

Ab Aquilone Mors

Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas

(estudio revisado, corregido y aumentado)*

ALICIA P. SUÁREZ-FERRÍN **

A mis queridos amigos del chocolate

Sumario

En el presente trabajo se trata de demostrar, desde una perspectiva micro-histórica, a través de los cinco ejemplares propuestos -el cien por cien de los que se tiene noticia, con este tipo iconográfico, en el panorama del mural gallego bajomedieval-, cómo la decoración mural colabora firmemente en la articulación de las distintas partes del edificio eclesiástico en época gótica, traduciendo cada uno de sus espacios a términos espirituales y señalando su función litúrgica, y también cómo cada espacio se presenta especialmente apropiado para exponer sobre sus muros determinadas temáticas ante los ojos de la audiencia. En pocas palabras: se constata aquí la íntima relación simbólica existente, durante el tardo Medievo, entre la arquitectura y la pintura mural, entre el espacio y la iconografía, pudiéndose hablar en cualquier caso de una verdadera integración contextual entre ambos tipos de manifestaciones artísticas, que logran, de este modo, explicarse mutuamente.

Abstract

In the present work our goal is to demonstrate, from a micro-historic perspective, through these five proposed examples -a hundred per cent of the ones known, with this iconographic pattern, in late-medieval galician frescoes-, how the mural decoration strongly supports the articulation of the different parts of the ecclesiastic building in the gothic era, translating every single of its spaces into spiritual terms and signaling their liturgical function, and also how each space is shown specially accurate to expose over its walls specific topics in front of the audience's eyes. Briefly: it is noted here the intimate symbolic relationship -on the late medieval centuries- between architecture and mural painting, between space and iconography, being able to speak of a truly contextual integration between both kinds of artistic manifestations, that get, this way, to explain themselves reciprocally.

* Para la elaboración del presente estudio se ha partido, fundamentalmente, de tres pilares: un intenso trabajo de campo a lo largo y ancho de la geografía gallega, un exhaustivo vaciado bibliográfico de las publicaciones regionales que hacen referencia a algunos de los ejemplares presentados (otros permanecen todavía inéditos) y una abundante bibliografía nacional e internacional relacionada con los temas de la muerte y lo macabro, con la integración de las artes en los edificios medievales, con el simbolismo de los costados y de los puntos cardinales, o con la cartografía simbólica que subyace en ciertos programas iconográficos desarrollados en pintura en el interior del edificio eclesiástico medieval.

Además de esto, debo señalar que una fase previa de este *work in progress* fue presentada en el XIV Congreso Español de Historia del Arte que tuvo lugar en Málaga en septiembre de 2002, siendo éste un paso más que cuenta con nuevas perspectivas y un ejemplar recién publicado, no tratado en el trabajo anterior, que refrenda una vez más mi teoría acerca de la reiterada orientación norte de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas.

** Alicia Paz Suárez-Ferrín es licenciada de grado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (Premio Extraordinario de Licenciatura). Becaria de la Xunta de Galicia durante los Cursos de Doctorado y de la Fundación Ramón Areces de Madrid en la actualidad, y autora de varios trabajos de investigación en el área de la pintura mural gallega del Medievo, defenderá su Tesis Doctoral próximamente.

1. Varios murales tardomedievales galaicos testimonian los ecos de la intensa preocupación por lo macabro que caracterizó a los siglos finales de la Edad Media en toda Europa¹; una preocupación favorecida, en gran medida, por los estragos demográficos derivados de las terribles hambrunas, las intensas y sucesivas epidemias de peste y las guerras continuas. Este caldo de cultivo propició que el hombre viviera un período de extrema incertidumbre y aprensión, una “constante anticipación al desastre”², lo que motivó a su vez un enfermizo crecimiento del fervor religioso entre unas gentes que buscaban desesperadamente la salvación de sus almas, sabiendo que no podrían escapar a la destrucción de sus cuerpos. Por todo ello se multiplicó el número de peregrinos a los santos lugares, las donaciones y testamentos en favor de determinadas órdenes religiosas, las misas por los difuntos, las limosnas a los desamparados, etc. En el ámbito literario e iconográfico, la Iglesia promocionó el ideario relativo a las Postrimerías (*quattuor hominum Novissima*) con la intención de suscitar en el fiel un rechazo del Pecado terrenal en pos de la tan deseada Redención espiritual.

Las Órdenes Mendicantes, mediante una intensiva labor de predicación popular, jugaron un importante papel en este sentido³. Ya desde fines del siglo XIII venían extendiendo entre la población laica la idea de la necesidad perentoria de la confesión⁴: si una persona moría antes de satisfacer la correspondiente penitencia por un pecado confesado, podría limpiar su falta en el Purgatorio, pero si moría súbitamente sin confesión, mediante la temida *Mors improvisa*⁵, su destino, inevitable y definitivo, sería el Fuego eterno. Así pues, los frailes, en especial los dominicos, desasosegaban el corazón del cristiano inculcándole que debía estar siempre preparado para recibir las flechas de la Muerte y para

1 Es sin duda el espacio de tiempo comprendido entre los siglos XIV y principios del XVI el período “propiamente macabro” por excelencia, según ARIÈS (1977), 1983, p. 111. Se dice que la palabra macabro deriva etimológicamente del árabe *maquabir*, que significa ‘tumba’, ‘sepultura’ (cfr. RAPP, 1977, p. 58), de modo que suele denominarse así “a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone” (ARIÈS (1977), 1983, p. 98). Entendiendo, pues, por macabro: “que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que ésta suele causar” (*Diccionario de la Lengua Española*, RAE, 2001), un sinnúmero de motivos literarios e iconográficos inspirados en la aniquilación corporal deben ser calificados así. Esta afición a lo macabro se documenta ya desde el siglo XIII en varios países europeos, pero fue la crisis del siglo XIV la que “potenció su vertiente más repulsiva” (ESPAÑOL BERTRÁN, 1992, pp. 6-10). Acerca de la familiaridad del pueblo con la idea de la muerte en el otoño de la Edad Media, y de las manifestaciones literarias y artísticas que surgieron a causa de este espíritu, léanse los capítulos titulados: “Los temas macabros”, en ARIÈS (1977), 1983, pp. 98-114, y “Du mépris du monde aux Danses Macabres”, en DELUMEAU, 1983, pp. 44-97.

2 ZIEGLER, 1997, pp. 241-242. La obra de Philip Ziegler, *The Black Death*, constituye un completo estudio sobre la veloz expansión de la peste negra por Europa y sus repercusiones en la sociedad de los siglos XIV y XV. V. asimismo los capítulos “Les Malheurs du Temps” y “Pathographie et Histoire: les répercussions psychologiques de la Peste Noire”, en SAUGNIEUX, 1972, pp. 89-97.

3 El infante don Juan Manuel († 1349), sobrino de Alfonso X el Sabio, comenta -en su *Libro de los Fraires Predicadores*- la labor desarrollada por franciscanos y dominicos, y su éxito entre las gentes: “[...] sabed que dos órdenes son las que al tiempo de agora aprovechan mas para salvamiento de las almas et para ensalzamiento de la sancta fe católica; et esto es porque los destas órdenes predicán et confiesan, et han mayor afacimientto con las gentes, et son las de los frailes predicadores et de los frailes menores” (“Obras de don Juan Manuel”, en GAYANGOS, 1860, pp. 229-442, esp. pp. 364-367).

4 Cfr. CAROZZI (1996), 2000, p. 163.

5 La *Mors improvisa* es la muerte que “no advierte” y que “se apodera de uno traidoramente”; “es la muerte más temida” (ARIÈS (1977), 1983, p. 105).

comparecer ante el Redentor, y que eso podía suceder en cualquier momento, pues “... *somos ciertos della, e inciertos del día, e hora, e del como e quando della*”, según rezan las últimas voluntades de don Sancho Sánchez de Ulloa, primer conde de Monterrei (año 1505)⁶.

Al tiempo que se incrementa la literatura penitencial, hace su aparición el *Ars Moriendi*, una especie de tratado de la buena muerte, o manual sobre el modo de morir, que advierte al cristiano sobre las pruebas que tendrá que superar en su última hora. Las numerosas ediciones y variantes del *Ars Moriendi* experimentan una extraordinaria difusión a partir de los años medios del siglo XV⁷.

También hacia fines de la decimotercera centuria, sobre todo a partir de la decimocuarta, surge –bajo la influencia de los *exempla* de los predicadores– otro tipo especialmente inquietante de relatos y representaciones moralizantes, de corte más profano, en los que Muerte y Hado son protagonistas indiscutibles: la Rueda de la Fortuna⁸, el Encuentro de los tres Vivos y los tres Muertos⁹ y la Danza Macabra¹⁰. En ellos se repite sin cesar el mismo mensaje de incertidumbre y desánimo: “*Abisate bien que yo llegaré / A ty a desora*

6 Fragmento tomado de J. Bernardo, “Año 1505. – Testamento del Conde de Monte Rey, Don Sancho de Ulloa”, doc. LXXVI, en *Colección Diplomática...*, 1901, pp. 324-347, esp. p. 324. Esta misma expresión, pero en latín, se localizaba ya en el testamento del arzobispo compostelano don Rodrigo de Moscoso a fines del siglo XIV (año 1382): “*Tanta est conditionis humane miseria, quod ea que uidentur hodie esse, cras possunt visibiliter ad non esse, nichil est certius morte, et nichil incertius ipsa hora mortis (...)*” (fragmento tomado del testamento de don Rodrigo de Moscoso, publicado en LÓPEZ FERREIRO (1903), 1983, t. VI, apénd. núm. XXXVI, pp. 154-157). Y no es extraño verla repetida en ambos documentos pues, en realidad, como explica CHIFFOLEAU (1980, p. 116), es una fórmula que se impone en gran parte de los testamentos europeos dictados entre los años finales del siglo XIII y los comienzos del XVIII, tanto en lengua latina como vulgar.

7 Cfr. SAUGNIEUX, 1972, p. 38. Cfr. RAPP, 1977, pp. 60-61. Cfr. LAUWERS, 1999, p. 787. Según Jöel Saugnieux, que confiesa seguir en esto a Tenenti, las *Artes Moriendi* más célebres fueron el *Tractatus de Arte Bene Moriendi* de Jacobo de Jüterborgk y la *Predica dell’Arte del Bene Morire* de Girolamo Savonarola.

8 Ruedas de la Fortuna en: el *Hortus deliciarum* de Herrada de Hohenbourg (f° 215r, hacia 1180), que –hasta su desaparición– se conservaba en la Biblioteca Municipal de Estrasburgo; dos manuscritos británicos, uno custodiado en la *Rylands University Library* de Manchester (English MS1, Troy Book, f. 28v) y otro, del siglo XV, en la *British Library* de Londres (Royal 18.D.II, f. 30v). También sobresale la del grabado del *Almanaque* de Martin van Landsberg, 1490.

9 Ilustraciones del Dicho de los tres Vivos y los tres Muertos en: *Recueil de poésies françaises*, hacia 1285 (*Bibl. de l’Arsenal*, 3142, fol. 311 v°); pintura mural de la catedral de Atri, Italia, fines del siglo XIII; salterio de Robert de Lisle, hacia 1310 (*British Library*, Londres); capitel de la fachada occidental de Santa María del Mar de Barcelona, hacia 1335-1340; murales de la iglesia de San Juan y San Pablo de Peñafiel, mediados del siglo XIV (hoy en el Museo de Valladolid); fresco del camposanto de Pisa, por Francesco Traini, hacia 1350 (Museo Nacional de Pisa); relieves del sepulcro de Pedro de Guevara en Oñate (Guipúzcoa), ca. 1400-1425; ilustración de la famosísima edición xilográfica de la *Danza de la Muerte* de Guyot Marchant, 1485.

10 Danzas Macabras en: las desaparecidas pinturas murales del claustro del cementerio de los Inocentes, en París, del año 1424; las xilografías de la *Danza de la Muerte* de Guyot Marchant, París, 1485 (*Bibl. Municipale*, Grenoble); el Libro de Horas ejecutado por Jean de Bilhères entre 1474 y 1493 (*Bibliothèque Nationale* de París, MS. Lat. 1072, fol. 194 r°); los grabados de Lützelberger (1522-1526), impresos en Lyon en 1538. Según Jöel SAUGNIEUX (1972, p. 41) no hubo, en ámbito peninsular, representaciones pictóricas de la Danza Macabra; sin embargo, Francesca ESPAÑOL BERTRÁN (1992, pp. 24-30) señala su existencia en el convento de Santa Eulalia de Pamplona, en la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (segunda mitad del siglo XV), en la capilla de la torre del Santo Cristo del castillo de Javier (principios del XVI), etc. Véase tb. INFANTES, 1997, pp. 343-348.

que non he cuydado, / *Que tu seas mançebo o biejo cansado, / Que qual te fallare tal te leuaré*” (*Dança General de la Muerte, ca. 1400*)¹¹. Y si es a fines del XIV cuando –según Émile Mâle– la Muerte “aparece de pronto en todo su horror”¹² por medio de una serie de imágenes exacerbadamente expresionistas de su Triunfo¹³, será durante el XV y principios del XVI cuando se extiendan éstas por toda Europa como una mancha de aceite por medio de la miniatura, la pintura sobre tabla y la xilografía¹⁴. Es indudable, pues, que la imagen de la Muerte era, por entonces, una advertencia omnipresente¹⁵.

Sin embargo también es necesario señalar que, aún bajo el dominio de un espíritu general pesimista, se introduce en las obras macabras un talante igualitario, en cierto modo “democrático”, que consuela a los más desfavorecidos de la sociedad, pues en ellas se recalca cómo la todopoderosa Muerte –especialmente en forma de pandemia– ataca tanto a ricos como a pobres, a clérigos y laicos, a jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, poniéndoles a todos al mismo nivel: *Mors omnia aequat*.

§ 2. Es precisamente en el período cronológico que coincide, *grosso modo*, con el reinado de los Reyes Católicos, cuando se ejecutan, en la línea de la tradición expuesta y siguiendo las pautas del estilo gótico hispano-flamenco, las cinco representaciones de la Muerte triunfante que persisten todavía hoy en Galicia¹⁶. Éstas se integran en sendos conjuntos pictóricos desplegados sobre los muros interiores de cuatro iglesias románicas y de una capilla gótica. Dos de las iglesias dependen del obispado lucense, otras dos del arzobispado compostelano y, la capilla, del obispado mindoniense. Se trata de los ejemplares conservados en las iglesias de Santa María de Abades (Silleda, Pontevedra)¹⁷, Santa

11 *Dança* reprod. íntegramente en SAUGNIEUX, 1972, pp. 165-182, esp. p. 166. Completo estudio sobre este texto y su cronología, autoría, etc. en INFANTES, 1997, pp. 225-277.

12 MÂLE, 1952, p. 124.

13 Parece que los primeros Triunfos de la Muerte murales fueron el de Orcagna en la *Santa Croce* de Florencia, y el de Francesco Traini en el *Camposanto* de Pisa, ambos pintados a mediados del siglo XIV. No olvidemos que por esas fechas, concretamente hacia 1356, Petrarca publica su obra poética *Trionfi*, que dejará una profunda huella en el arte, sobre todo en Italia, a partir de mediados del XV. Cfr. BIALOSTOCKI (1966), 1973, p. 190.

14 Cfr. HUIZINGA, 2001, pp. 183-199, esp. p. 192. Triunfos de la Muerte: a) Miniaturas: Libro de Horas iluminado por Bernat Martorell hacia 1430 (MS 398, s. f., Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona), Horas de María de Borgoña, Flandes, hacia 1477-1482 (MS 78B12, fol. 221r. *Kupferstichkabinett*, Berlín), Libro de Horas de la *Bibliothèque Nationale* de París, segunda mitad del XV (MS Lat. 10548, fol. 131 vº), Libro de Horas de la abadía de Monte Cassino, hacia 1500 (*Bibl. Nat.*, París, MS. lat. 1354, fol. 160 vº), Libro de Horas francés de la segunda mitad del XV (*Bibl. Nat.*, París, MS. lat. 1160, fol. 151 rº). b) Tablas: Tabla del taller de Memling, hoy en el *Musée de Notre-Dame* de Estrasburgo, fines del siglo XV. c) Grabados: Grabado alemán del Maestro de las Banderolas, segunda mitad del siglo XV; Portada de la *Predica dell'Arte del Bene Morire*, de Savonarola, Florencia, hacia 1497 (*Bibl. Nat.*, París, Rés. D. 9796).

15 Cfr. ARIÈS (1977), 1983, p. 103. Cfr. BIALOSTOCKI (1989), 1998, p. 227.

16 Esta cifra es, en cualquier caso, provisional, puesto que año tras año se suceden los descubrimientos de murales antiguos al levantar cales y desmontar retablos.

17 Los murales de Abades han sido tratados solamente por José Manuel GARCÍA IGLESIAS (1984-85, pp. 411-412; 1985, pp. 54-55, 61; 1986, pp. 202-203; 1989, ficha X-2), quien data esta Muerte en el último tercio del XVI. Pero teniendo en cuenta el tipo de temática, su conformación iconográfica y la de los demás personajes representados en el espacio de la nave (individuos orantes, san Andrés, santa Margarita (?) o san Bartolomé (?), etc.), considero que no habría inconveniente en adelantar su cronología al primer tercio del siglo.

María de Cufiña (Oza dos Ríos, A Coruña)¹⁸, San Xulián de Moraime (Muxía, A Coruña)¹⁹ y Santa María de Mosteiro (Guntín, Lugo)²⁰, y en la capilla de Nosa Señora da Ponte en Arante (Ribadeo, Lugo)²¹ (v. *mapa*). No persiste, sin embargo, hasta donde yo he podido averiguar, muestra mural alguna de la Rueda de la Fortuna, del Dicho de los tres Vivos y los tres Muertos, de la Danza Macabra o del Triunfo de la Muerte en toda su aparatosidad representativa²².

Con todo, no son éstas las únicas imágenes que aluden a la Muerte en la pintura gallega de los siglos XV y XVI; según algunos, existen o existieron otras referencias visuales en el claustro del convento franciscano del Sancti Spiritus de Melide (Melide, A Coruña), y en las iglesias de San Xurxo de Vale (Baralla, Lugo), Santa Cristina de Campaña (Valga, Pontevedra),

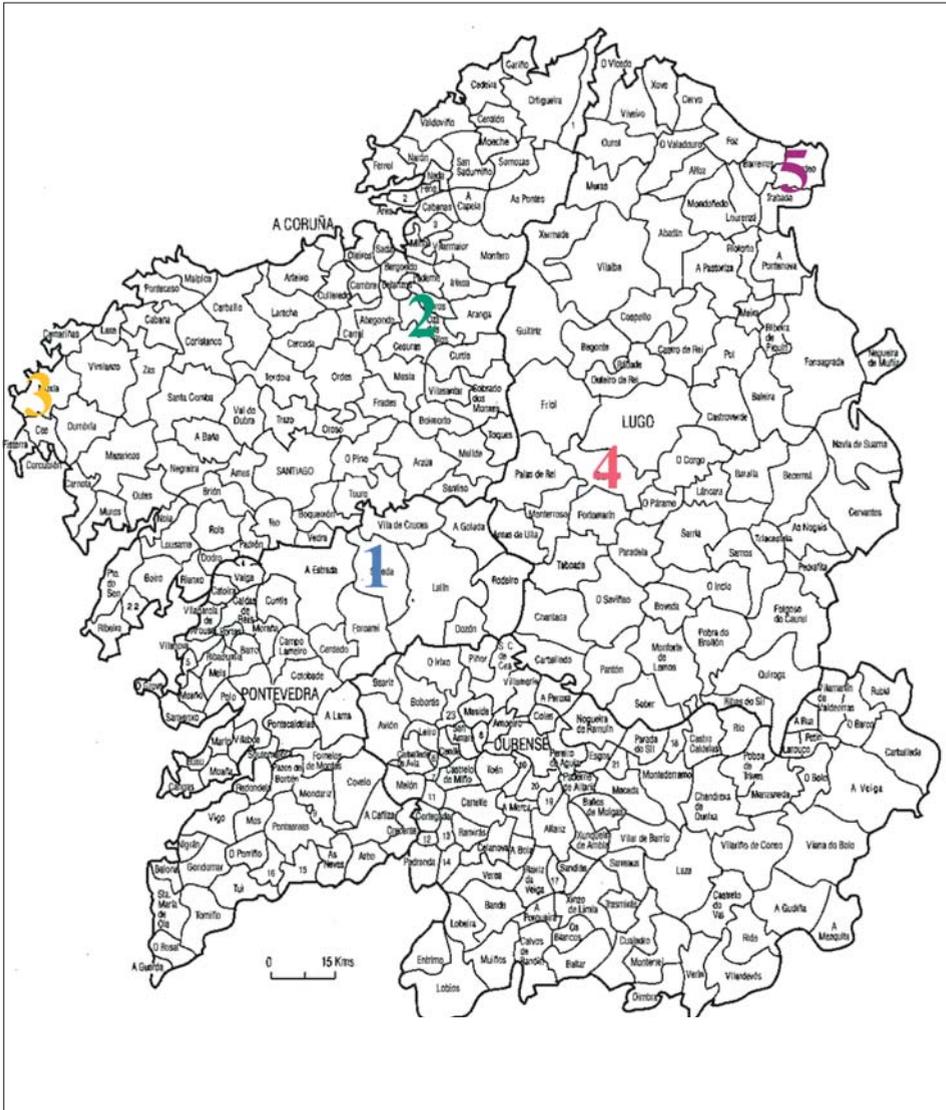
18 Los murales de Cufiña han sido citados o estudiados por ARCE TEMES (1972, p. 10; 1973, pp. 52-53), CHAMOSO LAMAS (1976, p. 280), GARCÍA IGLESIAS (1979, pp. 20, 29; 1982, p. 176; s. a., t. XXV, pp. 3, 5, 8; 1984-85, pp. 397-417; 1985, pp. 50-52; 1989, fichas II-5 y II-6; 1993, pp. 412-453; 1999, pp. 68-76), BOUZA (s. a., t. VIII, p. 92), SICART GIMÉNEZ (s. a., t. XVI, p. 170), ROSENDE VALDÉS (1982, p. 252), VALLE PÉREZ (1988, p. 63) y VEIGA FERREIRA, 1999, pp. 13-15. Datación: García Iglesias las fecha en 1544, año de ejecución de las pinturas de la segunda etapa, según reza una inscripción situada bajo san Pedro, en la embocadura norte del ábside. Sin embargo, a mi parecer, esta Muerte encaja mejor, por sus características estilísticas e iconográficas, en el conjunto fechado, por una inscripción anterior desarrollada en el extremo este del muro norte, en 1503.

19 Los murales de Moraime han sido citados o estudiados por TRAPERO PARDO (1965, p. 16), CHAMOSO LAMAS ((1970), 1995, pp. 102-103; 1976, p. 280), FERNÁNDEZ-GAGO VARELA (1978, p. 31), Voz "Moraime..." (s. a., t. XXI, p. 217), GARCÍA IGLESIAS (s. a., t. XXV, p. 5; 1984-85, pp. 400-403; 1985, pp. 51, 60; 1989, ficha III-1; 1993, p. 427), SOUSA (1983, pp. 155-178) y CABADA GIADÁS (1992, pp. 65-72). Datación: hacia 1500, según García Iglesias. Yo aproximaría la fecha a los años finales del siglo XV (1475-1500) por detalles como los plegados de los paños, los tocados de las figuras femeninas que personifican a algunas víctimas de los Vicios y a las Virtudes, los diseños de las coronas arruinadas a los pies de la Muerte, los motivos ornamentales pictóricos que decoran la arquitectura románica, el tipo de letra gótica minúscula *formata*, en ocasiones florida, y la probable representación de Pío II, papa entre 1458 y 1464 (v. *infra* n. 32).

20 Los murales de Mosteiro han sido aludidos solamente en SUÁREZ-FERRÍN, 2000, p. 414, il. 15; 2001-2002, n. 15; en prensa II. Datación: hacia 1510-20 aproximadamente, teniendo en cuenta que las pinturas del muro sur están fechadas por inscripción en 1527 y que las del muro Norte –entre las que se representa la Muerte– parecen haber sido realizadas con cierta anterioridad cronológica merced a una serie de detalles como pueden ser la caligrafía o la factura de las armaduras y de los cascos de los jinetes.

21 Los murales de la capilla de Nosa Señora da Ponte han sido citados por José M.ª FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1986 I, p. 22; 1986 II), y tratados por José Manuel GARCÍA IGLESIAS (1988, pp. 493-499; 1990, ficha I-13; 1993, pp. 427, 429), y por Rosa CACHEDA BARREIRO y Carmen PÉREZ LARRÁN (2002, pp. 1119-1133). García Iglesias data las pinturas del ábside –entre las que se encuentra la figura de la Muerte– en los años medios del XVI, mientras que CACHEDA Barreiro y Pérez Larrán lo hacen en el primer tercio del mismo siglo, englobándolas en una misma autoría y cronología con las del muro norte de la nave. Lamento disentir de ambas propuestas, pues considero que tanto la temática de las pinturas del ábside y su vinculación con las de la catedral de Mondoñedo, como las vestimentas de las figuras, los motivos ornamentales, la caligrafía, etc. denotan su realización en la segunda mitad del siglo XV, mientras que las pinturas del muro norte de la nave (temática mariana) pertenecerían a una campaña ejecutada en un siglo XVI avanzado y, las del muro sur (exvoto naval), al siglo XVII.

22 Considero necesario aclarar, en este punto, que califico de 'triumfantes' a las imágenes de la Muerte que en este trabajo se analizan, no en el sentido de que presidan una escena del Triunfo de la Muerte, sino en tanto en cuanto se presentan ante el espectador activas, armadas, amenazantes, jactanciosas... en fin: triunfando en el espacio destinado para ellas. Más adelante se explicará con mayor detenimiento el porqué de su actitud y actividad en relación a su disposición en el interior de las iglesias en las que se localizan (§ 4).



Mapa de Galicia con la distribución de las iglesias/capillas gallegas que conservan una representación gótica de la Muerte triunfante en pintura mural (gráfico elaborado por la autora sobre el Mapa de Municipios de Galicia editado por Zaloira S. A.):

1. Iglesia de Santa María de Abades (Silleda, Pontevedra). Arciprestazgo de Trasdeza, Diócesis de Lugo.
2. Iglesia de Santa María de Cuña (Oza dos Ríos, A Coruña). Arciprestazgo de Xanrozo, Archidiócesis de Santiago.
3. Iglesia de San Xulián de Moraime (Muxía, A Coruña). Arciprestazgo de Nemancos, Archidiócesis de Santiago.
4. Iglesia de Santa María de Mosteiro (Guntín, Lugo). Arciprestazgo de Pallares, Diócesis de Lugo.
5. Capilla de Nosa Señora da Ponte en Arante (Ribadeo, Lugo). Arciprestazgo de Ribadeo, Diócesis de Mondoñedo-Ferrol.

Santa Baia de Banga (O Carballiño, Ourense) y Santa María de Mugares (Toén, Ourense)²³. Pero para el presente estudio interesan solamente los cinco ejemplares mencionados con anterioridad por su ajustada cronología, su conformación iconográfica y su disposición en el interior del templo respecto a la orientación del mismo. Por el tipo de representación, que consiste en una momia o esqueleto viviente, de clara raigambre gótica, que se impone, jactancioso y amenazante, ante el fiel situado en la nave (*cuadro 1*). Por su disposición, pues todos los especímenes se localizan en el costado norte del templo (*cuadro 2*). Los ejemplares desechados se encuadran en otros períodos cronológicos, se integran en otras tradiciones iconográficas y responden a otras motivaciones²⁴.

¿Cuál es la situación en el Noroeste peninsular en este momento? El hambre, la peste y la “guerra endémica” del siglo XIV²⁵ parecían haber sido superadas durante la primera mitad del XV, pero las graves consecuencias demográficas de las revueltas populares y demás beligerancias del último tercio de la centuria²⁶ hicieron que se prolongara en Galicia

23 Todas estas presuntas imágenes de la Muerte, más las de Abades, Cuña y Moraime (no así las de Mosteiro y Arante), han sido tratadas conjuntamente por José Manuel García Iglesias en un estudio presentado en el *IV Congreso Español de Historia del Arte* (Zaragoza, 1982), al que desgraciadamente no he tenido acceso, si bien fue publicado con posterioridad como artículo de investigación en *Cuadernos de Estudios Gallegos* (GARCÍA IGLESIAS, 1984-85, pp. 397-417).

24 La imagen que se conservaba sobre el muro del antiguo claustro franciscano de Melide, lindante con la capilla mayor de la iglesia por su lado norte (!), se consideraba prácticamente perdida en los años treinta del siglo XX; y a pesar de que, cuando García Iglesias escribió su trabajo, la imagen ya no existía, éste la identificó como “una representación de la Muerte”, afirmación que subscribieron, en publicaciones posteriores, tanto el catedrático como su discípulo, el profesor Monterroso Montero. Sin embargo, la imagen fue descrita por quien pudo observarla en buen estado, casi un siglo antes, como “un diablo con los correspondientes adminículos de cuernos, cola y enormes uñas (...) El diablo le pintaron encarnado [sic]” (Álvarez Carballido), descripción corroborada en 1933 por Carro, Camps y Ramón y Fernández-Oxea, y en 1965 por Trapero Pardo. Así pues, considero que no hay duda de que en Melide se representaba -entre las pinturas realizadas en torno a 1500- una figura demoníaca, quizás el propio Diablo, con sus atributos bien definidos, y no la Muerte. // La -esta vez sí- Muerte hispanoflamenca de Vale, contemporánea de los ejemplares escogidos, también se dispone en el lado del evangelio de la nave (!), pero se representa como jinete integrándose dentro de un programa de sello apocalíptico. Sobre los murales de Vale han tratado Guerra Mosquera, García Iglesias, Valiña Sampredo y Suárez-Ferrín. // Por su parte, el ejemplar renacentista de Campaña, del segundo cuarto del XVI, aparece como un cadáver femenino no corrupto, orante y yacente dentro de su sepulcro, ubicado hacia el Sudeste (NB: yacente, orante, no triunfante). Muy posiblemente no se trate de la Muerte en sí sino -como apunta García Iglesias- de Eva, madre del Pecado y de la Muerte, superados gracias a María, madre de Virtud y Salvación, protagonista de la Anunciación que se desarrolla justo encima. Los murales de Campaña han sido citados o estudiados por Chamoso Lamas y García Iglesias. // Por último, las herméticas alegorías manieristas de Banga y de Mugares, pintadas hacia el tercer cuarto del XVI en las bóvedas de sus respectivos ábsides, surgen vinculadas a una corriente humanística ajena a la tradición escolástica en la que se enmarcan las demás muestras. Los murales de Banga y de Mugares han sido estudiados por Sicart Giménez, García Iglesias, Rosende Valdés y Monterroso Montero. V. Bibliografía específica (Galicia).

25 El hambre asoló a la población de Galicia durante la primera mitad del siglo XIV. La peste se introdujo en 1348 por vía marítima, alcanzando rápidamente el interior de la región. Durante la segunda mitad del XIV tuvieron lugar varios conflictos armados: la guerra civil entre los seguidores de Pedro I y Enrique de Trastámara, las hostilidades entre Castilla y Portugal, y la intervención británica comandada por el duque de Lancaster. Cfr. PALLARES / PORTELA, 1996, pp. 216-220.

26 A saber: la rebelión *irmandiña* (iniciada en 1466) y el contraataque de la nobleza feudal, las disensiones entre el arzobispado y los nobles, el conflicto sucesorio que derivó en una nueva guerra civil (esta vez entre los partidarios de Juana la Beltraneja e Isabel de Castilla), y la guerra entre Castilla y Portugal. Para todo ello, cfr. PALLARES / PORTELA, 1996, pp. 225-231.



ABADES



CUÏÑA



ARANTE

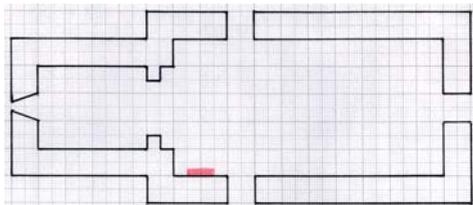


MORAIME

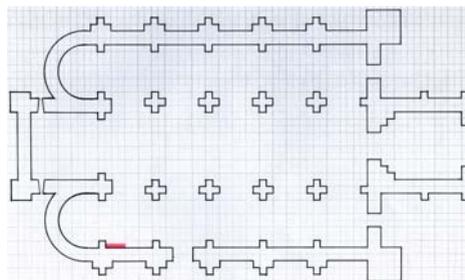


MOSTEIRO

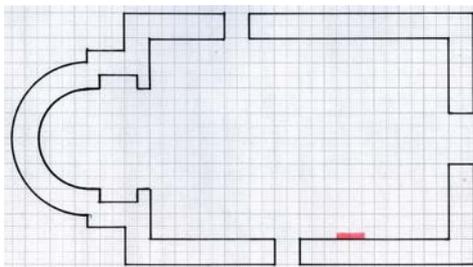
Cuadro 1: Imágenes tardomedievales de la Muerte triunfante en las iglesias/capillas de Arante, Cuiña, Abades, Mosteiro y Moraime. (fotos: autora)



ABADES

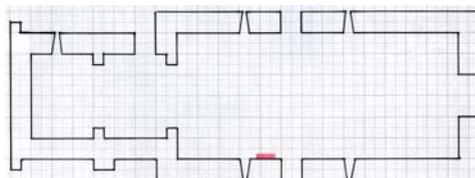


MORAIMÉ

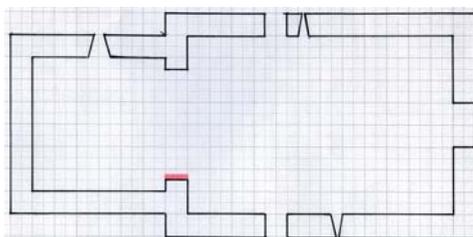


CUIÑA

Cuadro 2: Disposición de las imágenes tardomedievales de la Muerte triunfante en el interior de las iglesias/capillas de Arante, Cuiña, Abades, Mosteiro y Moraimé. (plantas: E. Suárez-Ferrín)



MOSTEIRO



ARANTE

la crisis bajomedieval, comenzando sólo a partir de 1520 una cierta recuperación socio-económica²⁷. En esta difícil coyuntura histórica, la incertidumbre y el temor dominaban todavía el ánimo del pueblo. En consonancia, tanto el sermón oral de los párrocos (expresado aún en tesitura escolástica²⁸) como el discurso pictórico plasmado en los interiores de las iglesias (según una serie de fórmulas acuñadas siglos antes²⁹) coadyuvaban para que Muerte y Juicio siguieran atormentando la conciencia del creyente de modo cotidiano.

Con relación a algunas de estas figuras macabras se ha comentado que su “tétrica imagen parece culminar todo un ciclo”³⁰ (*cuadro 1*). Personalmente opino que, aún formando parte de un ciclo iconográfico en el interior del edificio, no lo culmina sino que, por el contrario, es su punto de partida (*Mors Vitae initium*), teniendo en cuenta que la Muerte es la primera de las cuatro Postrimerías, seguida del Juicio, el Infierno y la Gloria. Ciertamente se plantea ese trance como algo inevitable, pero no como algo insuperable. Precisamente los ejemplares galaicos se hallan en relación con el Pecado y la Condenación, pero también, y sobre todo, con la esperanza en la Redención. De este modo³¹, si en Moraime³² la figura cadavérica acompaña a las personificaciones de los siete Pecados Capitales, llamados Mortales a partir del siglo XIII³³ (*figura 1*), en Abades³⁴, Arante³⁵,

27 Cfr. PÉREZ GARCÍA, 1996, pp. 254-255.

28 Cfr. GARCÍA IGLESIAS, 1984-85, p. 398.

29 Cfr. SUÁREZ-FERRÍN (en prensa II).

30 GARCÍA IGLESIAS, 1985, pp. 60-61. La afirmación de este autor atañe a las Muertes de Moraime, Cuña y Abades; las de Mosteiro y Arante escapaban, por entonces, a su estudio.

31 Teniendo siempre en cuenta la visión parcial que presentan gran parte de los frescos gallegos en la actualidad, debida a las mutilaciones sufridas durante siglos y también a que muchos se encuentran todavía sin desencalar en su totalidad, referimos en las notas siguientes los temas que acompañan, en cada una de estas iglesias, a la figura de la Muerte.

32 En el muro norte de Moraime se representan, una a una, las personificaciones de los siete Pecados Capitales, acompañadas de demonios instigadores, pero también de una serie de Virtudes que les animan a practicar la limosna, la penitencia y la oración. De izquierda a derecha: la Soberbia, la Avaricia, la Ira, la Lujuria, la Gula, la Envidia y la Pereza. En el extremo opuesto a la Muerte, una Cruz, latina y flordelisada, simboliza la Vida, la Salvación. Se plantea pues una disyuntiva, una elección en toda regla que lleve al cristiano a alcanzar finalmente la Gloria o a sufrir la *Mors secunda*, esto es, la Condenación eterna. Se conserva también en el muro occidental de esta iglesia, del lado sur, una imagen, acompañada de su respectivo *titulus*, del “: papa : pius :”. Aunque pudiera tratarse de Pío I, mártir († 157), posiblemente se refiera a Eneas Silvio Piccolomini, Pío II († 1464). Un tema único en el panorama del mural galaico del siglo XV, en el que nadie había reparado hasta la fecha.

33 Cfr. CABADA GIADÁS, 1992, p. 71.

34 En la nave de Abades se distinguen rostros y manos de personajes orantes, un san Andrés y un santo/a con un demonio encadenado (¿Bartolomé? ¿Margarita?).

35 En el ábside de la capilla de Nosa Señora da Ponte, en Arante, se localizan, en el muro sur, varias escenas de la Infancia de Cristo: la Natividad (?), la Adoración de los Magos, la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto, y en el centro, bajo la ventana que ilumina la estancia, una inscripción documental, en caracteres góticos, que aludiría a la fecha, al lugar y posiblemente al promotor de dichas pinturas, aunque hoy día tal inscripción se encuentra prácticamente destruida por una gran laguna de soporte que abarca algo más del tercio central de la misma. Frente a la figura de la Muerte, haciendo *pendant* con ella en la cara interna de la pilastra que sostiene el arco triunfal por el lado sur, un hombre rico (identificado como tal por la inscripción desarrollada sobre la imposta), lujosamente vestido y tocado, parece ofrecer inútilmente un saco lleno de monedas.

36 En Cuña acompañan a la imagen de la Muerte múltiples escenas de la Vida y Pasión de Cristo, *arma Christi* con sol y luna, Juicio Final y diversos Apóstoles (Pedro, Pablo, Santiago el Mayor, Juan

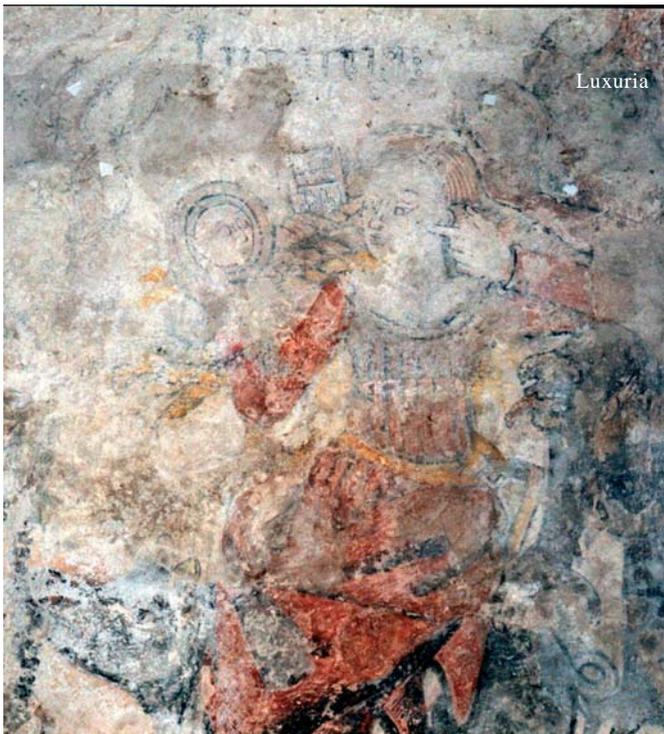
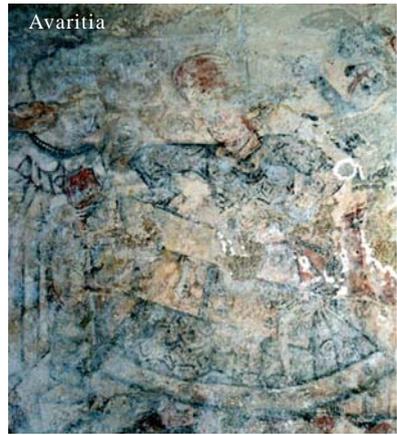


Figura 1 (esta página y la siguiente): Personificaciones de los siete Pecados Capitales en el muro norte de la iglesia de Moraime: Superbia, Avaritia, Ira, Luxuria, Gula, Invidia, Accidia. (fotos: autora).



Gula



Invidia



Accidia



Figura 2: Algunas escenas de la Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo en la nave de la iglesia de Mosteiro. (fotos: autora)

Cuña³⁶ y Mosteiro³⁷, se relaciona con episodios alusivos a la Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (*figura 2*), con el Juicio Final (*figura 3*), y con imágenes de Santos, Mártires y Vírgenes (*figura 4*) que proporcionan al fiel atemorizado el amparo que busca a condición de que se refugie en la Virtud y en la Oración (*figura 5*), en definitiva: en la Fe (*figura 6*)³⁸. Así pues, teniendo en mente especialmente el conjunto de Moraime, cabría

Evangelista) y Vírgenes (Catalina, Lucía), así como el retrato o la referencia documental de varios donantes (Vasco de Marante, Pedro de Santa María y Pedro de Marante), un paño de la Vera Faz y una Verónica. Nótese, sin embargo, que estas pinturas pertenecen a diversas etapas pictóricas dentro del propio siglo XVI (1503 / 1544).

37 El programa iconográfico de Mosteiro, inédito por el momento, incluye episodios de la Infancia y Pasión de Cristo, del Juicio Final, e imágenes de varios santos protectores e intercesores (Andrés, Catalina, Sebastián), así como algunas imágenes alegóricas, un torneo, una cruzada contra el infiel (?), un escudo de la familia Pallares y Berbetoros, y varias inscripciones documentales en que constan Ares de Pallares, Teresa Vocábez y sus hijos, Pedro y Jácome de Vilar.

38 La contraposición entre las imágenes de la Muerte y de la Cruz en Moraime (v. n. 32) ilustra claramente la idea de la Muerte como punto de partida y de la Cruz como punto de arribada, señalada en la segunda frase del párrafo.



Figura 3: Cristo Juez, recepción de los bienaventurados en la Jerusalén Celeste y entrada de los condenados en las fauces del Leviatán, en el Juicio Final que orna la bóveda de cascarón del ábside de la iglesia de Cuíña. (fotos: autora)

San Bartolomé (?)



San Andrés



ABADES



La Verónica
CUÍÑA



San Antonio
Abad (?)



Santa Catalina

MOSTEIRO

San Sebastián



Figura 4 (página anterior y ésta):
Imágenes de algunos santos, mártires
y vírgenes, en las naves de las iglesias
de Mosteiro, Abades y Cuña. (fotos:
autora)

citar aquí una sentencia de Francis Rapp que resume la idea mencionada en la segunda frase de este párrafo: “*Le triomphe de la Mort ouvrait la route au triomphe de la Croix*”³⁹.

De esta forma, en Galicia, como en el resto del Occidente tardomedieval, la espantosa visión de la Muerte es empleada por la Iglesia con una finalidad didáctica, admonitoria, en el marco de una religiosidad que ha llegado a ser calificada como “cristianismo del miedo” (Delumeau)⁴⁰ o “ascetismo macabro” (Saugnieux)⁴¹. Se pretende que el fiel reflexione sobre su segura llegada y sobre la vanidad de las cosas mundanas, con la intención de “inclinarse a la devoción a aquellos que, atemorizados, se enfrentan con la representación de su amenazante figura”⁴². Predicadores y moralistas aconsejan tan crudo recordatorio como incentivo para desarrollar una vida virtuosa, despertando en el espectador un sentido de moderación –o eutrapelia– y suscitando su desprecio del mundo (*contemptus mundi*)⁴³, pues “*la vida deste mundo es muy breve e la del otro durable para sienpre jamas*”, según rezan muchos preámbulos de testamentos a lo largo del siglo XV⁴⁴.

§ 3. Las Muertes de Abades, Arante, Cuña, Moraime y Mosteiro (*cuadro 1*), se presentan como cadáveres activos a pesar de su avanzado estado de descomposición⁴⁵. Tienen el vientre abierto, los miembros consumidos, las cuencas oculares vacías y sin párpados, y la boca también abierta, sin labios, dibujando con su dentadura una cruel sonrisa⁴⁶. Se mueven en terreno abstracto, sin paisaje o motivo decorativo alguno que permita al pálido espectador relajar su atención.

Una serie de atributos enriquecen su significado. En Arante, el esqueleto parece presentar un corazón (*figura 7*), motivo parlante que resumiría en sí mismo la pavorosa idea de la Muerte viva. En Abades, Cuña y Mosteiro se acompaña de animales inmundos relacionados con lo sombrío, húmedo y putrefacto: en Cuña, el terreno por el que camina está sembrado de múltiples gusanillos que se retuercen a sus pies (*figura 8*), en Mosteiro, los sapos brincan a su alrededor mientras las culebras rondan por sus huesos descarnados (*figura 9*) ... todo ello con el fin de incrementar la impresión de horror⁴⁷. Varios autores han

39 Sentencia final del artículo de RAPP, 1977, p. 66.

40 DELUMEAU, citado por NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1999, p. 223.

41 SAUGNIEUX, 1972, lám. V.

42 GARCÍA IGLESIAS, 1984-85, p. 414.

43 Cfr. RAPP, 1977, p. 56. Cfr. CABADA GIADÁS, 1992, p. 71. Cfr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1999, p. 240. Cfr. LAUWERS, 1999, p. 774.

44 Cfr. RUCQUOI, 1988, p. 58.

45 “Lo macabro medieval, que tanto ha perturbado a los historiadores desde Michelet, comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto. [...] la iconografía [de la Muerte] característica de los siglos XIV y XV [...] se halla dominada por las imágenes repugnantes de la corrupción” (ARIÈS (1977), 1983, p. 98). “El cadáver a medias descompuesto va a convertirse en el tipo más frecuente de representación de la Muerte: el transido. [...] Es el principal figurante de la iconografía macabra de los siglos XIV-XVI” (Ídem, *Ibidem*, p. 100).

46 Características fisonómicas todas ellas propias de la Muerte en el contexto de la Danza Macabra. Cfr. CLARAMUNT, 1988, p. 97.

47 Antes del siglo XIV, la imagen de la destrucción universal era el polvo o la arena, “no la corrupción pululante de gusanos” (ARIÈS (1977), 1983, p. 99). A partir de entonces, tanto los gusanos como las culebras y los sapos que se arrastran por los restos de carne podrida del esqueleto, contribuyen a “aumentar la impresión de horror” que suscita, ya de por sí, la imagen cadavérica de la Muerte (MOLSDORF (1926), 1968, p. 243).

llamado la atención sobre esa “morbosa afición a lo desagradable” del espíritu del siglo XV⁴⁸, pero no se debe olvidar que lo hediondo e impuro se relaciona por tradición con lo demoníaco⁴⁹. En la representación de las culebras, pero sobre todo de las serpientes, se vislumbra también un significado simbólico, más allá de la corrupción material. Reptan, en Mosteiro y Abades, por el esqueleto; en la iglesia de Silleda incluso atacan, lanzándose al frente -desde la cintura y el cuello- con la boca abierta y la lengua viperina erizada (*figura 10*), mientras su “socia”, la momia podrida, dispara la flecha⁵⁰. La sierpe es imagen del Diablo (*Apocalipsis* XII, 9), enemigo supremo del hombre. Encarna, en el cristianismo medieval, el orgullo, el egoísmo y, no ya la fecundidad (como en las antiguas sociedades matriarcales⁵¹), sino la lujuria. Según *Génesis* III, habló a Eva en esta forma, logrando que la primera mujer, madre de todos los hombres, se convirtiera en madre del Pecado y de la Muerte.

La Muerte maneja –excepto en Cuña- arco y flechas, apuntando hacia su(s) víctima(s) y portando –en Abades, Arante y Moraime- la

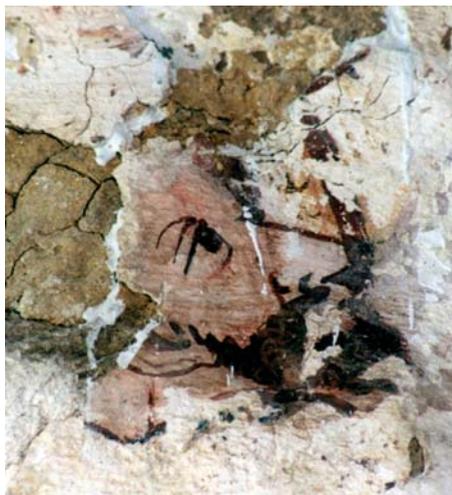


Figura 5: Individuo orante, en el muro norte de la nave de la iglesia de Abades. (foto: autora)

48 “La Iglesia había predicado el carácter transitorio de las cosas mortales, pero en el siglo XV existía en la Europa septentrional [yo diría que en toda Europa] una morbosa afición a lo desagradable” (BOASE, 1993, p. 242). Huizinga, en un estilo más romántico, escribía: “el espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos” (HUIZINGA (1978), 2001). Esta “morbosa afición”, este espíritu macabro, tuvo mucho que ver en la aparición, desde fines del siglo XIV, de las numerosas efigies funerarias que reproducen el aniquilamiento corporal, de las cuales en Galicia no existen paralelos.

49 Escribe Lecouteux “que el Demonio está siempre ligado a la impureza, que deja casi siempre una espantosa hediondez cuando desaparece y, detalle significativo, que a menudo se manifiesta en las letrinas” (LECOUTEUX (1988), 1999, p. 70).

50 En un grabado ya barroco, titulado *La Muerte y el Cazador* y atribuido a Andrius Stook según dibujo de Hendrik Hondius (1626; Biblioteca Nacional de Madrid), se sincronizan de nuevo -como en Abades- las acciones del esqueleto y de la serpiente enroscada al tronco del árbol frutal. Ambos amenazan, a un tiempo, a la víctima: la Muerte con su flecha y el Diablo con su lengua viperina.

51 Véase el apartado titulado “La luna, la mujer y la serpiente”, en ELIADE, 1974, vol. I, pp. 201-203.

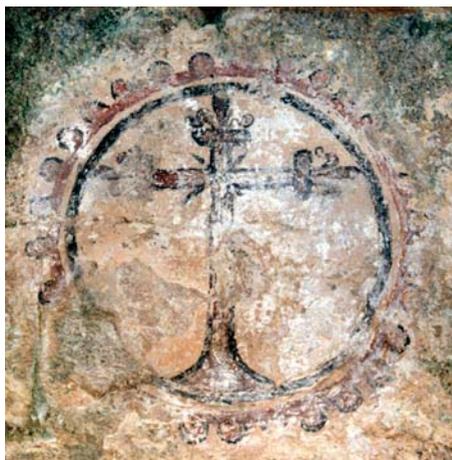


Figura 6: La Cruz redentora, en el extremo oeste del muro norte de la iglesia de Moraime. (foto: autora)

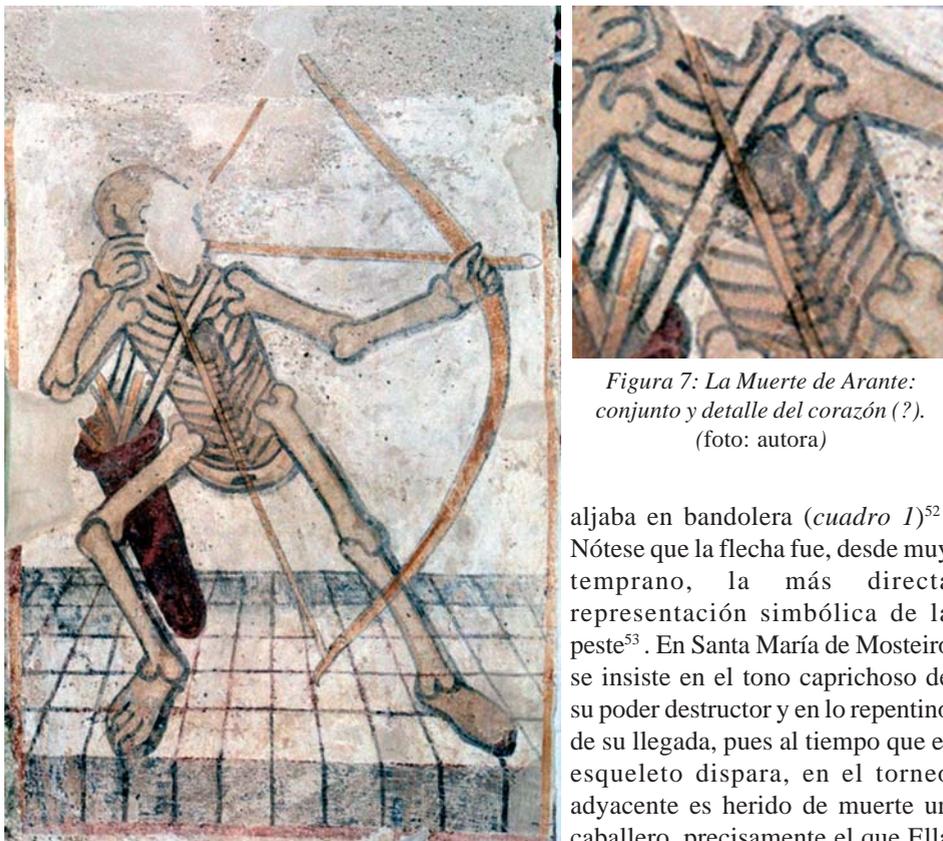


Figura 7: La Muerte de Arante:
conjunto y detalle del corazón (?).
(foto: autora)

aljaba en bandolera (*cuadro 1*)⁵². Nótese que la flecha fue, desde muy temprano, la más directa representación simbólica de la peste⁵³. En Santa María de Mosteiro se insiste en el tono caprichoso de su poder destructor y en lo repentino de su llegada, pues al tiempo que el esqueleto dispara, en el torneo adyacente es herido de muerte un caballero, precisamente el que Ella

ha escogido (*figura 11*). Su disponibilidad para matar y su antojadiza intención se manifiestan por escrito en la filacteria desplegada a ambos lados de su calavera, donde dice: “Yo soy la Muerte, que tengo el arco armado, mato a quien quiero y dejo a quien me pago⁵⁴” (*figura 12*)⁵⁵. En la capilla de Arante, por su parte, se manifiesta la impotencia del

52 También en las Danzas macabras literarias su arma-emblema es la flecha. Léanse, a título de ejemplo, los fragmentos correspondientes de la *Dança General* o de la *Dança de la Muerte*, del siglo XV, en SAUGNIEUX, 1972, p. 165.

53 Cfr. BROSSOLLET / MOLLARET, 1994, pp. 14, 21.

54 Léase: ‘a quien me da la gana’.

55 Todas estas pavorosas imágenes se acompañan de mensajes escritos, epígrafes desarrollados en negro, en letra gótica minúscula *formata*, casi siempre sobre filacteria. Por desgracia, ni en la iglesia de Abades, ni en la capilla de Arante, ni en la parroquial de Cuña, es posible leer hoy el contenido de tales inscripciones, pero algunos restos testimonian su existencia: en Abades se desplegaba ante el arco, sobre la flecha que dispara la Muerte; en Arante se desarrollaba en la moldura que remata la pilastra sirviendo de imposta al arco triunfal, pareja a la inscripción cuyos restos permanecen en la moldura de la pilastra situada enfrente, albergando la imagen del hombre rico (“[...] *soi el rico* [...]”); en Cuña lo hacía en el ángulo superior izquierdo del recuadro, advirtiéndose aún el remate enrollado de la filacteria y las dos líneas paralelas que habrían servido de paso al amanuense para lograr la regularidad de los caracteres. En la iglesia de Moraime la inscripción se desarrolla, en tres renglones, bajo el arco, a la altura de los fémures de la momia; no me ha sido posible descifrar su contenido debido al deterioro actual, solamente algunas letras y las palabras “*morte*”, en el primer renglón, y “*sirves*”, en el segundo. Por ello, ofrezco



Figura 8: La Muerte de Cuña: conjunto y detalle de los gusanos. (foto: autora)

la propuesta de GARCÍA IGLESIAS, 1984-85, p. 401, quien leyó “e : si la : morte : (te) si / guiese / vivo : na / die : te : s(alv)e”. Por último, en la iglesia de Mosteiro sí se conserva el epígrafe en consonancia con el buen estado general de los murales, restaurados en el año 2000 por el equipo de B. Besteiro. Esta vez la filacteria dice, con bastante claridad, lo siguiente: “yo soy lla S morte que te[no] / el arco ar / mado mato a qe / qe(n)ro e dexo / qe me pago”.

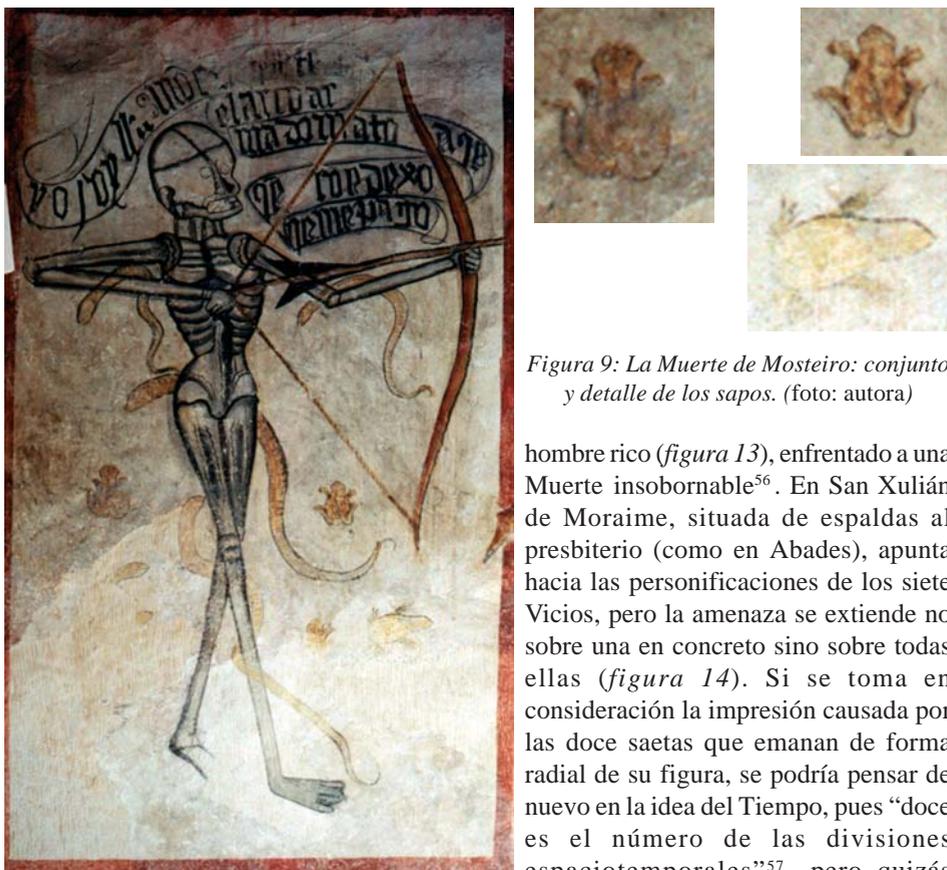


Figura 9: La Muerte de Mosteiro: conjunto y detalle de los sapos. (foto: autora)

hombre rico (figura 13), enfrentado a una Muerte insobornable⁵⁶. En San Xulián de Moraime, situada de espaldas al presbiterio (como en Abades), apunta hacia las personificaciones de los siete Vicios, pero la amenaza se extiende no sobre una en concreto sino sobre todas ellas (figura 14). Si se toma en consideración la impresión causada por las doce saetas que emanan de forma radial de su figura, se podría pensar de nuevo en la idea del Tiempo, pues “doce es el número de las divisiones espaciotemporales”⁵⁷, pero quizás también en una contaminación con los radios de la Rueda de la Fortuna, subrayando así la idea de que todo está sujeto a cambio, que nada se puede calcular, y menos algo tan fortuito como el ataque de la Parca. En torno al cráneo, seis de ellas parecen conformar una especie de contra-nimbo (figura 15). En su cadera se apoya una pala de enterrador, y, a sus pies, diversos objetos aluden a la *Vanitas*, al inútil arraigo en las glorias y riquezas mundanas (figura 16): tres coronas de oro (figura 17), una espuela (figura 18), etc. Dos pares de tijeras, unas abiertas y otras cerradas, recuerdan la definición de la Muerte como “cortadora del hilo de la vida” (*Selva de Epíctetos*, comienzos del XVI)⁵⁸, mientras que una balanza atestigua la psicostasia que tendrá lugar *post mortem*⁵⁹. En Santa María de Cuña, sin embargo, el artista no hace hincapié en el carácter violento o caprichoso de la Muerte, más bien exalta su presencia ineludible (como *memento mori*) y la muestra atenta,

56 V. *supra* n. 35.

57 CHEVALIER / GHEERBRANT (1969), 1999, p. 423.

58 Texto completo en INFANTES, 1997, p. 306. Las tijeras eran, en la Antigüedad clásica, el principal atributo de Átropos, la parca inflexible “encargada de cortar el hilo de los días” (CHEVALIER / GHEERBRANT (1969), 1999, p. 997).

59 Existen más objetos diseminados por esa zona inferior del mural pero, debido al pésimo estado de conservación en que se encuentra la obra, apenas es posible distinguirlos.



Figura 10: *La Muerte de Abades: conjunto y detalles de las serpientes atacando.* (fotos: autora)

dialogante, casi como si quisiera “bailar” una macabra danza con el espectador⁶⁰, mostrándole orgullosa los objetos con los cuales segará su vida humana y enterrará su cuerpo inerte: la guadaña, la pala y la yacija.

Con todos estos recursos se pretende que el cristiano adquiera plena “conciencia de su condición perecedera” forzándole a meditar, en su individualidad, sobre “la angustiada perspectiva de la ‘muerte propia’”⁶¹. Porque incluso cuando la Muerte apunta a otro(s) con su flecha (*cuadro 1*), ella se sitúa en tres cuartos hacia el que la observa, sugiriendo aquello de *hodie sibi, cras tibi*.

60 La Muerte mira de frente, sonriendo, como en el Libro de Horas conservado en la Biblioteca Nacional de París o en la tabla del taller de Memling (hoy en Estrasburgo), citados en n. 14.

61 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1999, pp. 228, 232-233. Cfr. ARIÈS, 1975, pp. 37-50. Según BIALOSTOCKI (1966), 1973, p. 188, el pensamiento de la muerte “como motivo personal del individuo” apareció en la conciencia, acompañado por el temor, el arrepentimiento y el estremecimiento, “cuando se creó un nuevo sentido de la realidad”, durante el período gótico tardío. También para RAPP, 1977, p. 56, la pastoral de estos siglos finales de la Edad Media se dirige a los individuos más que a las comunidades. Incluso el reformador M. Lutero († 1546) consideraba que toda persona debía “sufrir su propia muerte” y que cada cual tenía que “buscarse su propio refugio y enfrentarse solo a los enemigos, el Diablo y la Muerte” (citado según H. Gumbel, *Deutsche Kultur vom Zeitalter der Mystik bis zur Gegenreformation*, Postdam, 1936, p. 202; citado por BIALOSTOCKI (1966), 1973, p. 191, n. 23).



Figura 11: La Muerte de Mosteiro decidiendo arbitraria y tiránicamente el desenlace mortal de un torneo. (fotos: autora)



Figura 12: Filacteria con el mensaje de la Muerte de Mosteiro. (foto: autora)



§ 4. A la vista de este análisis de las cinco representaciones gallegas de la Muerte viva se constata cómo siguen puntualmente las pautas habituales en la imaginería europea bajomedieval, pero lo que más me interesa destacar aquí es su disposición recurrente en el interior de la iglesia, pues dicha localización en el espacio arquitectónico refuerza el mensaje que se pretende transmitir por medio de la imagen (*cuadro 2*). En casi todos los casos la Muerte se sitúa en la nave, en el espacio destinado al fiel, para que éste no pueda eludir su presencia; y siempre en el flanco izquierdo, a su siniestra. Esto es: se dispone invariablemente en el lado del evangelio, el septentrional, orientada al Norte⁶²; bien se trate de un templo de nave única (Abades, Arante, Cuíña, Mosteiro), bien de un santuario de tres naves (Moraimo). Considero más que probable que ésta sea justamente la causa por la cual se manifiesta armada, activa y ufana, pues se encuentra amparada por su señor: el Diablo. El Norte es su reino, el reino del frío, las tinieblas, la putrefacción y la iniquidad. Ella triunfa allí y se jacta de ello (*cuadro 1*)⁶³.

62 Consideración ya apuntada en SUÁREZ-FERRÍN, 2000, p. 414.

63 No hay que olvidar, a este respecto, que en el flanco septentrional de la mayor parte de las iglesias medievales gallegas, fueran éstas monásticas o parroquiales, se abría tradicionalmente la puerta de difuntos, por la cual se accedía al cementerio, reino de la Muerte. Cfr. RAMOS DÍAZ (en prensa). Y,



Figura 13: El hombre rico, en la cara norte de la pilastra que sostiene el arco triunfal, del lado de la epístola, en la capilla de Nosa Señora da Ponte en Arante. (foto: autora)

Semejante subordinación del tema al espacio, semejante definición del espacio por medio del tema, responde a una doble tradición simbólica:

A. Por un lado, la oposición derecha-izquierda en relación con la antítesis Bien-Mal es un lugar común en el pensamiento medieval occidental. Es por ello que el adjetivo latino *dexter* no significa sólo ‘que está a la derecha’, sino también ‘favorable’, ‘propicio’ y ‘oportuno’, mientras que su antónimo, *sinister*, reviste el doble significado de ‘que está a la izquierda’ y de ‘desgraciado’, ‘funesto’ y ‘desfavorable’⁶⁴; una asociación simbólica que se rastrea tanto en el mundo clásico como entre los celtas⁶⁵ y que todavía pervive hoy en múltiples expresiones cotidianas⁶⁶. En ámbito cristiano, esta consideración contrapuesta de ambos lados se observa ya en las Sagradas Escrituras⁶⁷ y se prolonga en la Patrística medieval en los textos de san Agustín († 430)⁶⁸, entre otros. En este sentido, es elocuente la definición de san Isidoro de Sevilla († 636) del adjetivo *scaevus* (zurdo) como *sinister atque perversus*⁶⁹.

B. Por otro lado, también se reitera desde antiguo la asociación del Norte (y el Oeste) con la Oscuridad, la Muerte

y el Demonio, y la vinculación del Sur (y el Este) con la Luz, la Vida y la Divinidad. Desde el Septentrión sopla el Aquilón o Bóreas⁷⁰, considerado en la Edad Media el viento

efectivamente, las cinco iglesias a tratar conservan todavía hoy dicha puerta norte. Cfr. ARIÈS (1977), 1983, pp. 102-103, para la relación entre las imágenes murales de la Muerte en forma de “momia armada de una hoz o de un dardo” y el espacio cementerial.

64 Cfr. BERTRAND, 1997, pp. 375-376.

65 Cfr. CHEVALIER / GHEERBRANT (1969), 1999, p. 408.

66 Como, p. ej., ser “el ojo derecho” de alguien, hacer algo “a derechas”, “adistrar” a un animal o “ser diestro” en un arte u oficio, frente a dar parte de un “sinistro” al seguro, actuar o proceder “por izquierda”, ser una persona “siniestra” o levantarse de la cama “con el pie izquierdo”.

67 Génesis XLVIII, 17-19; *Eclesiastés* X, 2; *Jonás* IV, 11; *Mateo* VI, 3, XXV, 33 y ss.; etc.

68 *Contra Secundinus* XX; *Enarrationes in psalmos* CVIII, 8, CXXXVI, 5; *Sermones* CLXXX, 3; etc.

69 *Libri Etymologiarum* X, 253 (citado por BERTRAND, 1997, p. 375, n. 7).

70 Latín: *Aquilo*. Griego: *Boreas*.

terrible, devastador y destructor de iglesias. En España se le conoce comúnmente como “matacabras”⁷¹. Las connotaciones negativas asociadas a este punto cardinal y al viento procedente de él le convirtieron, por tradición, en el lugar del infortunio⁷². Si bien las raíces de esta creencia se remontan a la cultura mesopotámica⁷³ y judía⁷⁴, se localiza la noción en algunos textos de las Sagradas Escrituras⁷⁵, pero es en la literatura exegética y visionaria medieval donde ha quedado reflejada con mayor firmeza. Así, como ha estudiado Carlos Sastre, desde Orígenes († 254), pasando por san Isidoro de Sevilla († 636) y Rabano Mauro († 856), hasta varios teólogos y visionarios del siglo XII, como Hugo de Folieto, Garnerius, Hildegarda de Bingen u Honorio de Autun, el Norte fue considerado la morada del Diablo, “siendo el viento de allí procedente proveedor de tentaciones y oscuridad”⁷⁶. También en muchos relatos anónimos,



Figura 14: La Muerte disparando sus flechas, en el extremo este del muro norte de la iglesia de Moraimé. (foto: autora)

71 *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, 2001.

72 Cfr. CHEVALIER / GHEERBRANT (1969), 1999, p. 756.

73 Ya en el segundo milenio a. C., en Mesopotamia, el demonio Pazuzu era “señor del asolador viento del Norte, una manifestación destructiva del poder de Dios” (RUSSELL (1977), 1995, p. 96).

74 Según C. Sastre (siguiendo a B. L. GORDON, “Sacred directions, orientation, and the top of the map”, en *History of Religions*, 1971, 10, pp. 211-217), entre los judíos “el Norte era considerado un viento y un lugar nefastos” (SASTRE VÁZQUEZ, 1997, p. 486).

75 *Cantar de los Cantares* IV, 16; *Isaías* XIV, 13; etc.

76 SASTRE VÁZQUEZ, 1997, pp. 483-495, esp. p. 487. Quede señalado aquí que el título elegido para mi trabajo se ha inspirado directamente en el de su estudio, y éste, a su vez, en las palabras de Hugo de Folieto referidas *infra*. A continuación exponemos algunos pareceres de los autores citados acerca de los puntos cardinales y de los vientos asociados a ellos (advirtiendo que en el estudio de Carlos Sastre se trata este tema con mayor extensión, precisión y claridad). San Isidoro decía del *Aquilo* -en *De rerum natura*- que es gélido y seco, y que encoge el corazón de los hombres con el frío de la injusticia. Rabano Mauro -en *De Universo*- lo relaciona con el Diablo y con los hombres infieles, con el exceso de maldad y la escasez de caridad. Hugo de Folieto -en su *Aviarium*- afirma que en el Norte se encuentra la sede de Satanás, y que el viento que de allí procede invade la mente del individuo con graves tentaciones. También explica cómo del Norte procede el Diablo mientras que del Sur viene Dios (*Ab aquilone Diabolus, ab austro Deus*) (CLARK, 1992, pp. 136-138). Garnerius escribe -en *Gregorianum*- que con el nombre “Aquilón” se designa al espíritu maligno. Hildegarda de Bingen y Honorio de Autun mantienen en sus obras que tanto el Norte como el Oeste poseen un cariz nefasto y demoníaco; según la santa germana, en su *Liber Divinorum Operum*, a causa de la inducción del Diablo-serpiente el primer hombre se oscureció con la negrura del Aquilón, y según el santo francés, en su *Expositio in Cantica Cantorum*, el *Aquilo* es el Diablo en sí.



Figura 15: La Muerte de Moraimé disparando sus flechas. Detalle. (foto: autora)



Figura 16: Objetos diseminados a los pies de la Muerte de Moraimé, que aluden a la vanidad y fragilidad de la vida humana. (foto: autora)



Figura 17: Tres coronas de oro. Detalle de la imagen de la Muerte de Moraime. (foto: autora)

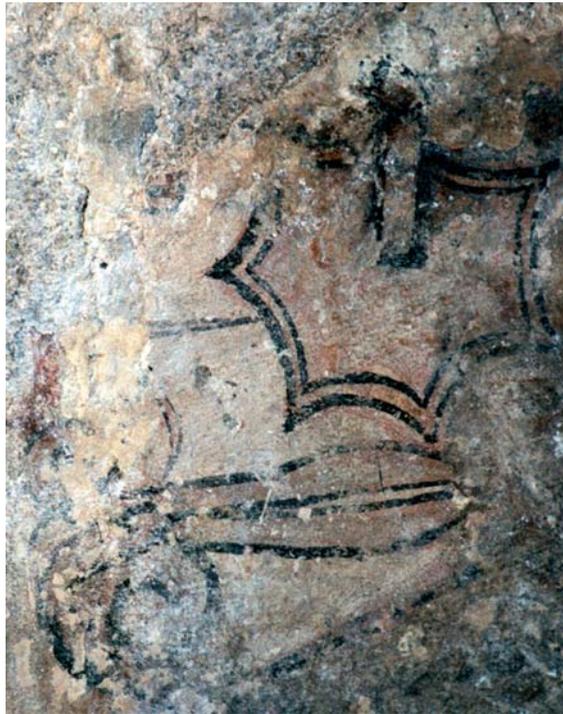


Figura 18: Espuela y unas tijeras. Detalle de la imagen de la Muerte de Moraime. (foto: autora)

enraizados en la tradición pagana y cristiana altomedieval, como la *Visión de Adamnán* (redacción definitiva entre los siglos IX y XI)⁷⁷ o la *Visita del Caballero Owein a la Isla del Purgatorio de san Patricio* (escrita hacia 1190)⁷⁸, se alude al terrible viento del Norte en su nefasta naturaleza. En los siglos subsiguientes permanece en plena vigencia este ideario: los escritos de Lucas de Tui, en el XIII, o los del santo dominico Antonino de Florencia, en el XV, lo corroboran⁷⁹.

§ 5. Como vemos, no faltan alusiones al carácter maléfico del lado izquierdo ni a la relación del punto cardinal Norte con lo diabólico. Pues bien: en el pensamiento cristiano, ambas nociones confluyen en su absoluta negatividad. Es más: la identificación de la izquierda con el Norte y de la derecha con el Sur no admitía discusión entre los teólogos.

Este simbolismo convencional de los costados y de los puntos cardinales como portadores de valores morales penetró en la exégesis medieval de la arquitectura religiosa, y por ese motivo los mensajes relativos al Pecado y a la Muerte se disponen hacia el Norte y el Oeste, mientras que a la Divinidad se le reserva preferentemente la bóveda del ábside y, por extensión, los flancos Este y Sur, delineándose así -de izquierda a derecha- un itinerario en el interior del edificio de la Oscuridad a la Luz, de la Muerte a la Vida, de la Destrucción demoníaca a la Gracia divina (*figura 19*). Si todas estas ideas influyeron en la decoración de la arquitectura religiosa, no parece factible que la orientación de las cinco Muertes estudiadas sea fortuita en ningún caso, considerando que constituyen el cien por cien de los ejemplares conservados, con este tipo iconográfico, en el panorama del mural gallego bajomedieval⁸⁰. Nos encontramos, por tanto, ante lo que Marcia Kupfer ha dado en llamar “función cartográfica” de las pinturas⁸¹, pues éstas indican al espectador, con su temática, cuál es el espacio negativo y cuál el positivo, de dónde viene lo malo y de dónde lo bueno, cuál es la dirección del Infierno y cuál la del Paraíso.

Sería interesante poder constatar si la *Mors* triunfante se sitúa *ab Aquilone* en los interiores de las iglesias de otros ámbitos geográficos, pues supongo muy probable que se repita el mismo fenómeno por los motivos aquí expuestos.***

77 En la *Visión de Adamnán*, unos desdichados sufren todo tipo de tormentos: permanecen inmersos en negros lodos, hierven con el calor y se hielan de frío simultáneamente, son golpeados en la cabeza con sacos de fuego por una serie de demonios que discuten con ellos sin cesar y, culminando todos sus males, tienen el rostro vuelto hacia el Norte, de donde un viento rudo y punzante les golpea en plena cara. Edición bilingüe gaélico-francesa de esta visión irlandesa en VENDRYES (1909), 1966, pp. 356-383, esp. p. 375.

78 En el *Purgatorio de San Patricio* se narra cómo el terrible viento procedente del Norte se apodera de un grupo de infelices condenados y los lanza a un río fétido y helado. Léase resumen del relato, redactado a partir del texto a del *Tractatus*, por Owen, 1970, pp. 39-44, esp. p. 43.

79 Cfr. SASTRE VÁZQUEZ, 1997, pp. 487-488.

80 Al menos, de los que se tiene noticia hasta la fecha.

81 Cfr. KUPFER, 2000, p. 663.

*** Deseo hacer constar mi más sincero agradecimiento, por el apoyo y colaboración recibidos, a Rocío Sánchez Ameijeiras, Carlos Sastre Vázquez, Blanca Besteiro García y Manuel Ramos Díaz, sin olvidar, por supuesto, a mi familia, a mis amigos del chocolate y a los párrocos de tantas y tantas iglesias (en especial a los de Abades, Arante, Cufña, Moraime y Mosteiro), que me han permitido visitar, estudiar y fotografiar *in situ* las obras que se analizan en el presente estudio.

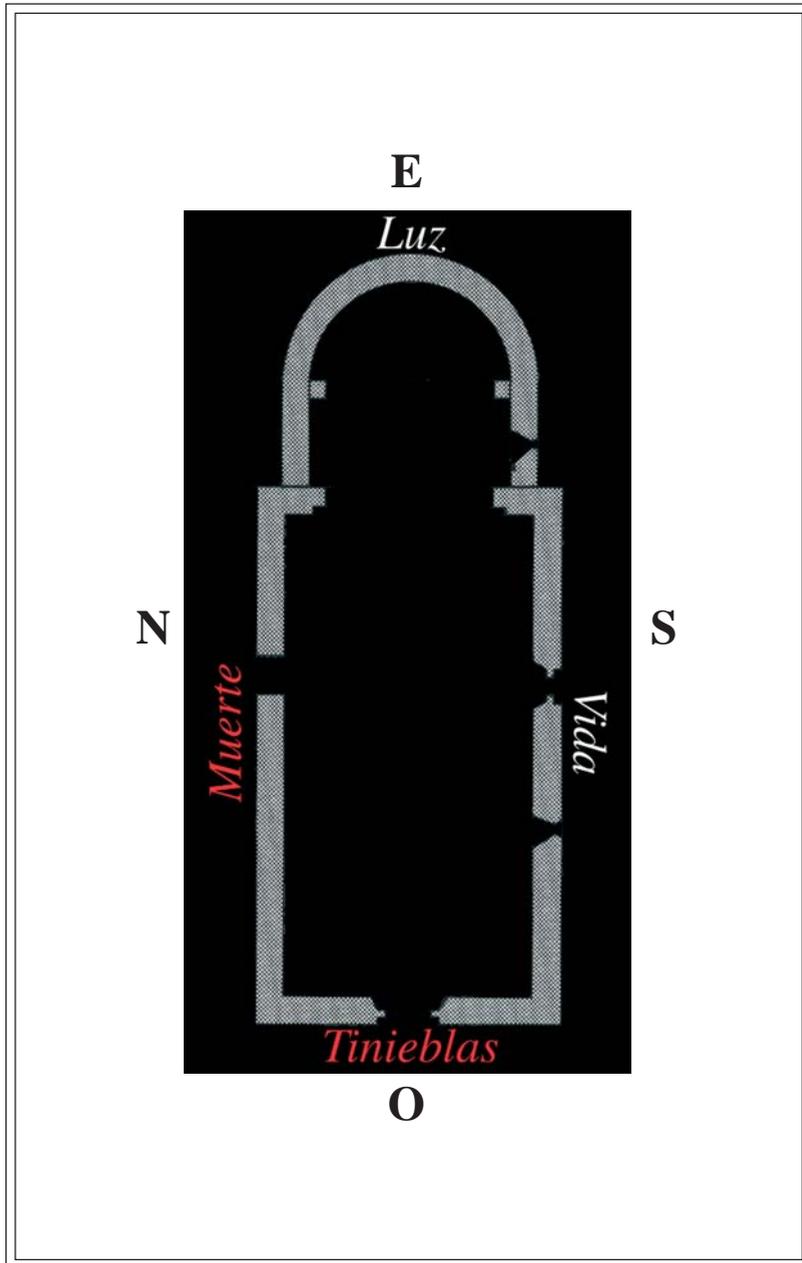


Figura 19: Planta genérica de una típica iglesia parroquial del románico rural gallego, con indicaciones de la autora sobre las zonas convencionalmente positivas (blanco) y negativas (rojo) del espacio sagrado. (croquis: autora)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'Histoire de la Mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, París, Ed. du Seuil, 1975.
- El Hombre ante la Muerte*, Madrid, Ed. Taurus, 1983. (1ª edición en francés, París, Éd. du Seuil, 1977)
- BERTRAND, Pierre-Michel, "La Fortune mi-partie: un exemple de la symbolique de la Droite et de la Gauche au Moyen Âge", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, pp. 373-379.
- BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e Iconografía. Contribución a una Ciencia de las Artes*, Barcelona, Ed. Barral, 1973. (1ª edición en alemán, Dresde, Ed. Veb Verlag der Kunst, 1966)
- El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, Ed. Istmo, 1998. (1ª edición en Turín, Ed. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1989)
- BOASE, T. S. R., "La reina Muerte", en Evans, J. (dir.), *La baja Edad Media. El florecimiento de la Europa medieval*, s. l., Ed. Labor, 1993, pp. 203-244. (1ª edición en inglés, Londres, Ed. Thames & Hudson)
- BROSSOLLET, Jacqueline / MOLLARET, Henri, *Pourquoi la Peste? Le rat, la puce et le bubon*, París, Ed. Gallimard, 1994.
- CAROZZI, Claude, *Visiones Apocalípticas en la Edad Media. El Fin del Mundo y la Salvación del Alma*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 2000. (1ª edición en alemán, Frankfurt, Ed. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996)
- CLARAMUNT, Salvador, "La Danza Macabra como exponente de la Iconografía de la Muerte", en Núñez Rodríguez, Manuel / Portela Silva, M.ª José (coords.), *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Ed. USC, 1988, pp. 93-98.
- CLARK, Willene B. (ed.), *The medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloys's Aviarium*, Binghamton - Nueva York, Ed. Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1992.
- CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1999. (1ª edición en francés, París, Ed. Jupiter, 1969)
- CHIFFOLEAU, Jacques, *La comptabilité de l'Au-Delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320 - vers 1480)*, Roma, Ed. École française de Rome, 1980.
- DELUMEAU, Jean, *La Péché et la Peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e - XVIII^e siècles)*, París, Ed. Fayard, 1983.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1974. (edición revisada y actualizada de la 6ª edición francesa)
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Lo Macabro en el Gótico Hispano*, Madrid, Ed. Historia 16, 1992.
- GAYANGOS, Pascual de (ed.), *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Ed. Ribadeneyra, 1860.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Ed. Alianza, 2001. (1ª edición, 1978)
- INFANTES, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ed. Universidad, 1997.
- KUPFER, Marcia, "Symbolic Cartography in a medieval Parish: from spatialized Body to painted Church at Saint-Aignan-sur-Cher", *Speculum*, 75, 2000, pp. 615-667.
- LAUWERS, Michel, "Mort(s)", en Le Goff, Jacques, y Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Ed. Fayard, 1999, pp. 771-789.
- LECOUTEUX, Claude, *Hadas, Brujas y Hombres Lobo en la Edad Media*, Palma de Mallorca, Ed. Olañeta, 1999. (1ª edición en francés, París, Ed. Imago, 1988)
- LÓPEZ DE PRADO NISTAL, Covadonga, "Iconografía de la Muerte", en *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la Muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de exposición,

- Santiago de Compostela, ed. Xunta de Galicia, 1997, pp. 38-63.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Ed. Librairie Armand Colin, 1908.
- MÂLE, Émile, *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México – Buenos Aires, Ed. F. C. E., 1952.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “En torno al tema de la Muerte en el Arte español”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, tomo XXXVII, 1971, pp. 267-273.
- MOLSDORF, Wilhelm, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Graz, Ed. Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, 1968. (1ª edición en Leipzig, Ed. Karl W. Hiersemann, 1926)
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Del Milenarismo (s. XIII) a las grandes Angustias Escatológicas (s. XIV)”, en *Milenarismo y Milenarismos en la Europa medieval. IX Semana de Estudios Medievales* (Nájera, del 3 al 7 de agosto de 1998), Logroño, Ed. Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 221-255.
- OWEN, Douglas David Roy, *The Vision of Hell. Infernal journeys in medieval french Literature*, Edimburgo - Londres, Ed. Scottish Academic Press, 1970.
- RAPP, Francis, “La réforme religieuse et la méditation de la Mort à la fin du Moyen Âge”, en AA. VV., *La Mort au Moyen Âge*, Estrasburgo, Ed. Société Savante d’Asace et des Régions de l’Est, 1977, pp. 53-66.
- RUCQUOI, Adeline, “De la Resignación al Miedo: la Muerte en Castilla en el siglo XV”, en Núñez Rodríguez, Manuel / Portela Silva, M.ª José (coords.), *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Ed. USC, 1988, pp. 51-66.
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *El Diablo. Percepciones del Mal, de la Antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Ed. Laertes, 1995. (1ª edición en inglés, Ed. Cornell University, 1977)
- SASTRE VÁZQUEZ, Carlos, “Ab Austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación”, *Príncipe de Viana*, año LVIII, núm. 212, 1997, pp. 483-495.
- SAUERLÄNDER, Willibald, “Integration: A closed or open proposal?”, en Raguin, Virginia C. / Brush, Kathryn / Draper, Peter (eds.), *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Toronto-Buffalo-Londres, Ed. University of Toronto Press, 1995, pp. 3-18.
- SAUGNIEUX, Jöel, *Les Danses Macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*, París, Ed. Les Belles Lettres, 1972.
- TERVARENT, Guy de, *Atributos y Símbolos en el Arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ed. Serbal, 2002. (traducción de la 2ª edición en francés, Ginebra, Ed. Librairie Droz, 1997)
- VENDRYES, Joseph, “Aislingthi Adhamnáin d’après le texte du manuscrit de Paris” *Revue Celtique*, vol. XXX, 1909, pp. 349-383. (Reimpr. Neldeln, Ed. Kraus Reprint Ltd., 1966)
- ZIEGLER, Philip, *The Black Death*, Londres, Ed. The Folio Society, 1997.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (Galicia)

- ÁLVAREZ CARBALLIDO, Eduardo, “Antiguas pinturas en la iglesia de Santi Espíritus [sic] en Mellid”, *Galicia Diplomática*, tomo IV, 1889, pp. 55-56.
- ARCE TEMES, “Oza de los Ríos. Las pinturas románicas (?) descubiertas en el templo de Santa María de Cuña”, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 28-VII-1972, p. 10.
- ARCE TEMES, “Santa María de Cuña. Las pinturas románicas, restauradas”, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 29-IV-1973, pp. 52-53.
- BOUZA, Brais da, Voz “Cuña, Santa María de”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, Ed. Silverio Cañada, sin año, tomo VIII, p. 92.
- CABADA GIADÁS, Cristina, “Memoria e imaxes morais: o ciclo mural de San Xulián de Moraime”,

- en *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega* (Santiago de Compostela, 1990), Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1992, pp. 65-72.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa M. / PÉREZ LARRÁN, Carmen, “Santuario de Nuestra Señora da Ponte (Arante-Ribadeo)”, *Estudios Mindonienses*, núm. 18, 2002, pp. 1119-1133.
- CARRO GARCÍA, Jesús / CAMPS CAZORLA, Emilio / RAMÓN E FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé, “Arqueoloxía relixiosa de Melide”, en AA. VV., *Terra de Melide*, A Coruña, Ed. do Castro, 1978, pp. 253-322. (reproducción facsímil de la edición de Santiago de Compostela, Ed. Seminario de Estudos Galegos, 1933)
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “A Morte en Galicia durante a Idade Media – La Muerte en Galicia durante la Edad Media”, en AA. VV., *Galicia Románica e Gótica – Galicia Románica y Gótica*, Ourense, Ed. Xunta de Galicia, 1997, pp. 315-323.
- Colección Diplomática de Galicia Histórica*, Santiago de Compostela, Ed. Tip. Galaica, 1901.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, “Arte”, en AA. VV., *Galicia*, Madrid-Barcelona, Eds. Fundación Juan March – Noguer, 1976, pp. 147-376.
- “Las pinturas murales en Galicia” (1970), en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, catálogo de exposición, Lugo, Ed. Deputación Provincial, 1995, pp. 101-104.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José M.^a, *Santuario de Nuestra Señora da Ponte. Arante (Ribadeo-Lugo)*, Lugo, Ed. Gráficas Bao, 1986. (I)
- “La Ermita-Santuario de Ntra. Sra. ‘Da Ponte’ (Arante)”, *Estudios Mindonienses*, núm. 2, 1986, pp. 409-439. (II)
- FERNÁNDEZ-GAGO VARELA, Carlos, “San Julián de Moraime”, *Abrente*, núm. 10, 1978, pp. 29-32.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, resumen de la Memoria presentada para la obtención del grado de Doctor, Santiago de Compostela, 1979.
- “El Juicio Final en la pintura gallega Gótica y Renacentista”, *Compostellanum*, vol. XXVI, núms. 1-4, 1981, pp. 135-172.
- Voz “Pintura”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, Ed. Silverio Cañada, sin año, tomo XXV, pp. 1-34.
- El pintor de Banga*, A Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983.
- “Hacia una caracterización de la Iconografía Jacobea en la Galicia del siglo XVI”, *Compostellanum*, vol. XXIX, núms. 1-2, 1984, pp. 355-374.
- «Consideraciones sobre la Idea de la Muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XXXV, núm. 100, Santiago de Compostela, 1984-85, pp. 397-417.
- “Sobre los modos de ordenación en los programas pictóricos gallegos del siglo XVI”, en *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto* (Santiago de Compostela, del 14 al 16 de abril de 1984), Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1985, vol. II, pp. 45-65.
- La pintura manierista en Galicia*, A Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- “Las pinturas de Arante y el Maestro de Mondoñedo (siglo XVI)”, *Estudios Mindonienses*, núm. 4, 1988, pp. 493-499. (I)
- “La actividad artística auriense en tiempos del Renacimiento”, *Porta da Aira*, 1, 1988, pp. 9-20. (II)
- Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1989.
- “Introducción”, “Ata o século XVI”, “Século XVI” y “O pintor de Banga e Juan Bautista Celma”, en Pulgar Sabín, Carlos del (ed.), *Artistas Galegos. Pintores*, vol. I, *Ata o Romanticismo*, Vigo, Ed. Nova Galicia, 1999, pp. 15-21, 23-66, 67-110 y 111-147.
- GUERRA MOSQUERA, Jesús, “Pinturas murales de nuestras iglesias”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, tomo IX, núms. 79-80, 1973, pp. 95-102.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Ed. Sálvora, 1983, tomos VI-VII. (1ª edición, 1903-1904)

- MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, "Apuntes sobre las pinturas murales de la iglesia de Sancti-Spiritus de Melide", *Boletín do Centro de Estudos Melidenses - Museo Terra de Melide*, núm. 6, agosto de 1991, pp. 21-40.
- "La pintura gallega en tiempos de Felipe II", en Eiras Roel, A. (coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1998, pp. 547-575.
- "Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V", en Eiras Roel, A. (coord.), *El Reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 2000, pp. 733-764.
- PALLARES MÉNDEZ, M.^a Carmen / PORTELA SILVA, Ermelindo, "Idade Media", en Vázquez Varela, Xosé Manuel (*et alii*), *Nova Historia de Galicia*, Oleiros, Ed. Tambre, 1996, pp. 147-234.
- PÉREZ GARCÍA, Xosé Manuel, "Idade Moderna", en Vázquez Varela, Xosé Manuel (*et alii*), *Nova Historia de Galicia*, Oleiros, Ed. Tambre, 1996, pp. 235-352.
- RAMOS DÍAZ, Manuel Ignacio, *Santa María de Acibeiro*. (en prensa)
- ROSENDE VALDÉS, Andrés A., "El Renacimiento", en AA. VV., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Ed. Alhambra, 1982, pp. 193-280.
- "Imagen mitológica y Alegoría profana en el Arte gallego del Renacimiento", en AA. VV., *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Ed. Universidade, 1987, tomo II, pp. 603-620.
- "Las pinturas de Santa Baia de Banga: un 'Emblematum Libellus Pictus'", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, XL, 1990, pp. 71-94.
- SICART GIMÉNEZ, Ángel, "Las pinturas murales de Sta. María de Mugares (Orense)", *Compostellanum*, vol. XVIII, núms. 1-4, 1973, pp. 345-361.
- Voz "Gótico. IV. La pintura gótica en Galicia", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, Ed. Silverio Cañada, sin año, tomo XVI, pp. 163-174.
- SOUSA, José, «La portada occidental de la iglesia de San Julián de Moraime», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XXXIV, núm. 99, 1983, pp. 155-178.
- SUÁREZ-FERRÍN, Alicia P., "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón", *Anuario Brigantino*, núm. 23, Betanzos, 2000, pp. 379-422.
- "Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro (Pantón, Lugo)", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, tomo X, Lugo, 2001-2002, pp. 49-102.
- "Ab Aquilone Mors". Sobre la orientación de las imágenes triunfales de la Muerte en el interior de las iglesias gallegas", en *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte* (Málaga, del 17 al 21 de septiembre de 2002). (en prensa I)
- *El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajo-medieval (1215-1563)*. (en prensa II)
- "A iconografía medieval nos murais galegos", en Sánchez Ameijeiras, Rocío (coord.), *A arte medieval*, vol. de la col. *Historia da Arte Galega*, ed. A Nosa Terra. (en prensa III)
- TRAPERO PARDO, José, *Pintura Mural*, Vigo, Ed. Castrelos, 1965.
- VALIÑA SAMPEDRO, Elías, "Vale. Baralla", en AA. VV., *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, Madrid, Ed. M. E. C., tomo VI, 1983, pp. 180-182.
- VALLE PÉREZ, José Carlos, "Arte paleocristiano y prerrománico", "El arte románico", "El arte gótico" y "El Renacimiento", en AA. VV., *Enciclopedia temática de Galicia. Arte*. Barcelona, Ed. Nauta, 1988, pp. 13-81.
- VEIGA FERREIRA, Xosé María, "Santa María de Cuña", *A Xanela*, núm. 7, 1999, pp. 13-15.
- Voz "Moraime, San Xiao de", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela - Gijón, Ed. Silverio Cañada, sin año, tomo XXI, pp. 216-217.



Vasco de Marante (+ 1503), en la iglesia parroquial de Santa María de Cuña.