia de Chouzán. Según García Iglesias, es posible que exista otra en Baamorto, junto a la de Jesús ante Anás (cfr. Gar., I, p. 32).

rasgó sus vestiduras diciendo: Ha blasfemado” (Mt. XXVI, 63-65)⁵⁰. Junto al reo, “uno de los alguaciles, que estaba a su lado”, encapuchado, agarra a Cristo con la mano izquierda al tiempo que alza su derecha para pegarle una bofetada por el modo en que ha contestado al sumo sacerdote (Jn. XVIII, 22)⁵¹.

Entre la Comparecencia ante Caifás y la Presentación a Herodes, se suele disponer el **Primer escarnio de Cristo ante el Sanedrín (?)** (*Christus velatus, consputus, et calaphizatus*)⁵²; cuadro VIII⁵³. Lo poco que resta a la vista (pavimento, escalones a la izquierda, restos de una filacteria en la parte superior, ropajes bajo los que se asoma un pie desnudo en el centro, una figura en pie a la derecha) no permite asegurar la representación de este episodio, pero no queremos dejar de apuntar esta posibilidad.



Detalle 2: Bienaventurados. (foto: autora)

Presentación a Herodes⁵⁴; cuadro IX⁵⁵. Tras la condena religiosa, Jesús es enviado ante las autoridades romanas; el procurador de Judea, Poncio Pilatos, no halla delito alguno en Él, y para evitar problemas con las autoridades religiosas decide declinar toda responsabilidad en el tetrarca de Galilea, Herodes Antipas, que «estaba también en Jerusalén

49 Este asiento aparece por triplicado en Mañón: tanto Caifás, como Herodes y Pilatos se sientan en el mismo tipo de sillón; cf. piezas de la época del mismo tipo, como el conocido con el nombre de Sillón de la familia Enríquez (s. XIV-XV, Museo Valencia de Don Juan, Madrid) o el que custodia la Fundación Horn de Florencia (s. XV). Sin dejar de tener en cuenta que el diseño de la cátedra mañonense encaja perfectamente en la supuesta época de realización del mural, ésta nos trae a la memoria la Cátedra de San Pedro, del s. IV, conservada en la Basílica del Vaticano.

[V. imágs. reprod. en L. Feduchi, *Historia del mueble*, Barcelona, Blume, 1998 (1ª ed. española, 1946), ils. 77, 162 y 204]

50 El ciclo de los Evangelios de San Agustín, ca. 600, muestra por primera vez a Caifás rasgándose las vestiduras (reprod. en Sch., fig. 11).

51 La misma postura y actitud del alguacil de Mañón se puede observar en los murales pintados por Giotto en la capilla *della Arena* de Padua (ca. 1305), y en el reverso del retablo principal de la catedral de Siena (pintado entre 1308 y 1311 por Duccio). En uno de los pocos testimonios iconográficos que restan del desaparecido ciclo de Chouzán se ve de nuevo la mano alzada del alguacil a punto de ejecutar la *alapatio*. [V. imágs. reprod. en A. Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, Cambridge University Press, 1996, figs. 49-50.]

52 Momento narrado en los sinópticos (Mt. XXI, 67-68; Mc. XIV, 65; Lc. XXII, 63).

53 En Galicia, no encontramos esta escena en representaciones murales, sin embargo se pinta en estilo manierista en una tabla del retablo mayor de la iglesia de Sta. Baia de Bendollo, Quiroga, Lugo (reprod. en Gar. I, p. 185).

54 Episodio narrado únicamente en Lucas XXIII, 7-12.

por aquellos días. Viendo Herodes a Jesús se alegró mucho, pues... había oído hablar de Él y esperaba ver de Él alguna señal” (Lc. XIII, 7-8). Éste es el momento representado: Herodes (sedente, vestido y tocado lujosamente; identificado por la filacteria que se despliega ante él), sosteniendo su cetro (*cf.* Cuiña), conoce a Jesús, en pie y maniatado, rodeado de una multitud que –como de costumbre– le mira con odio clamando por su condena a muerte.

La elección entre Jesús y Barrabás (?)⁵⁶ es la escena que, por lógica narrativa, debiera ocupar el cuadro X; también es posible que se trate del *Ecce Homo* (?), el momento en que Pilatos expone a Cristo al populacho, a veces en presencia de Barrabás⁵⁷. De nuevo resulta difícil la identificación, puesto que solamente resta la imagen parcial de una pierna, una filacteria y el embaldosado; sin embargo nos inclinamos por la primera opción puesto que la segunda debiera suceder tras la Flagelación (cuadro XI) y la Coronación de espinas (cuadro XII).

La flagelación (*Christus flagris caesus*)⁵⁸; **cuadro XI**⁵⁹. La acción se desarrolla en el *Praetorium*, y se sigue en su concepción general el esquema clásico de tres figuras sin espectadores; en este cuadro, más que en ningún otro, las figuras se recortan con nitidez sobre un fondo abstracto.

En el centro se dispone Cristo en pie, semidesnudo y atado a la *columna* con -lo que después se consideraría- la Santa *Ligadura*, y a ambos lados, los verdugos asiendo sus

55 Es difícil encontrar el diálogo entre Jesús y Herodes en el arte cristiano antes de la época bajo-medieval, aparece excepcionalmente en algún manuscrito iluminado del siglo XI (*cf.* Biblia de Farfa, Biblioteca Vaticana). *Cfr.* Sch. p. 63.

Imágenes de la Presentación a Herodes en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en la parte alta del muro norte de la nave de Cuiña, y en el lado norte de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán.

56 Se relata en los evangelios canónicos (Mt. XXVII, 15-26; Mc. XV, 6-15; Lc. XXIII, 13-25; Jn. XVIII, 39-40), y en el apócrifo de Nicodemo (IX, 1 y s.).

57 Esta escena es descrita solamente por Juan (XIX, 13-15).

58 Episodio narrado -muy brevemente- en los evangelios canónicos, excepto en Lucas (Mt. XXVII, 26; Mc. XV, 15; Jn. XIX, 1), y también en el apócrifo de Nicodemo (IX, 11).

Este cuadro XI (Flagelación) y el siguiente, el XII (Lavatorio de Pilatos + Coronación de espinas), parecen ofrecer una cierta confusión en cuanto a su ordenamiento si seguimos el Evangelio de Mateo, donde Pilatos se lava las manos antes de los tormentos referidos. Así pues, parece que en Mañón se sigue más de cerca a Marcos XV, 15-17, aunque no nombre literalmente el Lavatorio: “después de haberle azotado, le entregó para que le crucificasen. Los soldados le llevaron dentro del atrio... y le vistieron una púrpura y le ciñeron una corona tejida de espinas...”. También es posible que se esté siguiendo a Juan, pues, en su evangelio, Flagelación y Coronación de espinas se suceden durante un larguísimo interrogatorio en el que Pilatos podría estar presente.

59 Aunque el arte cristiano oriental prácticamente ignora esta representación, la imagen de la Flagelación resulta muy habitual en el arte de Occidente, sin embargo no empezó a ser representada hasta el siglo IX en ilustraciones de salterios, como el de Stuttgart, 820-830, donde aparece ya el tipo de Flagelación con tres personajes que se representa en Mañón y en las pinturas gallegas referidas a continuación (*vid. infra*). Un ejemplo temprano en pintura monumental se localiza en S. Urbano *alla Caffarella*, en Roma (1001). *Cfr.* Sch. p. 66, fig. 225.

La Flagelación es sin duda uno de los episodios de la Pasión más representados, junto con la Crucifixión, en nuestra pintura mural entre 1400 y 1600. Se localiza esta escena en el exterior del muro sur de Baamorto; en el lado norte del tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Castrelo de Miño; en la parte alta del muro sur de la nave de Cuiña; en el lado norte de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán; en Leboeiro; en la parte baja del muro norte de la nave de Marzá; en la parte alta del muro norte de la nave de Mosteiro; en el muro sur del presbiterio de Pousada; en Sisto; y en la parte alta del muro sur de la nave de Vila do Medio.

látigos con feroz energía. Nótese que esta es la primera escena en la que la larga túnica o *colobium* de Jesús ha sido substituída por el *perizoma* helénico, un paño que le cubre las *partes pudendae* a modo de taparrabos, dejando a la vista su torso y sus piernas desnudas⁶⁰. De la columna, que abarca toda la altura de la composición, no apreciamos más que un pequeño fragmento en la parte superior, una especie de collarino o hipotraquelio propio de un capitel de orden toscano⁶¹. La crueldad de los sayones se transmite a sus rostros furibundos y bestiales⁶², mientras azotan el cuerpo inocente con sus



Detalle 3: Condenados, en las fauces de Leviatán.
(foto: autora)

60 La substitución del *colobium* por el *perizoma* tiene lugar en el arte a partir del s. XII (v. tímpano derecho de la portada de Platerías en la catedral de Santiago). También desde entonces, Cristo se sitúa mirando al espectador, bien delante, bien detrás de la columna, pues según Tauler (en el cap. XXIV de su *Exercitatio...*) primero se le golpeó en la espalda y después se le dio la vuelta para fustigar su pecho (cfr. Mâle, p. 80, n. 3). Ejemplos a contrastar que ilustran ambos cambios: un relieve en marfil que probablemente formara parte de un *antependium* regalado por Otón I a la catedral de Magdeburgo, 962-973; Tabla de Oro de Lüneburg, ca. 1418; Flagelación de Schongauer, último tercio del XV.

[V. imágs. reprod. en Cam., lám. 41; en Sch., figs. 24 y 227; en Sil., fig. 257A].

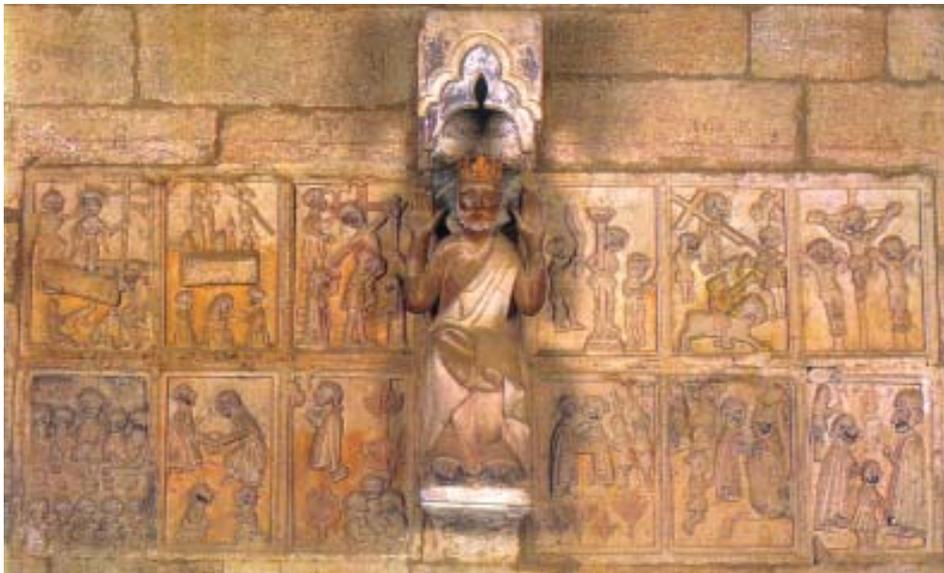
[Para una aproximación a la obra de este visionario dominico de la escuela renano-flamenca, en castellano, vid. J. Tauler, *Obras* (ed., trad., y notas por T. H. Martín), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984.]

61 Las proporciones de la columna como instrumento de suplicio variaron mucho con el paso de los siglos; según Louis Réau (p. 453), este hecho se debe a que los artistas tomaron como modelo dos reliquias diferentes. A fines de la Edad Media, la columna de la flagelación es alta porque los pintores tenían en mente la columna de Jerusalén; sin embargo, el arte de la Contrarreforma figura una columna más baja y gruesa puesto que se ponían los ojos en la columna conservada en Roma. Compárese cualquiera de los ejemplos mencionados en n. 60 con las dos tallas de “Cristo a la columna” de Gregorio Hernández conservadas en el Museo Provincial de Valladolid.

A pesar de lo poco que resta de la figura de Jesús en Mañón, se observa que ha sido ligado al fuste con los brazos atados tras la espalda (como en la Flagelación de Fernández Navarrete “el Mudo”, s. XVI, en el Escorial), de un modo diferente a los ejemplos gallegos referidos en la n. 59, pues aunque éstos también pertenecen al período comprendido entre los s. XV y XVI, en ellos no se cumple lo que sí se refleja en Mañón: “From the fifteenth century onwards Christ nearly always stands in front of the column, to which his hands are bound above his head or behind his back” (Sch., p. 68).

[V. imágs. reprod. en Cam. láms. 56-58.]

62 Desde el siglo XIII es habitual la representación de los sayones con gestos caricaturescos en escenas de suplicio. Parece ser que el origen de tal costumbre se localizaría en Inglaterra ya en el s. XII (cf. Salterio Cotton, ca. 1150-60, *British Museum*); sin embargo, afirma Camón Aznar que son los españoles “los que más agudamente han interpretado este episodio, al cargar el interés expresivo sobre los verdugos, que quedan predestinados por sus deformidades faciales” [cfr. Cam., p. 31; cfr. Geza de



II. 1: Retablo de la Pasión embutido en el lienzo oriental de la capilla abierta en el costado sureste de la iglesia de Santa María de la Gracia en Monterrei (Ourense), mediados del siglo XV. (foto tomada de Yzquierdo Perrín y Manso Porto, *Arte Medieval...*, p. 416)

instrumentos de tortura; ambos manejan un tipo de látigo de origen oriental denominado *flagrum*, compuesto por tres correas de cuero guarnecidas de huesecillos o esferas de plomo⁶³.

La descripción de esta escena podría aplicarse a cualquiera de los ejemplos gallegos referidos en la n. 59; resultan algo peculiar en nuestro panorama, sin embargo, las dos inscripciones que flanquean a Jesús con el anagrama de su nombre en griego (U η V - CrV)⁶⁴ en letra gótica minúscula, adornada con las florituras propias de fines del siglo XV.

Francovich, “Miniatura inglesa a Velletri”, *Bd’A*, 1930, p. 22 (*ap. Lac.*, p. 160, n. 17)]. En Mañón, esta práctica se intuye ya en alguacil del cuadro VII, y se mantiene en los sayones del XII, en el criado con el martillo del cuadro XIII y en el mal ladrón del cuadro XIV. No podemos dejar de mencionar que la postura del sayón visible es idéntica a la del verdugo de la misma escena representada en Pallaruelo de Monegros (Huesca) y a la del de la Decapitación de Santiago del retablo de una capilla de la catedral de Tarazona (Zaragoza), ambas obras de fines del XV. [V. imágs. reprod. en Ber., lám. V, fig. 4; en Cam., lám. 45.]

63 La flagelación con *flagra* se realizaba en provincias; en Roma sin embargo se utilizaban varas [cfr. Réau, p. 454, n. 1; Lac., p. 160, n. 13]. En general se pintan flagelos o varas indistintamente, y a veces se combinan ambos instrumentos; en Galicia predomina la representación de *flagra*.

64 El nombre completo de Jesús en griego al que corresponde la citada abreviación es I η souV CristoV, “Jesús el ungido de Dios”; este tipo de inscripción se localiza en muchos otros lugares a fines de la Edad Media [en Galicia podemos poner por ejemplo el bajo-relieve del claustro de S. Francisco de Lugo (ca. 1455) o las pinturas de Cuiña (1503; **il. 6**); en Europa, un grabado con escenas de la vida de santa Brígida, hacia 1480, Amgsburgo]. Sin embargo el anagrama del cuadro XI de Mañón presenta una notable diferencia, porque en vez de una *iota* se escribe una *psilon*, cosa que no sucede ni en el cuadro XIV de la misma iglesia, ni en Cuiña, ni en Lugo, ni en Amgsburgo. Por otro lado, es habitual que sólo aparezca el trigrama I η V, sin segunda parte. [V. imágs. reprod. en Almazán, *Santa Brígida...*, p. 120; en M. Pérez Martínez, “El claustro del antiguo convento de S. Francisco de Lugo”, *Lucensia*, n° 14, vol. VII, 1997, pp. 41-64, esp. p. 59.]



Il. 2: La Santa Cena, en el muro sur del tramo recto del ábside de Santo Estevo de Chouzán



Il. 3: La Santa Cena, en el muro norte del tramo recto del ábside de Santa María de Marrube (O Saviñao, Lugo). (foto: autora)

Más importante que el *cómo* se escribe es el *porqué* se escribe. S. Sebastián señala cómo la devoción bajo-medieval reduce el Cristianismo a una soteriología, casi llegando a “olvidarse de las otras personas de la Trinidad”. J. Huizinga resalta en concreto la extraordinaria devoción que experimenta el nombre de Jesús desde el siglo XIV: “Para dar un objeto visible al desbordante amor por Jesús ya no bastan en el siglo XIV la cruz y el cordero; agrégame la devoción del nombre de Jesús y hasta amenaza aquí y allí hacer sombra a la devoción de la cruz” [cfr. Huiz., p. 286; cfr. Seb., p. 344]. Aunque en Mañón el nombre de Jesús acompañe a una escena evangélica, en Cuiña el anagrama se repite al menos cuatro veces sobre el fondo, junto con el paño de la Vera Faz y los donantes en oración, sin narración alguna, convirtiéndose así -en la línea que señalaba Huizinga- en un objeto de devoción en sí mismo.



Il. 4: La oración en Getsemaní, en la parte alta del muro sur de la nave de Santa María de Marzá (Palas de Rei, Lugo). (foto: autora)



Il. 5: El Beso de Judas y el Desorejamiento de Malco, en el muro sur del segundo tramo del ábside de Santa María de Nogueira (Chantada, Lugo). (foto: autora)

Las letras parecen cobrar vida al prolongarse sus trazos en una especie de zarcillos o brotes vegetales⁶⁵.

El lavatorio de Pilatos⁶⁶, hacia la izquierda; la **Coronación de espinas** (*Contumeliosa Coronatio Domini*) o **Segundo escarnio de Cristo**⁶⁷, hacia la derecha; ambas acciones se desarrollan—como la Flagelación— en el *Praetorium*, conformando un solo **cuadro XII**. No es fácil encontrar (ni en el ámbito europeo en general ni en el gallego en particular) paralelos

65 Las prolongaciones casi vegetales de las letras del anagrama de Cristo, y del *titulus* de Dimas (cuadros XI y XIV), son típicas de la escritura de la segunda mitad del s. XV. Cf. en Galicia: anagrama de Cristo en Cuiña. En España: *Ecce Homo* de las Descalzas Reales de Madrid. En Europa: filacteria sostenida por un cadáver coronado en una miniatura de un Libro de Horas realizado para el rey René de Anjou hacia 1475; “Invidia” o “Ira” de la Mesa de los Pecados Capitales del Bosco.

[V. imágs. reprod. en T. S. R. Boase, “La Reina Muerte”, en J. Evans (dir.), *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval* (traducción de *The Flowering of the Middle Ages*), Labor, 1993, pp. 203-244, esp. p. 230, il. 52; en Cam., lám. 75; en I. Mateo Gómez, *El Bosco en España*, Madrid, C. S. I. C., 1991, láms. 9-10.]

66 Episodio narrado literalmente en Mateo (XXVII, 24) y en Nicodemo (IX, 10). Se desarrolló su representación a lo largo del s. IV en la escultura sarcófágica, llegando a simbolizar en ocasiones toda la historia de la Pasión; a fines de la Edad Media sigue presente en casi todos los ciclos. Cfr. Sch., pp. 64-65. Imágenes del Lavatorio de Pilatos en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el lado norte del tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Castrelo de Miño (il. 7), en el lado sur de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán, y en Sisto. Estos ejemplos siguen el tipo tradicional en que Pilatos se lava las manos frente a Cristo; excepto en Sisto, donde se sigue otro tipo -ilustrado magistralmente por Albrecht Altdorfer- en que Cristo es retirado de la presencia de Pilatos mientras éste procede a la ablución.

67 Narrado en los evangelios canónicos (Mt. XXVII, 27-30; Mc. XV, 16-19; Jn. XIX, 2-3) y en el evangelio apócrifo de san Pedro (III). La Coronación de espinas se remonta al arte cristiano primitivo,



Il. 6: Anagrama del nombre de Jesucristo en caracteres griegos, en el muro norte de la nave de Santa María de Cuiña, con donantes y Vera Faz (Oza dos Ríos, A Coruña). (foto: autora)

a estas dos escenas representadas juntas en un mismo encuadre; sin embargo su coexistencia en Mañón muestra demasiadas evidencias como para resultar dudosa.

Pilatos, barbado, tocado y sedente, “tomó agua y se lavó las manos... diciendo: Yo soy inocente de esta sangre: vosotros veáis” (Mt. XXVII, 24); este ritual judío demuestra la

sin embargo, hasta el s. XI no surge el tipo, derivado de la composición con tres personajes, en que Cristo se sienta en un trono en el centro de la imagen; éste es el esquema seguido en Mañón, muy representado en el arte medieval al norte de los Alpes a partir del 1300 (cf. relieve en madera del ala derecha del retablo de la iglesia monasterial de Doberan, por el Maestro Bertram, hacia 1360-66; tabla de un retablo conservado en Utrecht, ca. 1410) y en la pintura hispano-flamenca castellana (cf. retablo de Sta. María de Villalcázar de Sirga, Palencia, h. 1500-05, atribuido a Alejo). En este tipo se prioriza la Coronación de espinas sobre el Escarnio: anteriormente se coronaba a Cristo a modo de burla, pero a partir del XIV, se le tortura físicamente. Hasta mediados del XV el número de sayones se restringe (de 2 a 4), más adelante el número se incrementa; otro motivo para pensar que los cuadros de la Pasión de Mañón no se realizarían más allá del 1500. [Cfr. y v. imágs. reprints. en Sch., pp. 69-72, figs. 1, 235-236, 238-239, 241, 251, 253; en Sil., fig. 359.]

La Coronación de Espinas en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localiza en la zona inferior del lado exterior del muro sur de Baamorto, en el lado norte de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán, en la parte alta del muro norte de la nave de Marzá (il. 8), y en la parte alta del muro norte de la nave de Mosteiro. En todos los casos, se presenta el episodio aislado, en su propio espacio.

inocencia de quien lo realiza ante un asesinato (*cf.* Dt. XXI, 6 y s.). Ante él un criado, con la toalla al hombro, le acerca la jofaina con agua mientras ase con la diestra un aguamanil.

En la Coronación de espinas quienes escarnecen a Cristo no son judíos, sino soldados romanos. Cristo se sitúa en el centro, sedente y vestido con la clámide púrpura que refieren los Evangelios. Dos sayones situados a ambos lados fuerzan una *corona trenzada de espinas de Judea* en su cabeza, usando dos varas *in modum crucis* como palancas para hundir la corona sobre la frente de Jesús⁶⁸. Aunque en este tipo de representaciones de origen centroeuropeo, el acento se pone en la brutalidad del castigo físico, también se escarnece a Jesús por medio de burlas (el sayón de la izquierda le echa la lengua, como en Chouzán o en Marzá). Cristo no sostiene el cetro de caña, pues sus manos están cruzadas y atadas, es el mofador arrodillado en primer plano, hacia la izquierda, quien lo coge; una figura que, aunque impar, no logra romper con la férrea simetría de la composición⁶⁹.

Camino del calvario (*Christus bajulans Crucem super humeros*)⁷⁰, **cuadro XIII**⁷¹, el monte “que en hebreo se dice Gólgota” (Jn. XIX, 17), “que quiere decir lugar de la calavera” (Mc. XV, 22).

Cristo centra la composición con la frente sanguinolenta ceñida aún por la corona de espinas, medio vencido por el peso de la enorme *crux latina immisa*, principal instrumento de su martirio. Le antecede un verdugo de gesto simiesco que le mira con crueldad mientras sostiene en su diestra el *martillo* (con el que le fijará por medio de los *clavos* a la cruz) y en la izquierda, una cuerda que pasa por encima de su hombro atando la cintura de Cristo⁷². “En pos de Jesús” (Lc. XXIII, 26), Simón el Cireneo (tocado con un gorro puntiagudo, quizás por su origen exótico) le ayuda en la *bajulatio* de la cruz, lo que nos indica que se ha seguido a los evangelios sinópticos y no a Juan. Tras Simón, en segundo plano, su Madre⁷³ y otras dos Marías, nimbadas. Al fondo, de nuevo, la multitud armada con hachas

68 La composición de la escena y el sistema de las dos cañas se reflejan en todos los ejemplos gallegos reseñados en la n. 67. Louis Réau explica su utilización a través de la puesta en escena de los Autos Sacramentales, y señala que este detalle de procedencia no evangélica persiste en el arte del Renacimiento (*cf.* Réau, p. 458).

69 Debido a lo deteriorado de la imagen, se pueden hacer una idea observando otras obras peninsulares, como la tabla conservada en una colección particular de Cádiz (reprod. en Cam., lám. 71).

70 Episodio narrado por los evangelios canónicos (Mt. XXVII, 31-32; Mc. XV, 21; Lc. XXIII, 26-32; Jn. XIX, 16-17).

71 El modo de representar el Camino del Calvario en Mañón, en que Cristo y Simón cargan juntos con la cruz, surge ya en el período paleo-cristiano. Fueron los miniaturistas de la Escuela de Echternach quienes introdujeron el motivo de la Corona de Espinas en la escena. Sin embargo las conexiones más directas con nuestra representación se encuentran en la pintura de la primera mitad del s. XV al norte de los Alpes (*cf.* Retablo dorado de Lüneburg, ca. 1418; retablo de Wurzach, de Hans Multscher, 1437). [Cfr. y v. imágs. reprod. en Sch., pp. 79 y 81, figs. 11, 21, 238 y 292.]

Imágenes del Camino del Calvario en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el lado sur del tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Castrelo de Miño (il. 7); en el lado norte de la bóveda del tramo recto del ábside de Chouzán (il. 9); en la parte alta del muro norte de la nave de Marzá; en la parte alta del muro norte de la nave de Mosteiro; en el muro norte del ábside de Pousada; en el lado norte del tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Rebordáns; y en el muro norte de la nave de Riobarba.

72 En Mosteiro y Valcarría se ata a la cintura; en Marzá, a las manos; en Castrelo de Miño (il. 7) y Rebordáns al cuello.

73 La presencia de Sta. María sólo se refleja, entre los ejemplos pictóricos gallegos citados, en Chouzán y en Pousada; en ambos lugares, Cristo gira la cabeza hacia ella, de modo que se concentra la acción en el encuentro de Cristo con su Madre. En Chouzán la Virgen aparece cobijada bajo la puerta de la ciudad, a la izquierda (il. 9); detalle que refleja un cierto vínculo con la pintura italiana [v. *Croce dipinta* de



II. 7: El lavatorio de Pilatos y el Camino del Calvario, en el tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Santa María de Castrelo de Miño (Castrelo de Miño, Ourense). (foto: autora)

II. 8: La Coronación de espinas o Segundo escarnio de Cristo, en la parte alta del muro norte de la nave de Santa María de Marzá (Palas de Rei, Lugo). (foto: autora)



II. 9: El camino del Calvario, en el lado norte de la bóveda del tramo recto del ábside de Santo Estevo de Chouzán (Carballedo, Lugo). (foto tomada de Ramón y Fernández-Oxea, "San Esteban de Chouzán...", fig. 9c)



y palos, más excitada que nunca, clamando por su ajusticiamiento.

La Crucifixión con los dos ladrones (*Crucifixio cum latronibus*)⁷⁴; **cuadro XIV**⁷⁵. “Los soldados le desnudaron de sus vestiduras y le ciñeron un lienzo...” (Nic. X, 1), y fue fijado a la *cruc* mediante los *clavos* forjados por la herrera judía Hedroit⁷⁶. Con la cabeza inclinada sobre su hombro derecho, está a punto de expirar, pero todavía tiene los ojos abiertos (cf. Pombeiro, tema 2c). La sangre brota de las llagas de manos, pies y costado; llagas que se representan de nuevo en el episodio del Juicio, pero ya como símbolo de triunfo sobre la muerte.

Las figuras que acompañan a Jesús siguen el tradicional agrupamiento en parejas equidistantes del centro: le flanquean, bajo los brazos de la cruz, su madre María y su discípulo preferido, Juan el Evangelista; la Virgen, cabizbaja, con cejas de Magdalena, velada y con los brazos cruzados (cf. Bembibre). Y fue contado entre malhechores, pues “fueron crucificados con Él dos bandidos, uno a *su* derecha y otro a *su* izquierda” (Mt. XXVII, 33), Dimas y Gestas (Nic. IX, 12 y X, 1); el primero identificado con un *titulus*, el segundo –seguramente- también⁷⁷.

Sarzana, de Guglielmo, 1138; o mural de P. Lorenzetti en la iglesia de S. Francisco de Asís, 1316-19 (reprods. en Derbes, *Picturing...*, figs. 69, 74)]; en Mañón (como en Valcarría) se siguen más bien modelos nórdicos.

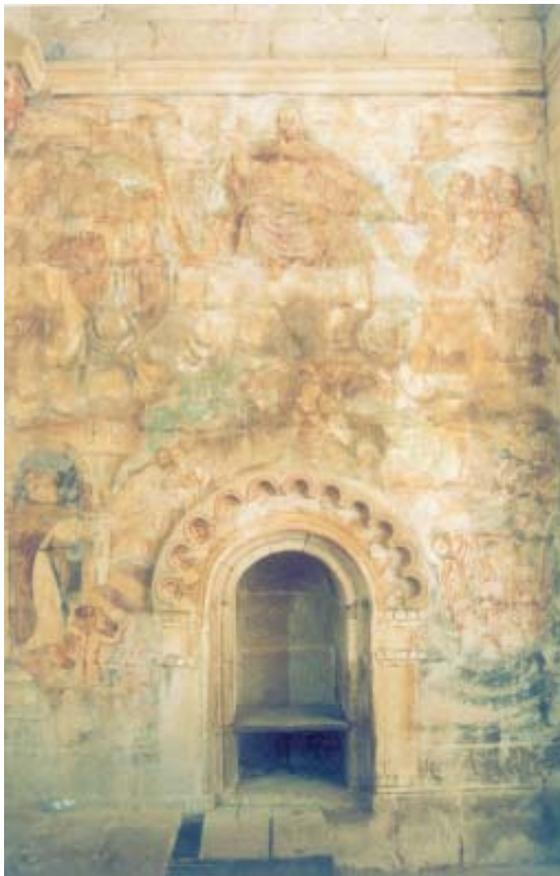
74 Episodio narrado en los evangelios canónicos (Mt. XXVII, 33-50; Mc. XV, 22-41; Lc. XXIII, 33-49; Jn. XIX, 17-37) y en los evangelios apócrifos de Nicodemo (X-XI) y de san Pedro (IV-V). Cf. Sal. XXII, 1 y s.

75 Las primeras -aunque tardías- representaciones de la Crucifixión probablemente fueron creadas en Palestina durante el s. VI, a partir de las imágenes de la Veneración de la Cruz en el Gólgota; una de las primeras se encuentra en la *ampulla* de Monza n° 10, donde vemos ya a María y Juan, y a los dos ladrones crucificados a ambos lados de Jesús. Es interesante la observación que hace Gertrud Schiller acerca de los ladrones de la citada *ampulla*, porque el mismo detalle lo apreciamos también en Mañón, y más levemente en Monterrei (v. il. 1): “*In nearly all later images during the High Middle Ages the thieves turn their heads: the one on the right of Christ towards him, the one on the left away*”. En Occidente la Crucifixión más antigua que conservamos se encuentra en las puertas de Sta. Sabina de Roma, aunque es dudosa respecto a la representación de la cruz. Cfr. Sch., pp. 89-90, figs. 324, 326. Las imágenes de la Crucifixión en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600, son abundantes. Las presentamos por tipologías: A. Cristo, María y S. Juan: en el muro que rodea al arco triunfal, del lado norte bajo la imposta, de Bembibre; en el muro norte del tramo recto del ábside de Chouzán (?); en el muro que rodea al arco triunfal, del lado norte, bajo la imposta de Marzá; en el frente oeste de la embocadura norte del ábside norte de Pombeiro; bajo una arcada de la pared sur de la nave de Portela de Córrego; y en el muro que rodea al arco triunfal, hacia el lado norte, sobre la imposta, de Sta. María de Seteventos. B. Cristo, María y S. Juan, más transfixión por la lanza del centurión Longinos: en el muro que rodea al arco triunfal, hacia el lado norte, de Mosteiro. C. Cristo, María y S. Juan, más ángeles recogiendo la sangre de Jesús en sus cálices: en la cara oeste del primer pilar del lado norte de Pombeiro. B + C. Cristo, María y S. Juan, más transfixión por la lanza del centurión Longinos, más ángeles recogiendo la sangre de Jesús en sus cálices: en catedral de Ourense... en cualquiera de estos casos solamente se representa la Crucifixión de Cristo (no la de los dos ladrones), y María siempre se sitúa a su derecha; pero en Mañón no.

76 Se echa en falta en este Calvario, aparte de la figura de S. Juan (no visible), un elemento básico que ni siquiera ha sido representado: la cartela que expone la condición de Jesús como “Rey de los Judíos” (*INRI = Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) según Mt. XXVII, 37, Mc. XV, 26, Lc. XXIII, 38, Jn. XIX, 19 y Nic. X, 6, cartela escrita por Pilatos a pesar de las protestas de “los príncipes de los sacerdotes de los judíos” (Lc. XXIII, 21-22). Esta ausencia es debida, muy probablemente, a la falta de espacio, puesto que el encuadre de la escena por la parte superior no deja que se desarrolle siquiera el brazo vertical de la cruz.

77 El motivo de los ladrones en el Calvario lo encontramos en la pintura peninsular de tendencia franco-gótica durante el primer tercio del s. XIV (un ejemplo de representación muy próximo a

Ambos se diferencian *de Cristo* por el tipo de cruz y por el modo en que están fijados a ella: en un nivel más bajo, han sido atados a cruces pétreas más pequeñas de tipo *commisa* o *patibulata* (en forma de tau: T); no mediante clavos, sino mediante cuerdas, pasando los brazos por detrás del travesaño⁷⁸. Pero también se diferencian los *latrones entre sí*⁷⁹: el “bueno”, Dimas (con la cabeza inclinada hacia Cristo), tiene un rostro bello como reflejo de su alma bondadosa, y su mirada es lánguida y tranquila, resignada, como la de Cristo; el “malo”, Gestas (volviendo la cabeza hacia el lado opuesto), aunque con un mismo tipo físico de base, tiene el rostro deformado por su propia deformidad espiritual, y su cuerpo se retuerce en consonancia. Parece seguirse aquí



II. 10: El Juicio Final, en el muro sur del tramo recto del ábside de Santa María de Pesqueiras (Chantada, Lugo).Conjunto. (foto: autora)

Mañón, en la escena central del retablo mural de la Pasión de Juan Oliver en el testero del refectorio la catedral de Pamplona); pero es habitual sobre todo en obras alemanas del s. XV (p. ej. retablo de Berswordt, del Maestro de Westfalia, ca. 1397; retablo de Wilten, Tirol, hacia 1420; tabla del Maestro de Colonia, ca. 1410-40). [Cfr. y v. imágs. reprod. en Fin., p. 109; Lac., lám. 9, fig. 27a.]

Pero este “aditamento” no es muy habitual en Galicia: en pintura tenemos un ejemplo en la capilla del Evangelio de S. Martiño de Mondoñedo y, en relieve, en el retablo de Monterrei (v. il. 1). Existe además, “una variante de interés sobre el tema del Calvario... sobre la puerta de entrada a la probable capilla de Don Bartolomé García, en Mugares: tres cruces vacías señalan aquí, escuetamente, el lugar donde murió Jesús” (Gar. I, p. 34).

78 Se sigue una tradición procedente del Norte de Europa (recordemos que en Mañón el estilo dominante es el hispano-flamenco) y no de Oriente (Bizancio e Italia), en la que los ladrones están crucificados de la misma manera que Cristo: con clavos y sobre sendas cruces latinas *immisae* (cfr. Réau, p. 494). Compárense pues dos obras peninsulares del s. XIV localizadas en áreas de influencias diferentes: la tendencia nórdica, en el refectorio la catedral de Pamplona (v. n. 77); y la tendencia oriental, en la Crucifixión de Ferrer Bassa en el Monasterio de Pedralbes, Barcelona (reprod. en Cam., lám. 140).

79 Esta diferenciación entre uno “bueno” y otro “malo” se establece en el Evangelio de Lucas (XXIII, 39-43) y los apócrifos de Nicodemo (X, 7) y Pedro (IV, 4-5); los demás evangelistas canónicos se limitan a constatar la existencia de unos malhechores. Santiago de Varazze († 1298) corrobora la diferenciación [cfr. S. de la Vorágine, *La leyenda dorada* (trad. al castellano por J. M. Macías), Madrid, Alianza, 1997, t. 1, p. 217].



Il. 10a: El Juicio Final, en el muro sur del tramo recto del ábside de Santa María de Pesqueiras (Chantada, Lugo). Detalle con los Bienaventurados. (foto: autora)



Il. 10b: El Juicio Final, en el muro sur del tramo recto del ábside de Santa María de Pesqueiras (Chantada, Lugo). Detalle con los Condenados, castigados en el interior de las fauces infernales.

esa concepción maniquea del Bien y del Mal, ya sugerida en la n. 62. A sus almas⁸⁰ les espera un destino distinto: mientras la de Dimas, en forma de una graciosa figurilla desnuda situada junto a su cabeza, ora tranquila a punto de ser recogida por un ángel en vuelo, el alma de Gestas va a ser atrapada por un pequeño demonio negro con alas de murciélago.

Es posible que en el cuadro XV (o en el desaparecido cuadro XVI) se representara un **Descendimiento de la Cruz**, una **Lamentación sobre Cristo muerto**, un **Santo Entierro** o quizás la propia **Resurrección de Cristo**⁸¹ ... pero esto queda en el terreno de la pura hipótesis. Lo único que resta en verdad de esta escena son los motivos en estarcido y un fragmento del anagrama de Cristo.

⁸⁰ En la Antigüedad se creía que en el momento de la muerte el alma salía por la boca; Homero consideraba que la de un guerrero podría salir además por las heridas recibidas en el campo de batalla. Esta "salida por la boca" es heredada por la iconografía cristiana (cfr. Seb., pp. 395-396). Cf. ejemplos referidos en n. 77; y miniatura de principios s. XV en el Libro de Horas de Rohan (MS lat. 9471, fol. 159r; Biblioteca Nacional de París) con un moribundo en presencia de Dios, una escena donde un angelillo y un pequeño demonio luchan por el alma que sale de la boca del difunto [reprod. en Boase, "La Reina...", p. 205].

⁸¹ Imágenes de la Lamentación sobre Cristo muerto en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600 se localizan en el muro sur de la nave de Monte; en el muro que rodea al arco triunfal, sobre la imposta, hacia el lado norte, de Mosteiro; en Parga; en el muro norte del tramo recto del ábside central de Pombeiro; en el lado sur del tramo semicircular del ábside, bajo la imposta, de Rebordáns. Imágenes de

ESTILO Y CRONOLOGÍA

Las escenas de la Pasión de Jesucristo configuran un conjunto con cierto aire de retablo a lo largo del muro norte de la iglesia de Santa María de Mañón (v. foto 1 y fig. 1), similar a la estructura de los retablos de piedra y alabastro realizados en Galicia en esta centuria⁸²; es en los retablos precisamente donde se emplea más claramente el sistema que Julián Gállego define como de “compartimientos tabicados”, independientes, pero sometidos a una ordenanza común⁸³. De este modo, en Mañón las escenas conforman una composición que se podría denominar mosaica, de piezas yuxtapuestas que tienden a forrar el muro interior de la iglesia, quedando así el cuadro figurativo “cautivo en una composición geométrica”. Este método fue constantemente empleado en la decoración mural, fundamentalmente en época románica pero también durante los siglos del Gótico.⁸⁴



II. II: El Juicio Final, en el primer tramo del muro norte de San Vicenzo de Pombeiro (Pantón, Lugo). Conjunto. (foto: autora)

Los cuadros se organizan en tres registros horizontales superpuestos; no podemos hablar de columnas puesto que las divisiones verticales marcadas por las bandas (de unos 0.23 m. de anchura) no coinciden, dando así cierta sensación de desorden. Todos los

la Resurrección de Nuestro Señor, en la parte baja del testero, hacia el lado norte, de Búbal; en el muro norte de la nave de Mosteiro; en el muro sur de la nave de Nogueira; y en el muro norte del tramo recto del ábside de Pesqueiras.

82 A este respecto se debe tener en cuenta el citado retablo pétreo de la capilla de los Condes de Santa María de la Gracia, en Monterrei (il. 1), que cuenta con 12 escenas relativas a la Pasión; constituyendo así un conjunto más completo que el de Chouzán (11 cuadros), pero no tanto como el de Mañón (15 cuadros).

La principal diferencia entre la organización del mural -Mañón- y la del retablo -Monterrei- consiste en que en este último caso una figura (en Monterrei: Cristo Salvador, en bulto redondo) centra la composición, de modo que es flanqueado por un número par de escenas ordenadas en registros, mientras que en la composición de Mañón no existe eje axial. Otra disimilitud está en el hecho de que en este tipo de retablos las escenas no siempre se ordenan según una estricta lógica narrativa, cosa que sí sucede en la obra mañonense. Por último, aunque la concepción general del conjunto se aproxime, la concepción individual de cada uno de los tableros no presenta muchas coincidencias con los cuadros de Mañón, a pesar de que representan en la mayoría de los casos los mismos episodios.

[Para saber más acerca del retablo de Monterrei, vid. J. Taboada Chivite, *Guía de Monterrei*, Vigo, 1983, pp. 71-75; R. Yzquierdo Perrín y C. Manso Porto, *Arte Medieval II, Galicia-Arte*, t. XI, La Coruña, Hércules, 1996, pp. 417-418. Sobre otros retablos escultóricos del XV, en alabastro, como el de la iglesia de Valcarría (del que se conservan cinco placas) o el de Sta. María de Bretoña (hoy desaparecido), vid. R. Sánchez Ameijeiras, “Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo”, *EM*, n° 15, 1999, pp. 375-409, esp. pp. 399-404.]

83 J. Gállego, “Los compartimientos tabicados. Una organización abstracta para la pintura figurativa”, *RO*, n° 110, mayo 1972, pp. 131-160, esp. p. 149.

84 Sólo la pintura barroca conseguirá romper con esta costumbre en aras de la unidad del espacio, imponiéndose totalmente durante el siglo XVIII. Como reacción, el Neoclasicismo retornará a la decoración compartimentada. Cfr. Gállego, “Los compartimientos...”, *passim*.

cuadros miden aproximadamente 1.40 m. de ancho por 1.22 m. de alto, aunque algunos son un poco más estrechos (de ahí el desajuste vertical).

En cuanto a la organización de los motivos temáticos dentro de cada compartimiento: en la mayor parte de las ocasiones la tensión se reparte en dos polos situados a ambos lados (cuadros I, III, IV, V, VII, VIII, IX, XIII), de los que uno está más cargado de figuras que el otro; en otras ocasiones, la acción se concentra en el centro, de modo que todos los demás elementos se subordinan compositivamente o giran en torno al personaje principal (cuadros II, VI, XI, XIV). Se observa algún caso “compuesto”, en que la estructura general de la escena responde al primer tipo, pero uno de los polos presenta una composición subordinada del segundo tipo (cuadro XII).

El estilo figurativo de quien podríamos denominar Maestro de la Pasión, responde claramente a las recetas del arte hispano-flamenco derivado de la *maniera fiaminga*⁸⁵. Las figuras humanas son de proporciones esbeltas y rostros alargados, y se representan todas ellas a igual escala⁸⁶; dominan la composición en dos sentidos: en lo que respecta a su tamaño (hasta el punto de que la relación con el marco resulta totalmente desproporcionada) y en cuanto a su relieve (pues adquieren una acentuada corporeidad en relación al fondo). Los plegados de los ropajes son acartonados en los mantos (*cf.* Judas, cuadro VI), sin embargo en las túnicas se presentan tubulares con quiebras antes de llegar al suelo (*cf.* hebreos que reciben a Jesús, cuadro I; personaje situado a la derecha, cuadro VIII)⁸⁷; no se aprecia una traducción de las calidades táctiles.

En el campo de la representación de las emociones (to paqoV), destaca la gran expresividad lograda en los rostros, conseguida sobre todo por medio de un meticuloso tratamiento de los ojos pero también a través de la exageración de los gestos de determinados personajes negativos; de este modo, se puede sentir el odio y el desprecio en el rostro del alguacil del cuadro IX, la violencia en la mueca del sayón del cuadro XI, la compasión en los ojos enrojecidos de Simón de Cirene (cuadro XIII) y la resignación en los de Cristo y Dimas (cuadro XIV). En el campo de los caracteres (to eqoV), parece seguirse aquí un principio idealizador de kalo-kagathia: lo bello -to kalloV- como reflejo de lo bueno -to kagaqoV-; así pues Cristo, Apóstoles, buen ladrón, Virgen María, etc... muestran en sus rostros unos rasgos finos y delicados, dulces. Lógicamente, se relaciona en consonancia lo feo como reflejo de lo malo; sayones, mal ladrón, soldados, sacerdotes, etc... en definitiva, los deicidas, presentan en ocasiones unos rostros con rasgos casi animaloides (v. n. 62). Se podría decir que “su misma fealdad los sitúa ineludibles en la órbita de las blasfemias”⁸⁸. En contraposición a la expresividad de los gestos faciales se

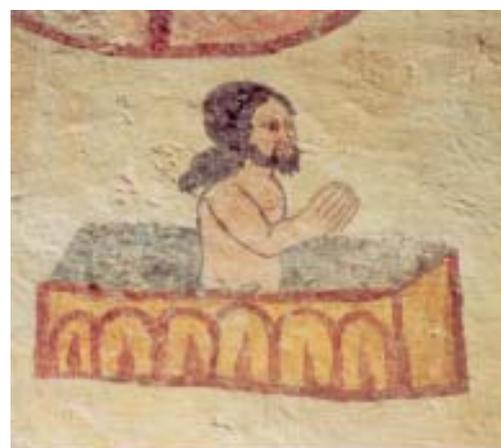
85 A partir de un fuerte influjo del arte flamenco europeo tamizado por lo que Gudiol ha dado en llamar “proceso de hispanización”, se crea en el s. XV en la Península un estilo nuevo con personalidad propia, que supone, en general, una pérdida de calidad respecto a las obras supra-alpinas (degradación de la perfección técnica y de la plasmación de las calidades táctiles, cromatismo menos rico en matices, etc.), alejándose de la “lección eyckiana”. Se diferencia así de la pintura gótica flamenca pero también de un estilo inmediatamente anterior como es el gótico internacional.

[Cfr. Sil., cap. I, pp. 105-225, esp. pp. 144 y 157; muchas de las conclusiones expuestas en esta Tesis Doctoral se pueden extrapolar al panorama gallego.]

86 Este cambio respecto al estilo gótico internacional y al arte hispano-flamenco inicial refleja un abandono de la concepción estamental propia de la sociedad medieval. Cfr. Sil., p. 152.

87 *Cf.* plegados de Lamentación sobre Cristo muerto y Santa Cena de Pombeiro vs. plegados de ángeles y santos del Juicio Final de Marrube o de Sta. María de Seteventos.

88 Cam., p. 31.



Il. 12: El Juicio Final, en el muro que rodea al arco triunfal de S^a M^a de Mosteiro (Guntín, Lugo). Detalle con la Resurrección de los muertos. (foto: autora)

Il. 13: El Juicio Final, en el cuarto de esfera del ábside de S^a M^a de Castrelo de Miño (Castrelo de Miño, Ourense). Detalle de la Resurrección de los muertos. (foto: autora) >

Il. 14: El Juicio Final, en el cuarto de esfera del ábside de S^a M^a de Cuiña (Oza dos Ríos, A Coruña). Detalle de los condenados entrando en las fauces de Leviatán. (f: autora)

Il. 15: La Muerte, en el muro norte de la nave de Santa María de Mosteiro (Guntín, Lugo). (foto: autora)



14



15

observa la falta de naturalidad en los gestos corporales de algunas figuras (*vid.* un Caifás casi robotizado rasgándose las vestiduras, cuadro VII).

Dibujo y volumen compiten por el protagonismo; el primero reina en los fondos abstractos, el segundo triunfa en las figuras. La tridimensionalidad se plasma por medio de variaciones tonales, fundamentalmente en los pliegues de los paños.

Se podría considerar como una búsqueda de naturalismo la representación de elementos vegetales en algunas escenas exteriores (árbol en el cuadro I, olivos en el VI, etc.), pero muy posiblemente esa búsqueda no sea tal; esos elementos, fruto de una estilización de la naturaleza, se figuran “por exigencias del guión”, para clarificar la narración. De hecho un síntoma de que no se busca en absoluto el naturalismo, esta vez en pos de una sensación espacial tridimensional (que no se logra), es la utilización de suelos embaldosados de diseño ajedrezado en exteriores y, por supuesto, en interiores (v. n. 21).

Esa falta considerable de interés por la notación ambiental, por el espacio y por la luz, en definitiva, por el naturalismo, que supone una lejanía respecto a las ideas renacentistas (llegando a sus últimas consecuencias en el cuadro XI), se aprecia de nuevo en la reiteración continua de patrones decorativos en fondos de espacios interiores y exteriores, de lo que se deriva una cierta sensación de *horror vacui* típicamente medieval (v. n. 9); y en la insistente presencia de *tituli* y filacterias. Los primeros son “identificatorios” de escena o personaje y aparecen sobre el fondo, bien en la parte superior del cuadro (VI, IX, X, XII), bien junto a la figura a la que aluden (V, VI XIV); en el caso del anagrama de Jesucristo, el sentido del *titulus* es devocional (v. n. 64, ¶ 2). Las segundas son “explicativas” o “narrativas”, y por su carácter adaptable se enredan en los elementos del paisaje (cuadro VI), se adaptan a la silueta o al espacio ocupado por algunos personajes (III, IV, VI; v. n. 36), o simplemente se despliegan ante ellos (I, V, IX, X, XIII).

En resumen: se puede afirmar la fuerte dependencia de la pintura flamenca en el aspecto estilístico, y por supuesto, también a nivel iconográfico (v. n. 70, 73, 77), ya que se siguen modelos visuales acuñados por esta tradición en la composición general y en los detalles de muchas de las escenas. Por tanto, encuadramos este conjunto estilísticamente en el **gótico hispano-flamenco**, y cronológicamente en la segunda mitad del siglo XV, seguramente **hacia 1485-1500** (v. n. 21, 36, 65, 67 ¶ 2º, 89, 90 ¶ 2º, etc.). Desde luego, se puede afirmar que se realiza en una época muy cercana a la de las pinturas de San Pedro de Bembibre, la primera etapa de Santa María de Cuiña, Santa María de Marrube, Santa María de Marzá, Santa María de Seteventos, etc... Se tienen en cuenta para la datación, además del estilo general de la mano maestra y las recetas utilizadas, detalles de indumentaria propios de la época de los Reyes Católicos⁸⁹ y el tipo de escritura gótica minúscula *formata*⁹⁰.

89 Siguiendo las pautas de la Dra. Carmen Bernis, se pueden describir someramente algunos elementos de la indumentaria propia de esta época que encontramos en Mañón:

-Malco (cuadro VI) cubre su cabeza con un bonete sencillo, lleva camisa y calzas con paletoque corto sin mangas.

-Caifás (cuadro VII) viste sayo largo hasta el suelo, cerrado y plegado en cuerpo y falda; en principio podría parecer abierto, un balandrán, pero debemos recordar que rasgó sus vestiduras. Este tipo de sayo pasó de moda antes de 1500. El alguacil situado a la derecha de Cristo viste ropa corta y calzas, y cubre su cabeza con un papahigo de remates rectangulares en su parte inferior, una especie de capuchón que deja solamente al descubierto el rostro; este tipo de prenda era común entre los individuos del campo (*cf.* “El festín de Baltasar”, en la sillería baja del coro de la catedral de Sevilla, hacia 1480; detalle de un Breviario Romano con las armas de los Reyes Católicos, del Monasterio del Escorial). >>>

PARTE II: EL JUICIO FINAL.⁹¹

Como ya se ha señalado (*vid. supra*) el tema de la Visión de Mateo acompañada del Juicio Universal, abarca la zona del muro norte situada más hacia el oeste⁹². Esta imagen parusíaca -que podríamos calificar en cierto modo de teofánica- se enriquece con una serie de elementos que conllevan la idea del Juicio, presentando así las consecuencias para la Humanidad resucitada. La escena cubre un espacio vertical unitario equivalente, en altura, a los tres niveles del relato de la Pasión; no se puede precisar su anchura, puesto que hacia la izquierda la composición continúa más allá de la pilastra que sostiene el coro alto.

-Algunos enemigos de Jesús (cuadro IX) cubren sus cabezas con bonetes; el situado a su izquierda, barbado, viste sayuelo o ropeta y calzas. Herodes viste un ropón talar de encima, abierto delante y con cuello de piel, típico de los últimos quince años del siglo XV.

-El verdugo visible de la Flagelación (cuadro XI) viste únicamente prendas interiores: jubón con mangas decoradas y calzas (*cf.* atuendo del verdugo de la “Decapitación...” en la catedral de Tarazona, referido en la n. 62 ¶ 2º).

[Cfr. y v. imágs. reprints. en Ber., pp. 15, 29-30, 163, figs. 58-60, 121.]

90 Según la terminología apuntada por V. García Lobo, “Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de paleografía epigráfica medieval”, en *Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, Isidoriana, 1987, p. 12, lám. VI.

La escritura de los *tituli* y de las filacterias es similar a la utilizada en Galicia y toda Europa a lo largo del siglo XV, fundamentalmente durante su segunda mitad. Ejemplos fechados en Galicia alrededor del s. XV: Vilar de Donas (1434), Pombeiro (1462), Cuiña (1503; v. il. 6). Ejemplos fechados en la Península: retablo de S. Pedro de Terrassa (1411-1413), Cristo de Piedad del Maestro del Salomón de Frómista (*ca.* 1495-1500). V. n. 65. [V. imágs. reprints. en J. Gudiol y S. Alcolea i Blanch, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986, figs. 370, 381-382; en Sil., fig. 118; en Trap., pp. 23, 25, 27.]

91 Las primeras representaciones del Juicio Final fueron ejecutadas por los maniqueos, ya en el s. III; aunque esos testimonios visuales hayan desaparecido, sabemos de su existencia gracias a varios documentos escritos de origen copto y a un texto de un adversario suyo, Efrén el Sirio. “*Est-ce par opposition à des images utilisées par des adversaires que l'art sacré orthodoxe s'est abstenu si longtemps de représenter la vision du Jugement?*”. Sea por lo que fuere, en Occidente las primeras Visiones de Mateo acompañadas de un Juicio surgen en el arte carolingio a mediados del s. VIII, y a partir del s. IX empieza a ser un tema frecuente sobre todo en pintura monumental [cfr. Y. Christe, *Les Grands Portails Romains*, Ginebra, Librairie Droz, 1969, p. 106; P. K. Klein, “Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis”, en Y. Christe (éd.), *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de Genève, Civilisation médiévale. III*, Poitiers, 1996, esp. pp. 341-342]. Un conciso resumen de las raíces y evolución visual del tema del Juicio con sus elementos definitorios desde Bizancio hasta la Baja Edad Media, en J. L. Cardero López, «El Juicio Final: visiones y estructuras (consideraciones en torno a un cuadro del Museo Provincial de Lugo)», *BMPL*, vol. VII, 1995-96, pp. 153-169, esp. pp. 154-156.

Aunque la representación del Juicio bebe de muchas fuentes (Sal. VII, 7-9; Dan. XII; Act. I, 9-11; Ap. IV-V y XX, 11-15; etc.), el texto básico de inspiración fue el evangelio de Mateo; varios son los capítulos referentes a la Segunda Venida y a la consumación del Juicio (Mt. XVI, 27; XXIV, 40-42, 51), pero el fragmento con más repercusión a nivel de representación medieval es Mateo XXV, 31-46.

92 Aunque en Mañón el Juicio no ocupa un espacio primordial, normalmente este tema se sitúa en lo más sagrado del templo, en el cuarto de esfera del ábside. Sabemos, gracias a P. Sanz del Castillo (*Vida del Excmo señor Don Juan de San-clemente y Torquemada*, Santiago, 1769, cap. V, p. 33), que era el asunto preferido por el arzobispo de Santiago, Juan de Sanclemente Torquemada († 1602), para la decoración de las capillas mayores: “*Holgabase infinito vér pintadas las Iglesias, particularmente las Capillas mayores, que de muchos años lo suelen estar en Galicia con el Cielo, y el Infierno, y mandaba renovar estas Pinturas, y decía, que: éllas eran los Libros de los rusticos, y ignorantes*”. Pero el Juicio Final, el Cielo y el Infierno, no sólo era el tema favorito de los comitentes, sino también de los artistas de los siglos XV y XVI, puesto que -como las escenas del Génesis- les brindaba la oportunidad de representar cuerpos desnudos en movimiento.

En Mañón se observan los elementos básicos del drama (v. **conjunto**): Cristo Juez entronizado, en su llegada triunfal al Final de los Tiempos, centraría la composición desde una posición elevada. A eje con Él, en la zona inferior de la representación, se figura la Resurrección de los muertos. Sobre ésta, los recién-resucitados a la Bienaventuranza están a punto de entrar en la Gloria, y, en el ángulo inferior derecho (punto de vista del espectador), los *Damnati* sufren en el interior de las fauces de Leviatán. Hay que considerar el hecho de que muy posiblemente, flanqueando a Cristo, en un nivel ligeramente inferior, se encuentren figurados los intercesores máximos, su madre María y Juan el Bautista, seguramente aún bajo la cal; y, en el ángulo inferior izquierdo, la entrada a la Jerusalén Celeste reservada a los Justos, representada como una ciudad fortificada (con san Pedro en la puerta como *janitor coeli*), haciendo *pendant* con la Boca de Leviatán.⁹³

Cristo Juez alza su diestra y descende la siniestra, marcando así el destino final de los resucitados: "... pues va a venir el Hijo del Hombre con el esplendor de su Padre,... y entonces pagará a cada uno conforme a sus obras" (Mt. XVI, 27). Su figura es realizada por una mandorla oval -con una franja de nubes arremolinadas en su exterior-, y se encuentra sedente sobre el arco-iris. Atravesando el límite simbólico marcado por el óvalo, flanquean su cabeza la espada de la Justicia (a su izquierda = Condenación) y el lis de la Misericordia (a su derecha = Redención).⁹⁴

Bajo el Todopoderoso, se representa a la **Humanidad resucitando**. Algunos justos renacen para la Gloria ante la figura protectora de un ángel⁹⁵, girado en tres cuartos hacia

93 No es este el momento para referir todos los Juicios pictóricos que se conservan o de los que se tiene noticia en la pintura mural gallega de estos siglos, pero sí podemos mencionar algunos con el mismo tipo de estructura y elementos *-grosso modo-* que se observan en Mañón, ocupando una superficie arquitectónica unitaria (Cristo Juez + Resurrección + Bienaventurados + Condenados); a saber: Castrelo de Miño, Cuiña, Chouzán, Pesqueiras (il. 10), Pombeiro (il. 11), etc. [V. algunas imágenes. reproducs. en J. M. García Iglesias, "El Juicio Final en la Pintura Gallega Gótica y Renacentista", *Compostellanum*, vol. XXVI, números 1-4, 1981, pp. 135-172; y en las demás obras referidas en n. 15. De otras pinturas no existen reproducciones puesto que todavía se encuentran inéditas.]

Obras germano-flamencas de primera fila que pudieron servir, entre muchas otras, de inspiración para este tipo de composiciones durante los s. XV y XVI: *Weltgericht* de Stefan Lochner, 1435 (Wallraf-Richartz-Museum, Colonia); o el del Maestro de la abadía de Affligem (reprod. en M. Eemans, *Peinture Flamande 15^e - 16^e - 17^e s.*, Bruselas, 1985, lám. 9).

94 Tanto el gesto de su diestra elevada (bendicente) como la presencia de la rama de lis (a la altura de la espada) debemos suponerlos, pero tenemos plena certeza de su existencia debido a la fuerza de la tradición iconográfica acuñada; observemos también el arco-iris sirviéndole de trono en múltiples ejemplos, y, en ocasiones, también la mandorla [cf. Juicio Final de Hans Memling, 1466-1473 (Museo Pomorskie de Danzig). Ejemplos gallegos: Chouzán, Eiré, Fión, Pombeiro (il. 11), etc.].

Es posible -aunque poco probable- que no alce la diestra y simplemente señale con ella la herida de su costado (como el Cristo Redentor y Juez de Petrus Christus, segunda mitad del XV; reprod. en Fin., p. 191); esta misma postura también aparece en contexto judicial (en el *Traktat über die vier letzten Dinge*, fol. 37r.), aunque no conocemos paralelos en pintura mural gallega de los s. XV y XVI.

95 A pesar de las pocas variantes con que puede ser representada la indumentaria de un ángel, en este caso se adapta en algunos detalles -mangas y cuello- a la moda de las primeras décadas del s. XVI. Viste holgada ropa talar, abierta por delante. Las mangas son anchas del hombro al codo y más ajustadas a partir de ahí; desde fines del s. XV, y sobre todo durante los treinta primeros años del siglo XVI, este tipo de mangas con musequí era el más generalizado en la moda europea. Se bordea el escote con una vuelta "a modo de lo que hoy llamaríamos solapa; ... creo que el nombre que se daba a estas vueltas era el de 'puerta'". Cfr. C. Bernis Madrazo, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, C. S. I. C., 1962, p. 38; cfr. Ber., 1979, p. 45.

ellos. El terreno del que surgen es oscuro e indefinido, “el polvo de la tierra”⁹⁶; concretamente se observan dos cabezas, una masculina con las manos en posición orante, y otra femenina; ambos en tres cuartos (v. **detalle 1**).

El destino eterno de cada cual queda fijado por el gesto del Juez Supremo:

“Cuando venga el Hijo del hombre con (todo) su esplendor y todos los ángeles con él, entonces se sentará en su trono esplendoroso, y se reunirán ante él todas las naciones; y los separará a unos de otros, *como el pastor separa las ovejas de las cabras, y pondrá las ovejas a su derecha y las cabras a la izquierda*. Entonces dirá el Rey a los de su derecha: ‘Venid, benditos de mi Padre, heredad el Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo’... Entonces dirá también a los de la izquierda: ‘Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno, preparado para el diablo y sus ángeles’... *E irán éstos al castigo eterno, y en cambio los justos a la vida eterna*” (Mt. XXV, 31-46).⁹⁷

Los *Benedicti*, destinados a disfrutar del *Refrigerium Aeternum* (expresión acuñada por el *Liber de Ordine Creaturarum*, anónimo irlandés del siglo VII), se figuran como hombres y mujeres desnudos adultos, en diversas posturas pero todos orantes; unos miran al frente, otros se disponen en tres cuartos, y otros observan directamente hacia la Divinidad, participando ya no de la Patria sino de la Gloria (v. **detalle 2**)⁹⁸. Se aprecia un cierto ritmo lento hacia la izquierda, donde muy probablemente se encuentre san Pedro y la Jerusalén Celeste.

El ángel da la espalda al lugar de condenación actuando de algún modo como barrera entre el Bien y el Mal; así, los Bienaventurados parecen ignorar la situación de los que sufren el “llanto y rechinar de los dientes” (Mt. XXIV, 51), en el espacio destinado a las *poenae sempiternae*. Los *Maledicti*, dentro de las fauces de un animal lobuno de afilados colmillos, se representan -metonímicamente- por medio de sus cabezas (v. **detalle 3**)⁹⁹. Todos presentan la piel rojiza; son morenos de rasgos maduros, con cierta alopecia y arrugas en la frente. Resulta llamativa la expresión de sus ojos, lanzando miradas llenas de rencor a los Elegidos; es inevitable a este respecto recordar las palabras de Dionisio Cartujano acerca del horror psicológico del Infierno:

“Pero todavía es más incisiva la opresión por los dolores cerebrales: el remordimiento, el terror, el sentimiento cavernoso de una infinita privación y condenación, el indecible

96 “Y muchos de los que duermen en *el polvo de la tierra* se despertarán, éstos para la vida eterna, aquellos para oprobio, para eterna ignominia” (Dan. XII, 2).

En la pintura mural gallega entre 1400 y 1600, los muertos resucitan saliendo de sarcófagos [cf. Marrube, Mosteiro (il. 12), Pesqueiras, etc.], de simples fosas más o menos rectangulares [cf. Castrelo de Miño (il. 13), Cuiña, Eiré, etc.], o de un terreno indefinido del tipo que vemos en Mañón [cf. Santiago de Fonteita (O Corgo, Lugo), San Pedro de Ribas Altas (Monforte de Lemos, Lugo), S. Pedro de Seteventos, etc.].

97 Cf. Mt. XVI, 27; XXIV, 40-42. Esta idea evangélica encaja perfectamente en la mentalidad de la sociedad medieval, pues “la Edad Media sólo conoce los dos extremos: la plenitud del castigo cruel o la gracia” (Huiz., p. 37).

98 Conjuntos de *Beati* similares, antes de entrar en la Gloria, en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600, en Castrelo de Miño, Cuiña, Chouzán, Fonteita, Pesqueiras (ils. 10 y 10a), Pombeiro (il. 11), etc.

99 Lo más habitual es que las fauces se abran hacia un lado para facilitar la entrada de los malvados; y ese lado suele ser el izquierdo, puesto que el Infierno, y dentro del espacio infernal la Boca, se suele situar en el ángulo inferior derecho del conjunto (punto de vista del espectador). Cf. Cuiña (il. 14), Marrube, Seteventos, etc. Otras fauces de Leviatán en vertical, abiertas hacia arriba, en la pintura mural gallega entre 1400 y 1600, en Pesqueiras (il. 10b).

odio contra Dios y envidia de la bienaventuranza de todos sus elegidos... Y el saber que todo esto será así por el tiempo y por la Eternidad”.¹⁰⁰

ESTILO Y CRONOLOGÍA

La superficie visible nos hace suponer que la escena completa se configura sobre un cuadrado de 2.40 m. de lado aproximadamente. La composición se articula del modo habitual en esta temática: el núcleo central es ocupado por la aparición del Juez supremo, del que emana la fuerza de la decisión final. Bajo él, la Resurrección y, a ambos lados, la consecuencia de la acción judicial: el destino positivo a su derecha y el negativo a su izquierda.

En una composición unitaria –frente a la mosaica de la Pasión- se sincronizan los momentos del “antes” (en el eje vertical) y el “después” (a derecha e izquierda), en un tiempo que podríamos denominar como “presente dilatado”¹⁰¹. Se abstrae lo cronológico del mismo modo que lo espacial: no hay intentos de fondo arquitectónico ni paisajístico¹⁰². Los motivos se disponen en función de su jerarquía y significado simbólico; de modo que su localización arriba (mayor jerarquía), abajo (menor jerarquía), a la derecha (lo bueno) o a la izquierda (lo malo) nunca es fortuita.

En comparación con el estilo figurativo del Maestro de la Pasión, el artista del Juicio dibuja unas figuras de proporciones menos esbeltas y con rostros más redondeados; los plegados no son acartonados, resultando así más blandos y naturales.

Se aprecia una clara disociación entre las características con que son representados los *boni* respecto de los *mali*. En el primer caso los personajes presentan la piel clara, rosada, y los rostros dulces y serenos, llenos de vida, con coloretes; son hombres y mujeres adultos, ellos morenos y con barba (con un tipo físico y una edad cercana a la de Jesucristo), y ellas rubias de largos cabellos (modelo en la Virgen María). El ángel, asexuado, participa de las características de ambos géneros: es rubio, con pelo corto y sin barba. Se podría decir que entre los resucitados a la Bienaventuranza se sigue un principio idealizador, no así en el Infierno, donde los rasgos se vuelven duros y las pieles oscuras. Los *mali* se conciben de un modo mucho más realista: ha desaparecido la expresión serena tornándose en angustia, envidia y resentimiento (reflejados por medio de unos ojos medio cerrados, que miran de través).

Otra diferencia con respecto a la etapa anterior la constituye la consecución de cierta volumetría; esto no quiere decir que los contornos dejen de ser firmes, sino más bien que el tratamiento del relieve ha ganado terreno y que se aprecia una mayor preocupación por

100 Dionisio Cartujano, *De quattuor hominum novissimis*, tomo XLI, p. 489 y s. (ap. Huiz., p. 309). A esta misma idea responde un pie de ilustración en R. Oursel *et alii* (*Univers Roman*, Office du Livre, 1964, p. 180), que reproduce un capitel románico del claustro de Aniano (Hérault) con una boca de Leviatán abierta hacia arriba; en dicho pie se lee: “*chapiteau illustrant les angoisses de la conscience du péché*”.

101 Agradezco a Mr. Mc. Ginn, Dr. en Filosofía y Prof. de la Universidad de Chicago, su paciencia y atención (durante el Congreso “Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter”, celebrado en Colonia en septiembre de 2000) ante la exposición de mis dudas y conclusiones respecto a este tema tan confuso de la temporalidad del Juicio Universal y de su representación.

102 Aunque en el conjunto se haya pintado una arquitectura ficticia (una columna de fuste estriado y capitel compuesto, de 1.85 m. de altura, delimita la escena por la derecha; el zócalo o estereóbato, por la parte inferior), ésta no supone en absoluto un intento de crear espacio en la propia escena, sino más bien de enmarcarla según el gusto de la época [cf. Fonteita].

reflejar las calidades de las cosas. Ello es resultado de una más suave y elaborada modulación de los tonos (*cf.* túnica del ángel o volutas de las nubes).

Partiendo de estas y otras observaciones se puede situar la escena dentro de la **primera mitad del siglo XVI**, y no antes, puesto que algunos de los elementos señalados apuntan ya hacia determinados conceptos renacentes (*cf.* arquitectura ficticia que delimita el tema, detalles de la indumentaria; v. n. 95 y 102); pero tampoco se realizaron muy avanzada la centuria, puesto que la iconografía y configuración del conjunto sigue participando de modelos puramente medievales¹⁰³. Este fenómeno de mantenimiento de iconografías medievales a las que se añaden determinados detalles estilísticos renacentistas es lo habitual en las imágenes del Juicio Final del s. XVI en Galicia [*cf.* Fonteita, Melide, Santa María de Sacos (Cotobade, Pontevedra), y un largo etcétera].

A modo de epílogo: consideraciones en torno a la relación Norte - Infortunio.

Se constata a través de las pinturas de Mañón, cómo el tema de la Pasión de Cristo y del Juicio Final fue adquiriendo terreno, sobre todo desde principios del siglo XV, en el pensamiento y –como consecuencia– en las manifestaciones artísticas del Cristianismo occidental. Francis Rapp refiere una plegaria de la época que resume con exactitud el espíritu que ha llevado a comitentes y artistas a materializar programas como el analizado en el presente artículo: “*Seigneur Jésus-Christ, Fils du Dieu vivant, mets ta Passion et ta Mort entre le jugement et mon âme*”¹⁰⁴.

También se puede corroborar a partir de los frescos analizados cómo las escenas de Pasión y, sobre todo, de Juicio, cuando no se localizan en el tramo semicircular del ábside, se sitúan con frecuencia en el lado del Evangelio (de la nave o del tramo recto del ábside), orientadas al Norte. Creemos que existe una cierta tendencia a que los temas relativos al sufrimiento y a la muerte de Cristo se orienten de este modo, pero esa tendencia se convierte en regla en el caso de los Juicios Finales: excepto un ejemplo aislado en que el Juicio se dispone en el muro sur del tramo recto del ábside, el tema se desarrolla casi siempre orientado hacia el Norte¹⁰⁵. Este fenómeno se observa también en la disposición de las contadas imágenes pictóricas de la Muerte que conservamos en Galicia, bien figurada como un esqueleto disparando sus flechas [Santa María de Abades (Pontevedra), Moraima, Mosteiro (il. 15)], o bien sosteniendo yacija y azada [Cuiña]¹⁰⁶.

¿Es posible que esta tendencia venga determinada por una razón de tipo simbólico? Puede ser, teniendo en cuenta que desde este punto cardinal sopla el *Aquilo*, el viento

103 Es en el último tercio del s. XVI cuando se empiezan a notar en Galicia con más fuerza las influencias del arte del pleno Renacimiento en Italia; *cf.* Juicio Final de Ribas Altas y su relación con el de Miguel Ángel en la capilla Sixtina (coincido a este respecto con la opinión de Gar. I, p. 156).

104 *Cfr.* Rapp, *L'Église...*, p. 149; no cita la procedencia del texto.

105 Algunos ejemplos gallegos de episodios relativos a la Pasión de Cristo –que no a su Resurrección– situados en el muro norte o en sus cercanías, se encuentran en las iglesias de Bembibre, Fornas, Marrube, Mondoñedo, Mosteiro, Riobarba, Sta. María de Seteventos, Vila do Medio, etc.

La excepción en el caso del Juicio Final se localiza en el muro sur del tramo recto del ábside de Pesqueiras (il. 10); los demás se disponen hacia el N.: Amoeiro, Nogueira, Pombeiro (il. 11), Ribas Altas, Vale, etc..

106 Si bien esta relación entre la disposición del tema de la muerte en el interior del templo y el tema en sí no ha sido advertida por el momento, se pueden observar las imágenes mencionadas en García Iglesias, «Consideraciones...», ils. 2-4. La Muerte de Mosteiro no ha sido estudiada ni publicada, por lo que ofrecemos su imagen en **il. 15**.

devastador y que, según algunos¹⁰⁷, el mal reside en el Norte, siendo éste el lugar del infortunio.

Deseamos que este estudio sirva para llamar la atención acerca de la necesidad de una pronta restauración del conjunto pictórico de Mañón. Es posible que, debido al estado del mismo, algunas de las hipótesis que se han expuesto no se confirmen, teniendo en cuenta que, si en algún momento se recupera el conjunto, quedará al descubierto información que hoy está oculta a nuestros ojos y, por lo tanto, a nuestra capacidad analítica. Esperamos que así sea.

ABREVIATURAS: Bibliografía frecuente

- Ber. Bernis Madrazo, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos: II. Los hombres*, Madrid, C. S. I. C., 1979.
- Cam. Camón Aznar, J., *La Pasión de Cristo* (vol. III de la col. "Los grandes temas del arte cristiano en España"), Madrid, B. A. C., 1949.
- Fin. G. Finaldi, *et alii*, *The Image of Christ*, catálogo de la exposición *Seeing Salvation*, Londres, National Gallery Company Limited, 2000.
- Gar. I García Iglesias, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- Gar. II García Iglesias, J. M., "V Parte: La Pintura", en *Galicia en la época del Renacimiento. Galicia-Arte*, t. XII, A Coruña, Hércules, 1993, pp. 407-509.
- Huiz. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1978 (1ª ed. en castellano, 1930).
- Lac. Lacarra Ducay, M.ª C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, 1974.
- Mâle Mâle, É., *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France*, Paris, Libr. Armand Colin, 1908.
- Réau Réau, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956-1959, t. II v. 2.
- Sch. Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries Publishers, 1972 (trad. de la ed. alemana de 1968), tomo II.
- Seb. Sebastián López, S., *Iconografía medieval*, Donostia, 1988.
- S.-F. Suárez-Ferrín, A. P., "Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro", *BMPL*, 2001 (en prensa).
- Sil. Silva Maroto, M. P., *Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- Trap. Trapero Pardo, J., *Pintura Mural*, Vigo, Castrelos, 1965.

SIGLAS: Revistas o enciclopedias

AEA	Archivo Español de Arte.	BRAG	Boletín de la Real Academia Gallega.
BA	Boletín Auriense.	CEG	Cuadernos de Estudios Gallegos.
Bd'A	Bolletino d'Arte.	EM	Estudios Mindonienses.
BCPML	Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo.	GEG	Gran Enciclopedia Gallega.
BMPL	Boletín del Museo Provincial de Lugo.	MP	Museo de Pontevedra.
		RO	Revista de Occidente.

107 Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario...*, p. 756.

P Me gustaría expresar públicamente mi agradecimiento por su amable y desinteresada colaboración a las siguientes personas e instituciones: Luis Monteagudo García, Blanca Besteiro García, Alfredo Erias Martínez y Rocío Sánchez Ameijeiras. No quisiera olvidar a este respecto al párroco de Sta. María de Mañón, D. Xosé Román Escourido, ni a los curas encargados de las demás iglesias rurales que me han permitido el estudio *in situ* de muchas de las pinturas aludidas en el texto. Por último, quisiera expresar mi satisfacción al haber podido disfrutar de la eficiencia de los funcionarios/as de la *Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia*, eficiencia y respeto que tantas veces se olvida en otras instituciones.