

LAS PINTURAS MURALES DE SAN VICENZO DE POMBEIRO (Pantón, Lugo)

Por: Alicia P. Suárez-Ferrín

a don Luis Monteagudo García, gran investigador, maestro y amigo

RESUMEN:

La reciente recuperación de un extenso ciclo de pintura mural en la antigua iglesia monasterial, hoy parroquial, de San Vincenzo de Pombeiro, ha sacado a la luz un conjunto de especial interés para la historia de la pintura medieval gallega, no sólo por su riqueza iconográfica sino también por la feliz circunstancia de que algunas escenas están “firmadas” y datadas, lo que constituye un seguro punto de referencia para poder organizar cronológicamente los ciclos pictóricos gallegos tardo-medievales no datados.

En el presente artículo se aborda el estudio de dichas pinturas, hasta el momento inéditas, desde una perspectiva iconográfica, sin dejar de lado aspectos tan relevantes como el estilo, la cronología y las técnicas empleadas, así como su filiación con otros ejemplos gallegos.

RESUMO:

O recente recobramento dun amplo ciclo de pintura mural na antiga igrexa mosteirál, hoxe parroquial, de San Vincenzo de Pombeiro, tivo como consecuencia a descuberta dun conxunto de grande interese para a historia da pintura galega do Medio Evo, non só pola súa riqueza iconográfica, senón tamén polo benfado feito de que algunhas escenas están “asinadas” e datadas, o que supón un seguro punto de referencia para a organización cronolóxica doutros ciclos pictóricos galegos tardo-medievais non datados.

No presente artigo estúdanse as devanditas pinturas, ata o momento inéditas, dende unha perspectiva iconográfica, sen esquecer aspectos tan relevantes como o estilo, a datación e as técnicas empregadas, así como a súa filiación con outros exemplos galegos.

Numerosos autores¹ informan acerca de la historia y arquitectura de este antiguo cenobio, situado en un hermoso y agreste paraje entre los ríos Miño y Sil². Como muchos otros monasterios de la zona de la *Ribeira Sacra*, Pombeiro surgió a partir de un eremitorio visigodo en la edad de oro del monaquismo gallego, pero nada en concreto se sabe sobre su origen ni sobre sus fundadores. El primer documento conservado en que se alude al monasterio dúplice de Pombeiro, una donación que firman los condes don Suario Gutiérrez y doña Gontroda, se remonta al año 935; seguirá recibiendo copiosas donaciones antes y después de convertirse en priorato dependiente de la abadía de Cluny en el siglo XI, como la de la reina viuda doña Goto, en el 964, y la de la reina de Portugal, doña Teresa -*vobis fratribusque Cluniacensibus*-, en 1127³.

El edificio actual data de fines del siglo XII o comienzos del XIII, pero posiblemente su interior fue reconstruido a lo largo del siglo XV, conservando su perímetro mural exterior. En el marco de estos trabajos de acondicionamiento cabe situar el ciclo pictórico, datado en la década de 1460. Más tarde Pombeiro se incorpora a la Congregación de España, quedando finalmente anexado al cercano monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil por bula de Clemente VII, el cuatro de agosto de 1526⁴.

* * *

Tal y como hoy se encuentra, la iglesia de San Vincenzo⁵ consta de tres naves de cuatro tramos con sus respectivos ábsides semicirculares, constituyendo así uno de los poquísimos ejemplares de tipo basilical dentro de la provincia, de la categoría de otros templos gallegos como Santa Mariña de Augas Santas (Allariz, Ourense) o San Xulián de Moraime (Muxía, A Coruña)⁶. A principios del siglo

¹Entre ellos E. Leirós, 1945, pp. 23-24; M. Gómez-Pereira, 1950, pp. 72-80; F. Vázquez Saco, 1952, pp. 50-55; H. de Sá Bravo, 1972, vol. I, pp. 421-423; M. Chamoso Lamas, 1973, p. 43; N. Rielo Carballo, 1976; *Id.*, s. a., vol. XXV, pp. 86-89; *Id.*, 1983, vol. V, pp. 192-196; A. del Castillo, 1987, pp. 442-443, ficha 516; M. Lucas Álvarez y P. Lucas Domínguez, 1996.

²*In locum quod vocitant Polumbario, sub Penna Polumbaria, et portum similiter quod vocitant Polumbario, in quo cernimus monasterium esse fundatum inter duo flumina Mineo et Sile, et discurrente riuiulo Peduca* [doc. otorgado el 1-3-964, Archivo Histórico Nacional, Clero, Lugo, Pombeiro, c. 1238/1 (ap. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, p. 11)]. En relación con la información que ofrece este documento, un cronista anónimo del s. XVIII afirmaba que el nombre del monasterio le había sido dado por hallarse al pie de "Peña Pombeira" (cfr. Gómez-Pereira, 1950, p. 72). Por lo que respecta a las diferentes grafías con que Pombeiro aparece citado, "Solamente los -documentos- cluniacenses registran: Columbarium, Palumbario, Polumbarii, Polumbario, Polumberiis y Polumberio" (Vázquez Saco, 1952, p. 52).

³Documentación: 2-1-935 (Archivo Histórico Provincial de Ourense, Caja 10.092, *Índice Nuevo de Ribas de Sil*, núm. 1), 1-3-964 (Archivo Histórico Nacional, Clero, Lugo, Pombeiro, c. 1238/1), 23-5-1127 (Reg. Yepes, *Corónica*, V, f. 137r) [ap. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, pp. 11, 53-56, 60]. Para más información acerca de los principales bienhechores del monasterio, *vid.* Gómez-Pereira, 1950, p. 73; *vid.* Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, *passim*. Cfr. Chamoso Lamas, 1973, p. 43.

⁴Cfr. Vázquez Saco, 1952, pp. 50-52; cfr. Chamoso Lamas, 1973, p. 43; cfr. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, pp. 5, 20. Estos autores toman el dato de la bula papal custodiada en Archivo Histórico Nacional, Clero, c. 1536/9.

⁵Perteneiente, en lo eclesiástico, al Arciprestazgo de Ferreira de Pantón, Diócesis de Lugo, y en lo administrativo al Municipio de Pantón, Comarca de Terra de Lemos, Provincia de Lugo.

⁶En la construcción de estos y otros templos de similares proporciones y características se siguió el modelo "de las iglesias borgoñonas adoptado por Cluny para sus monasterios y que luego se imitó fuera de la Orden" (Rielo Carballo, s. a., p. 87). Cfr. Chamoso Lamas, 1973, p. 43.

XX, sus muros estaban recubiertos por una sillería pictórica de despiece regular⁷, y aunque en los años ochenta don Nicanor Rielo suponía que los paramentos interiores estaban encalados “y con restos de pinturas murales ya desaparecidas”⁸, hoy se puede disfrutar de un importante programa iconográfico que se ocultaba bajo las otras capas de pintura y afortunadamente ha salido a la luz. Se conservan, pues, los frescos del primer tramo de muro de la nave norte, los del absidiolo del mismo lado, los del tramo recto del ábside, y los de cada una de las cuatro caras de los dos pilares que marcan el primer tramo del edificio⁹. (*fig. 1, foto 1*)

* * *

En 1996, unas catas realizadas por la restauradora Blanca Besteiro permitieron detectar la existencia de estos frescos. Posteriormente, en 1997, su equipo llevó a cabo la recuperación del conjunto, financiada y supervisada por la *Dirección Xeral de Patrimonio* de la *Xunta de Galicia*¹⁰. Hoy día, tras la intervención, el estado de las pinturas es bueno, dejando a un lado algunos problemas irreversibles que han sido mitigados en la medida de lo posible.

Algunas escenas se encuentran prácticamente íntegras (*temas 2b, 2c, 6, 7, 13a, 14*). Otras muestran amplias lagunas de policromía causadas por desconchados en la superficie pictórica, algunos de ellos anteriores incluso al encalado que ocultó la obra durante siglos (*temas 1a, 8, 10, 11, 12*¹¹). Existen también carencias en el propio soporte mural motivadas por la posterior apertura de vanos (*temas 1b, 1c y 5*¹²). Los *temas 3 y 4*¹³, ante los problemas técnicos que entrañaba su restauración, no fueron tratados para no dañar el original y permitir así la posibilidad de una intervención futura más avanzada.

Con todo, aunque hoy día la superficie pictórica total no es en absoluto reducida, pues aproximadamente unos sesenta y nueve metros cuadrados del lienzo mural están decorados con pinturas¹⁴, es innegable que existieron más escenas. En los pilares se advierte que, mientras uno conserva la pintura del prisma inferior, el otro conserva la del prisma superior, por lo que se deduce que el programa abarcaría ambas alturas en ambos soportes; e incluso más, puesto que bajo el *tema*

⁷V. fotografía del interior de la iglesia a principios del s. XX en Balsa de la Vega, 1911-12, lám. 65.

⁸Rielo Carballo, s. a., p. 87.

⁹Los pilares en esta iglesia son un tanto especiales. Rielo los denominaba “pilares en disminución” (Rielo Carballo, s. a., p. 87); son escalonados. Yo los describiría como pilares conformados por dos prismas cuadrangulares superpuestos -siendo el inferior de base más amplia que el superior- separados por cuatro pequeños planos inclinados.

¹⁰Para el estado de conservación de los frescos, previo a la restauración, *vid.* Besteiro García, 1997, pp. 1-3.

¹¹En el *tema 1a* han desaparecido los ángeles trompeteros del ángulo superior izquierdo. En los *temas 8 y 10*, parte de las figuras angélicas. En el *11* y en el *12*, la zona inferior de la representación.

¹²Entre los *temas 1b y 1c* se abrió una puerta, hoy condenada. En el ángulo inferior izquierdo del *tema 5* sucedió lo mismo con un acceso al absidiolo norte, utilizado como sacristía hasta el momento de la restauración arquitectónica más reciente.

¹³Ambos sufren graves lagunas, así como “a escamación da capa pictórica e maila disgregación do morteiro de soporte debida ao exceso de humidade”; además muestran huellas de arañazos, quizás ocasionados al intentar desencalar la superficie. Cfr. Besteiro García, 1997, p. 2.

¹⁴Cfr. Besteiro García, 1997, p. 5.

13a –situado en la parte inferior del pilar- aún existe otro. En el absidiolo sur, solamente se conserva la huella de algún motivo decorativo sobre la zona inferior del paramento mural, pero es obvio que tuvo figuración a media altura, como el ábside central y el absidiolo norte. La bóveda de cascarón y el muro del tramo semicircular del ábside principal se encuentran todavía hoy ocultos por el retablo barroco, pero es seguro que estuvieron o quizás aún están pintados (?). No se debe olvidar que el ábside principal es, por tradición, el lugar favorito de la iglesia para la representación de escenas sagradas.

CRONOLOGÍA

Se debe destacar el hecho de que la obra pictórica de San Vicenso de Pombeiro está datada de modo preciso, algo poco habitual en el campo de la pintura mural en Galicia¹⁵. Se puede asegurar su cronología gracias a la conservación de una leyenda clave, en la que, además de la fecha, se lee el nombre del prior que actúa como comitente. Dicha inscripción se sitúa inmediatamente debajo del *tema* 5, y lo que resta tras la pérdida de aproximadamente el primer tercio de la misma dice así: “(...) don Vasco, prior de Pombeiro, Era del Señor milésima cuadringsenta sexagésima segunda”.

“(...) ⊕ don ⊕ vasco ⊕ p[ri]or ⊕ de ⊕ po[m]beyro
⊕ Era • d[om]in[i] • m^A • cccc^A • lxⁱⁱ^A ⊕”

Remata la inscripción un anagrama en forma de asterisco cuya línea horizontal se prolonga hasta formar una especie de “B” mayúscula angulosa (*fig. 2*); es probable que se trate de la firma del maestro principal¹⁶.

El mensaje puede resultar confuso en lo referente a la fecha, pero teniendo en cuenta que aparece la palabra “Era” junto a “domini”, considero sin ningún género de dudas que dicha Era no es ya la hispánica -aunque el término se sigue

¹⁵En los años ochenta afirmaba J. M. García Iglesias que en “la pintura hoy conocida las únicas datas con las que se puede contar de una forma incontrovertible son las presentes en Santa María de Cuiña y San Estevo de Paderne; ambas se realizan en 1503” (García Iglesias, s. a., p. 4). Hoy día, debido en parte a los nuevos descubrimientos, ha aumentado el número de ejemplos gallegos datados por epígrafe en la propia obra pictórica, entre otros los murales de S. Miguel de Barcia, Sto. Estevo de Chouzán, Sta. María de Mosteiro, o el Salvador de Vilar de Donas.

¹⁶Este diseño se reitera al final de la frase escrita en la filacteria que contiene las palabras de D. Vasco (en el mismo *tema* 5), y también a ambos lados del “I : N : R : I” de la cruz del Calvario (*tema* 2c).

utilizando por inercia-, sino que se asimila aquí al concepto de “*anno*”¹⁷. Por tanto, se refiere al año 1462.

En lo que concierne al promotor, los datos casan perfectamente con lo que dicen los documentos. La leyenda nombra claramente a un tal “*don Vasco*”. M. Lucas Álvarez y P. Lucas Domínguez aportan una lista de abades y priores del monasterio de Pombeiro mientras estuvo vinculado a Cluny¹⁸, y entre éstos consta un tan don Velasco o don Vasco documentado entre 1457 y 1472¹⁹. Coincide pues la cronología aportada por la inscripción con el priorazgo de este individuo, y también con los rasgos estilísticos y motivos iconográficos de las pinturas, como se irá viendo a lo largo del presente trabajo.

Don Vasco no sólo es aludido textualmente, también está representado figurativamente entre los personajes de la Lamentación (*tema 5*). Se dispone, a menor escala, en primer plano, a la izquierda, junto a la inscripción que le identifica²⁰. Es una figurilla masculina tonsurada, orante y con hábito benedictino, que parece invitar al espectador al arrepentimiento, pues en la filacteria que se despliega ante él se lee algo referente a los pecados:

“(…) pecata § tua §”

¹⁷ “... o sistema cambiou a anos do nacemento de Cristo por mais que aínda apareza, sen sentido xa, a palabra ‘ERA’ en vez de ano”. Así nos explica A. Erias este fenómeno como consecuencia lógica de un momento de transición, de un período de cambio en el sistema. Este autor trata el tema en relación con el sepulcro de Sancha Martiz, conservado en la colegiata de Sta. María do Campo, A Coruña (*il. 20*), “... QUE : FINOU : ERA : DA NACENCA : DE MIL ET CCC : ET XC ET III ANOS”. Según el mismo autor, es la palabra ‘NACENCA’ la que delata el cambio de la Era Hispánica a la Era Cristiana. Cfr. Erias Martínez, 1987, pp. 93-120, esp. n. 15. En Pombeiro es la palabra *domini* la que nos aclara este cambio en el sistema, pasando *Era* a tener, aquí, el sentido de año. Otro ejemplo que ha resultado confuso -más cercano en cronología y técnica artística al caso de Pombeiro- es el de Vilar de Donas, Lugo. En el tramo recto del ábside se lee: “EL REY DON JOHAN Q REINA EN LA ERA DE MILL CCCC XXX IIII ANOS” (según Sicart Giménez, 1986, p. 183; todavía hoy el mensaje se puede leer con claridad). Á. Sicart explica cómo el término ‘Era’ motivó varios errores en la datación, llevando a los estudiosos a localizar los murales en el año 1396, pero -según sus palabras- “la Historia no puede ratificarlo” (*Id.*, *Ibid.*, pp. 179-190, esp. p. 183). Sobre los sistemas de las Eras en Occidente, v. Udaondo Puerto, 1998, p. 129.

¹⁸ Durante el s. XV, los preladados que constan en la documentación relativa a Pombeiro son los siguientes: D. Pedro López de Eyree (1401-02), D. Diego Fernández Corcova (1407), D. Alfonso González (1410-34), D. Gómez Ares (1434-51), D. Fernando de Valverde (1455-56), D. Vasco (1457-72), D. Fernando (1475-79), D. Gonzalo do Castelo (1480-92), siendo el último prior de Pombeiro, antes de su anexión a la abadía de Ribas de Sil. D. Ares de Castelo (1494-1506). Cfr. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, pp. 12-20. Estos datos refrendan lo expuesto *supra* acerca de la fecha, pues si restásemos 38 años a 1462 obtendríamos como resultado 1424, y por entonces quien se encontraba al frente de Pombeiro era D. Alfonso González.

La información aportada por Gómez-Pereira, 1950, p. 77, y Vázquez Saco, 1952, p. 53, puede acarrear cierta confusión, pues estos autores mantenían en la década de los '50 que, según el Manuscrito de Samos, un tal “D. Basco Fernández” estaba documentado solamente en 1448 y que, en 1457, se encontraba ya al cargo del monasterio un tal “D. Fernando de Valdemurde”; seguramente se confundían con D. Fernando de Valverde, referido en la lista de Lucas Álvarez y Lucas Domínguez.

¹⁹ *Vid.* docs. 180 a 235, en Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, pp. 255-303. Entre las noticias conservadas respecto al priorazgo de D. Vasco solamente se localizan foros, no hay ni rastro de un posible contrato artístico.

²⁰ Cf. tabla central del retablo de Sixena, pintado por Pere Serra ca. 1360 (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona), donde Fr. Fontaner de Glera se dispone del mismo modo, en el mismo lugar y en idéntica actitud que D. Vasco en Pombeiro (*il. 1*).

Existe otra figurilla de donante representado, también a menor escala, junto a la imagen de santa Ana (*tema 14*). Su situación es secundaria, si se la compara con la de don Vasco: en vez de localizarse en el ábside se dispone junto a la que debía de ser su advocación favorita²¹. Nos resulta imposible su identificación por el momento. Le acompaña asimismo una filacteria -de difícil lectura, por el deterioro- que reza algo en relación con la Madre de Dios:

“(...) mater dei • tue • (...)”

TÉCNICA

Las pinturas de San Vincenzo de Pombeiro fueron realizadas al fresco sobre un soporte mural compuesto por sillares graníticos bastante regulares encintados en las juntas. Es necesario especificar que, debido a que “*están executadas sobre unha única capa de morteiro moi fino de cal e area, de arredor de tres mm. de media*” es más preciso hablar aquí de “*mezzo-fresco*”²². El trazado de las figuras se efectúa sobre esa capa de mortero húmedo; sin embargo, cuando no se trata de escenas sino simplemente de motivos decorativos, éstos se aplican sobre una capa si cabe más fina de mortero o sobre un simple encalado.

Existen dos procedimientos en la ejecución de las pinturas, en lo que respecta al dibujo preparatorio, hecho que contribuye a pensar en varias manos, talleres o momentos. En unos temas, los ejecutados sobre el muro (*1-6*), el diseño se traza a partir de “*improntas sobre o enlucido fresco, que marcan un contorno aproximado das figuras*”; en otros, los que cubren los dos pilares (*temas 7-14*), el dibujo se realiza por medio de “*trazos lenes de sinopia, que neste caso, son de terra ocre, en vez de terra vermella, probablemente, un óxido de ferro*”²³. Sobre este primer diseño, independientemente del sistema empleado, se van aplicando los colores hasta lograr el acabado final.

El estarcido, técnica por medio de la cual se obtiene la repetición casi exacta de determinados diseños, consiste en el uso de plantillas recortadas o matrices que se colocan sobre el fondo pasando por encima la brocha, de modo que al retirar la plantilla queda la impronta²⁴. “*Pódese establecer que se trata de estarcido, e non de estampillas, pola pegada que deixa a brocha cando pasa por baixo do cartón, que se manifesta como o trazo dos pelos da brocha, e máis pola diferente intensidade das diversas formas parciais que compoñen a decoración*”²⁵. Este

²¹Cf. otras imágenes triples de Sta. Ana, peninsulares, del s. XV, con las mismas características y acompañada de donante orante a menor escala, con o sin filacteria: tablas conservadas, una en el Museo Arqueológico de Valladolid, y la otra en la Colegiata de Játiva, Valencia [reprods. en Trens, 1946, figs. 66 y 74].

²²Cfr. Besteiro García, 1997, p. 4. Información general acerca de los métodos tradicionales del *Buon Fresco* y sus pigmentos, en Smith, 1991, pp. 235-236. Acerca de las peculiaridades del fresco gallego en particular: época de vigencia y convivencia con otras técnicas pictóricas, espesor y componentes del mortero, etc., vid. Suárez-Ferrín, 2000, p. 381, n. 5 y 6.

²³Besteiro García, 1997, p. 4.

²⁴Esta técnica es explicada con claridad en Smith, 1991, pp. 235-236.

²⁵Besteiro García, 1997, p. 5.

sistema se emplea en Pombeiro -como en muchas otras iglesias gallegas decoradas durante los siglos XV y XVI- tanto para animar con motivos decorativos los fondos de las escenas y los paños de las figuras²⁶, como para delimitar los temas con cenefas variadas²⁷.

La paleta empleada es la habitual en los murales gallegos, con un cromatismo bastante limitado, compuesto a partir de pigmentos naturales de origen mineral. Los colores utilizados son el blanco de cal o blanco "San Juan", un tierra ocre amarillo, un tierra sombra natural, un tierra pardo y el negro de carbón. En algunas escenas Blanca Besteiro ha identificado un pigmento bermellón, de tono ligeramente cinabrio, raro en el panorama pictórico gallego por su calidad y su alto coste, hecho que denota una cierta holgura económica en el encargo.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El ambicioso plan iconográfico que sin duda habría cubierto gran parte de los paramentos interiores de la zona oriental de la iglesia de San Vincenzo de Pombeiro se encuentra hoy día incompleto. Amplias lagunas temáticas impiden el disfrute de un ciclo cristológico que muy posiblemente narraría, etapa por etapa, la Encarnación, Vida, Muerte, Resurrección y segunda Venida de Cristo, desde la Salutación angélica hasta el Juicio del fin de los tiempos. Entre las representaciones que se conservan, unas son precisamente escenas narrativas, y otras imágenes simbólicas.

Las escenas se organizan en tres ciclos: el de la Infancia [Natividad (*tema 11*), Adoración de los Magos (*tema 3*), Huida a Egipto (*tema 4*)], el de la Pasión [Última cena (*tema 6*), Calvario (*tema 2c*), Calvario (*tema 13a*), Lamentación sobre Cristo muerto (*tema 5*)] y el del Juicio Final [Segunda Venida (*tema 1a*), Pesaje de almas (*tema 2b*), Paraíso (*tema 1b*), Infierno (*tema 1c*), Caldera (*tema 2a*)].

²⁶Son motivos variados (fig. 3): a/ estrellas rojas de seis puntas (*tema 5*) (cf. Sta. María de Marzá), b/ perfil de flor de lis en negro (*tema 5*), c/ dos eses afrontadas y tres rombos en línea en el eje (*tema 5*), d/ florones en negro con botón central, cuatro pétalos principales, ocho secundarios y cuatro florecillas tripétalas en el exterior (*tema 3*, bajo el 5, parte baja del absidiolo sur), e/ rosetas en rojo con botón central, seis pétalos principales y otros seis puntos triangulares periféricos entre pétalo y pétalo (*tema 4*, bajo el 5), f/ especie de corona rodeada por dos halcones afrontados (bajo el *tema 5*), g/ estrella negra de nueve pétalos con botón central rodeado de diez puntos periféricos, con diez líneas radiales, y otros diez pequeños triángulos situados a eje en el exterior (*temas 12 y 14*) (también en Bembibre y en Sta. María de Seteventos, en rojo o negro), h/ motivo vegetal estilizado en rojo que recuerda la silueta de una hoja dentada rellena con motivo floral esquemático (*tema 14*) (también en Bembibre, en negro).

²⁷A saber: a/ línea negra con formas ultra-semicirculares en su parte inferior o superior (*temas 2b, 5, 6 y 8*), b/ banda formada por dos líneas negras paralelas entre las que se disponen una línea de pomas en negro y una línea recta roja (*temas 1a y 1b*) (ese motivo de las pomas trae a la memoria la decoración arquitectónica de muchas iglesias como Sta. Mariña Dozo de Cambados; en pintura, S. Lourenzo de Fión), c/ banda con pequeñas cruces griegas en negro (*temas 3, 7, 8, 9 y 10*) (este tipo de banda, con leves variantes, en S. Pedro de Bembibre, Sta. María de Mañón, Marzá, Sta. María de Seteventos, S. Xurxo de Vale), d/ banda con decoración vegetal enrollada en espiral sobre una fina barra, tridimensional (*tema 5*) (S. Pedro Fiz de Cangas), e/ franja de nubes estilizadas buscando el efecto de concavidad y convexidad (delimita el *tema 1a* respecto al *1b y 1c*) (los ángeles de los *temas 7 al 10* surgen de una orla conformada con este motivo) (también en S. Miguel de Barcia y en Sta. María de Nogueira de Miño).

Las imágenes simbólicas también se encuadran dentro de ese espíritu soteriológico, de exaltación del Hijo. Entre ellas, dos hacen hincapié en la genealogía divina y humana de Cristo [Trono de Gracia (*tema 12*), Santa Ana Trinitaria (*tema 14*)], y las demás recuerdan diferentes episodios de su pasión y sacrificio [Verónica (*tema 13b*), Ángeles con *Arma Christi* (*temas 7, 8, 9 y 10*)]. (v. fig. 1)

La **Natividad** (*Nativitas Domini*)²⁸, *tema 11*, se localiza en la cara este del prisma inferior del primer pilar que separa la nave central de la nave norte de la iglesia. La iconografía de esta escena no se basa prácticamente en textos bíblicos ni apócrifos, sino en ciertos relatos de místicos visionarios, escritos a partir de 1300, que reflejan el sentimiento religioso de los últimos siglos de la Edad Media. Se aglutinan en ella tres motivos descritos en las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia († 1373)²⁹, quien a su vez parece tomar ciertos elementos del Evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo, capítulo XIII³⁰: el parto sin dolor y la adoración de María hacia el Niño luminoso. También la disposición de la propia escena parece coincidir con las palabras de la Santa sueca, cuando relata que María dio a luz a su hijo con la cara mirando al cielo, en dirección al Este.

Cobijado bajo el portal de Belén -concebido como una arquitectura rústica en madera y paja, típica de las pinturas flamencas de los siglos XV y XVI³¹-, se sitúa el grupo compuesto por la Virgen y el Niño, en primer plano, y san José aproximándose por detrás, en segundo plano. Tras el parto, la Virgen, con el cuerpo cubierto únicamente por una túnica y con sus largos y dorados cabellos cayendo sobre los hombros -según la descripción de santa Brígida-, adora al Niño “con la cabeza inclinada y las manos unidas, con gran honor y reverencia”, pues, aunque ella es su madre, es humana y Él divino. El recién-nacido, desnudo y medio incorporado, responde a la oración de María con un gesto de bendición.

Jesús despide rayos flameantes, como si fuera un sol -recuérdese la relación Helios/Apolo/Jesús-, respondiendo al motivo occidental bajo-medieval del “Niño luminoso”, de origen bizantino. Según la Santa sueca, tan brillante era ese resplandor divino que anulaba totalmente la luz de la vela que portaba san José,

²⁸La primera Natividad de este tipo, como Adoración, aparece a partir de 1300, en la inicial “D” del Introito de la primera misa de Navidad del Gradual de Gisela von Kerssenbrook. Desde 1400 existe ya la variante representada en Pombeiro, con María arrodillada ante un Niño Jesús rodeado de una luz sobrenatural. Cfr. Schiller, 1972, I, p. 77, fig. 185.

²⁹El relato de las visiones de la Santa se ha consultado a través de la traducción inglesa del texto latino de J. H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, 1924, pp. 12-13 (ap. Schiller, 1972, I, p. 78, n. 98). Existen ediciones críticas de cada uno de los ocho libros de las *Revelationes*, publicadas por la *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien* de Estocolmo entre 1967 y 1998. En castellano existe una edición publicada por El Apostolado de la Prensa y titulada *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia*, Madrid, 1901.

³⁰Para el presente trabajo se ha consultado la versión de los textos no canónicos ofrecida en *Los Evangelios Apócrifos*, 1934.

³¹Ese tipo de arquitectura popular recuerda a la que pinta el Bosco († 1516) en su Adoración de los Magos del Museo del Prado, obra exponente de su etapa de madurez. Sobre la actividad artística de este pintor flamenco, contemporáneo de las pinturas que se analizan en el presente trabajo, vid. I. Bango Torviso y F. Marías, *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, 1982; vid. Mateo Gómez, 1991.

representado aquí como un anciano barbado de blancos cabellos, medio oculto por el poste vertical de la cabaña³². Nótese que -en todos los cuadros- Jesús, María, el Espíritu Santo, el arcángel Miguel, los Apóstoles y demás Santos y Santas, todos, excepto José, están dotados de su respectivo nimbo. ¿Cuál es el motivo de que el Santo, padre adoptivo de Jesús, no luzca su nimbo? ¿Porqué es marginado de tal modo en las representaciones medievales? Johan Huizinga intuye que la falta de protagonismo de José se debía al creciente fervor despertado por su esposa entre el pueblo, hasta el punto de que su figura llegó a ser totalmente eclipsada y llevada casi a la esfera de lo cómico. Contra esta situación reaccionó el teólogo francés Jean Charlier de Gerson († 1429), reclamando un trato más digno a su figura y logrando que se le situara por encima de muchos otros santos³³.

El buey y la mula -sólo mencionados en los Apócrifos- se disponen en el ángulo superior derecho del recinto. Su papel en la Adoración fue explicado por los exégetas de diferentes modos: unos los consideraron la prefiguración de Dimas y Gestas, otros, como san Gregorio de Nisa († 395), una metáfora de judíos y gentiles: *Bos iudaicus populus, asinus gentilis*³⁴.

La **Adoración de los Reyes Magos** (*Adoratio Magorum*), tema 3, se narra en el Evangelio de Mateo II, 1-12, y en algunos Apócrifos, como el Protoevangelio de Santiago XXI, el Evangelio del Pseudo-Mateo XVI y el Evangelio árabe de la Infancia VII³⁵. En Pombeiro, el tema se dispone entre las dos impostas horizontales que recorren el absidiolo norte, cubriendo el lado nordeste hasta la aspillera. Seis son los personajes representados: María con Jesús, José y los tres Reyes Magos, en una composición que sigue el esquema tradicional, con la Virgen como trono vivo del Niño, situada sedente en un extremo y recibiendo el homenaje de los *Magi*³⁶. Sobre el cobertizo de madera que cobija de nuevo al grupo principal se dibuja en rojo la gran estrella *hodigitria*³⁷. La mula y el buey se pondrían seguramente en el ángulo superior derecho del conjunto (*cf. tema 11*).

Ciertos detalles en la representación del Niño parecen revelar de nuevo la influencia de ciertos textos europeos escritos no mucho antes de la realización de las pinturas, como las ya citadas Revelaciones místicas de santa Brígida, o las

³²V. otras imágenes de la Adoración del Niño concebidas según la Visión de Brígida -con Niño luminoso, María en adoración y José con la vela encendida-, como una tabla del Maestro de Constanza, ca. 1420 (*il. 18*), donde se ve a S. José sosteniendo el mismo tipo de cirio helicoidal. *Cf.* Adoración de Jan de Beer, hacia 1520 (Museo Wallraf-Richartz, Colonia).

³³Cfr. Huizinga, 1978, pp. 239, 241.

³⁴Cfr. Réau, 1956-59, t. II, v. 2, pp. 228-229.

³⁵Las versiones de la Biblia que se han consultado para el presente trabajo son las siguientes: *La Santa Biblia*, 1905; *La Biblia*, 1980; *Sagrada Biblia*, 1995; *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1999.

³⁶Se dice que este esquema provendría de los bajorrelieves de algunos arcos de triunfo, donde los príncipes sometidos (aquí los Reyes Magos), precedidos por una figura alada de la Victoria (aquí la estrella guía), entregaban sus tributos al emperador (aquí el Hijo de Dios). *Cfr.* Réau, 1956-59, t. II, v. 2, p. 246. Uno de los primeros ejemplos de este tipo de composición epifánica se encuentra en el Sarcófago del Exarca Isaac, ca. 400-410.

³⁷Respecto de la estrella, que ya aparecía en la Natividad (*tema 11*), *cfr.* Evangelio del Pseudo-Mateo XIII. *Hodigitria* viene de 'οδός (camino) + 'ηγχομαι (conducir o guiar).

Meditationes vitae Christi (ca. 1300) del Pseudo-Buenaventura: Jesús, en pie, se dirige a sus invitados bendiciéndolos. Está vestido con túnica talar, un detalle anacrónico si tenemos en cuenta que desde el siglo XIV se le suele figurar desnudo en todo o en parte³⁸. San José, pensativo, permanece, sedente, un tanto al margen. Se le representa más joven que en el episodio anterior, a pesar de ser la Epifanía posterior a la Natividad; este hecho corrobora la hipótesis sobre la participación de distintos artistas en la ejecución de estos murales lucenses.

Los tres magos, “hijos de los reyes de Persia” -según el Evangelio árabe de la Infancia-, rinden sus honores al Niño. Melchor, vestido con paletoque largo, inicia la genuflexión³⁹, habiendo dejado su corona⁴⁰ en el suelo en señal de respeto para ofrecerle su oro al Niño-Rey (*aurum Regi*). Mientras, Baltasar y Gaspar están en pie, dialogando, como de costumbre. El primero, con ropa larga, se dirige al segundo señalando la estrella guía y sosteniendo el incienso para el Niño-Dios (*thus Deo*). El segundo viste sayo corto, calzas y zapatos botinados, y porta también su presente: la mirra para el Niño-Difunto (*myrrha Defuncto*). Nótese que estos recipientes imitan piezas de orfebrería litúrgica propias de la época de realización de los murales⁴¹.

La **Huida a Egipto** (*Fuga in Aegyptum*), tema 4, se menciona muy brevemente en el Evangelio de Mateo II, 13-15 (cf. Oseas XI, 1), sin embargo tanto los Apócrifos -Evangelio árabe de la Infancia IX, Evangelio del Pseudo-Mateo XVIII- como algunos textos bajo-medievales -*Vita Iesu Christi* de Ludolfo de Sajonia († 1377)- se explayan en detalles enriqueciendo la narración. Localización: contiguo a la Epifanía, cubriendo el lado sudeste del absidiolo norte, a partir de la aspillera. Poco se puede decir de esta escena debido al triste estado en que se encuentra. Lo que es seguro es que se desarrollaría, por la noche, *in tenebris*, contando al menos con la Virgen, el Niño y san José.

³⁸Cfr. Schiller, 1972, I, p. 112.

³⁹En el arte de Occidente, a partir del s. XI, no se sigue el rito oriental de la *proskynesis*/*postratio* al representar a los Reyes Magos; se substituye por el homenaje feudal del vasallo a su señor, que consiste en apoyar una rodilla en tierra (*genu-flexión*). A fines de la Edad Media el significado de este gesto deriva en una expresión de piedad y adoración. Cfr. Réau, 1956-59, t. II, v. 2, pp. 247-248; cfr. Schiller, 1972, I, p. 11.

⁴⁰Las tres coronas de los *Magi* siguen el tipo denominado ‘de marqués’ por Fatás y Borrás, 1995, p. 267, lám. 19. La de Melchor se coloca en perspectiva forzada, vista desde abajo, en función de la claridad expositiva, lo que sucede con bastante asiduidad en algunas pinturas y grabados del s. XV. Cf. Adoración del retablo de Sixena; cf. otra Adoración de un retablo procedente de la Catedral vieja de Lérida, hoy en el Museo Diocesano de Lérida, del primer cuarto del XV -il. 4-; cf. grabado alemán del s. XV que representa a Sta. Brígida escribiendo [reprod. en Almazán, 2000, p. 71].

⁴¹Es habitual que se imiten en las artes figurativas bajo-medievales piezas de orfebrería al uso como píxides, custodias u ostensorios y *ciboria*. Cf. relicario procedente de Brujas conservado hoy en el convento de Agustinas recoletas de Pamplona, 1435-60; cf. portaviático -similar al de Gaspar- custodiado en S. Martín de Noia, ca. 1500 [reprod. en Yzquierdo Perrín y Manso Porto, 1996, p. 478]. En el retablo de S. Pedro de Ginebra, de Konrad Witz, 1444, los Reyes portan piezas casi idénticas a las representadas en Pombeiro [reprod. en Schiller, 1972, I, fig. 294].

Se vuelve a seguir un esquema preexistente -acuñado desde la alta Edad Media para representar este episodio- que quizás también hunda sus raíces en la iconografía imperial romana⁴²: María, montada sobre la mula, porta al Niño en su regazo, mientras san José guía al cuadrúpedo haciendo el camino a pie. Se pueden observar con dificultad las patas y las riendas del animal, así como las ropas de María. La composición, en Pombeiro, daría cabida a un sirviente, o a un hijo nacido del primer matrimonio de José (?), que figuraría tras la acémila; de él se ven todavía los pies.

La **Última Cena** (*Cena Domini*), tema 6, se narra en los Evangelios canónicos: Mateo XXVI, 17-29, Marcos XIV, 12-25, Lucas XXII, 14-23 y Juan XIII, 21-30. En Pombeiro se desarrolla a media altura sobre el muro sur del tramo recto del ábside central, frente a la Lamentación situada en el muro norte. En un interior, de noche, los doce Apóstoles se sientan, alrededor de una mesa redonda, acompañando al Rabí, que preside la ceremonia⁴³. Sobre la mesa, los alimentos simbólicos: el pescado (ἰχθυς), que representa al mismo Cristo, el pan (su cuerpo) y el vino (su sangre). El momento elegido es aquel en que se encuentran comiendo el pan y bebiendo el vino, preludiando así el sacrificio eucarístico⁴⁴; un tema muy apropiado para su localización en el ábside principal, junto al altar.

Entre los discípulos -cinco a cada lado- destacan Juan y Judas, tanto por la ausencia de nimbo -el de Juan desplazado por una falta de acoplamiento⁴⁵, el de Judas inexistente por su "contra-santidad"⁴⁶-, como por el papel que desempeñan en la acción. Juan se inclina sobre el pecho del Maestro mientras le pregunta quién le va a traicionar, éste le responde que será aquél a quien dé el pan mojado:

⁴²V. n. 36. En un artículo de H. Hommel: "Profectio Mariae", en *Theologia Viatorum, Jahrbuch der Kirchlichen Hochschule von Berlin*, 1963 (ap. Schiller, 1972, I, n. 179), se apunta la *profectio* del emperador romano como posible prototipo de la representación de la Huida a Egipto. El soberano se dirige también de izquierda a derecha, escoltado por una o dos figuras, una delante y otra detrás.

⁴³Se trata del Cristo adulto de tipo siríaco, moreno y barbado, que se repite en todas las escenas; el dato no se volverá a repetir. En otro orden de cosas, la mesa circular, tomada de Oriente a través de las leyendas artúricas -según Réau-, no es habitual en el arte gallego bajo-medieval. Se repite en nuestras tierras, por el contrario, la mesa rectangular vista de frente que, al parecer, se adopta en el arte de Occidente a partir del s. XI, debido a su mayor adecuación a nuestras costumbres litúrgicas y domésticas. V. Suárez-Ferrín, 2000, pp. 386-387, n. 27, cuadro II, ils. 1-3.

⁴⁴"La 'théofagie' ou 'manducation de Dieu' procède des mêmes instincts préhistoriques que l'anthropophagie. Il s'agit moins de satisfaire sa faim que de s'appropriar les puissances de l'être qu'on incorpore à sa propre substance. L'ingestion d'une substance divine... est une participation à la puissance de Dieu, en tout cas une garantie de salut" (Réau, 1956-59, t. II, v. 2, p. 417). Sobre el canibalismo ritual, vid. Eliade, 1979, I, esp. pp. 25 y 54.

⁴⁵Si el nimbo rodeara la cabeza de Juan, al estar *recumbens in sinu Jesu*, eclipsaría el rostro del Maestro. El artista ha "resuelto" el problema dejando el nimbo rezagado en el lugar que le correspondería si el discípulo preferido estuviera sentado como los demás Apóstoles. Esta actitud sólo se menciona en su Evangelio (Jn. XIII, 23), pero tuvo cierto éxito en el arte bajo-medieval, y así se representa en más ocasiones en Galicia, p. ej. en la Última cena del retablo de Sta. María de la Gracia, en Monterrei, Ourense, o en las pinturas del muro N. del tramo recto del ábside de Sta. María de Marrube. [Obras reprods. en Yzquierdo Perrín y Manso Porto, 1996, p. 439; en Suárez-Ferrín, 2000, il. 3.]

⁴⁶Judas no tiene nimbo porque no es santo; en ocasiones se rodea su cabeza con uno negro, para dejar si cabe más claro su carácter de figura maléfica o demoníaca. Se le representa arrodillado no por una cuestión de piedad, sino con la misma finalidad que el desplazamiento del nimbo de Juan: para no tapan la figura de Jesús. Cf. retablo de Sant Salvador de Guardiola, Bages, de Lluís Borrassà, 1404 [reprod. en Gudiol y Alcolea i Blanch, 1986, fig. 358]; cf. frontal de altar de la iglesia de S. Miguel de Lüneburg, ca. 1418.

así pues, mojado el bocado, se lo dio a Judas... "*Et post bucellam, introivit in eum Satanas*" (Juan XIII, 25-27). El diablo aparece en forma trasgo negro o εἰδωλον⁴⁷, colándose por la boca del traidor, que queda aislado en primer plano con la bolsa de las trece monedas a la espalda.

El **Calvario** (*Crucifixio*), tema 2c, situado en el registro inferior de la embocadura norte del absidiolo del lado del evangelio, resulta más primitivo y simple que el que se localiza en el pilar del lado norte (tema 13a), aunque en ambos destacan los tres personajes fundamentales: Cristo, María y Juan Evangelista. El momento es narrado tanto en los Evangelios canónicos -Mateo XXVII, 32-50, Marcos XV, 20-41, Lucas XXIII, 33-49 y Juan XIX, 16-37- como en los apócrifos -Nicodemo X-XI y san Pedro IV-V-.

La cabeza del *Christus patiens*, moribundo, se inclina hacia el hombro derecho en dirección a su madre, María. Los músculos de sus brazos están distendidos al máximo por el peso de su cuerpo; de cintura para abajo su figura es totalmente rígida. Se aprecia de nuevo en esta imagen la influencia de las *Revelationes* de santa Brígida: la sangre resbala por sus sienes y empapa la barba, su vientre casi toca la espalda, tan rehundido está que parece no albergar intestinos⁴⁸. La sangre también brota de sus cinco llagas, como en el Segundo Adviento (tema 1a), sin embargo mientras que en éste son un signo de su triunfo sobre la muerte, en el Calvario denotan su sufrimiento. En esta representación se repiten una serie de inexactitudes iconográficas acuñadas por el arte cristiano y repetidas sin cesar: Cristo está fijado a la cruz según la tradición gótica de los tres clavos -aunque sólo Juan habla de ellos y ni siquiera cita su número- y cubre sus *partes pudendae* con el *perizonium* -a pesar de que Melitón de Sardes afirmaba, en el siglo II, que *nudus erat in cruce*-⁴⁹.

La cruz *immisa*, hecha a partir de maderos escuadrados, presenta una cartela en el brazo más corto cuya inscripción, hoy perdida, expondría la condición del crucificado, tal y como se lee en las cartelas de las cruces de los temas 5 y 13a: *"* I N R I *"* (*Iesus Nazarenus Rex Iudæorum*)⁵⁰. A su derecha, su madre, cabizbaja, cruza las manos ante el pecho con una intensa expresión de tristeza en su rostro, lograda por medio del trazo de unas cejas inclinadas, tipificadas por

⁴⁷Esta anécdota no es representada con frecuencia, pero se puede observar una composición similar a la de Pombeiro, incluso en este detalle, en el Evangelionario del emperador Enrique III, Alemania, s. XI (il. 5).

⁴⁸Cfr. Sainte Brigitte, *Révélations*, Roma, 1628, t. I, p. 22: « ... ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang... Ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre, ramené en arrière, touchait le dos, comme s'il n'avait plus d'intestins » (ap. Mâle, 1908, p. 80). Este pasaje fue retomado a fines del s. XV por Olivier Maillart en su *Histoire de la Passion*.

⁴⁹A este respecto, "... l'art chrétien n'a eu le moindre souci de la vérité historique" (Réau, 1956-59, t. II, v. 2, p. 479). Jesús viste de nuevo el *perizonium* en los temas 5 y 13a.

⁵⁰Las siglas se escriben en caracteres minúsculos, con signos de abreviatura y separados por puntos. La leyenda se explicita en Mt. XXVII, 37, Mc. XV, 26, Lc. XXIII, 38, Jn. XIX, 19 y Nicod. X, 6.

Fritz Lange como “de Laocoonte” o “de Magdalena”⁵¹. Del otro lado, el discípulo predilecto acerca la mano al cuerpo inerte de Jesús⁵².

El otro **Calvario**, *tema 13a*, se localiza en la cara oeste del prisma inferior del primer pilar que separa la nave norte de la nave central. Resulta un tanto más complejo que el anterior, pues cuenta con nuevos elementos: unas graciosas figurillas en vuelo, el sol y la luna.

San Juan sostiene su Evangelio en la diestra mientras se lleva la mano izquierda a la mejilla en señal de duelo⁵³. En la figura de la Virgen, con la mirada perdida, se reitera la presencia de la toca que le cubre cabello y cuello, y del gesto, pues vuelve a cruzar sus manos ante el pecho. Cuatro ángeles en vuelo recogen en sus cálices⁵⁴ la sangre que mana de las llagas de Cristo. Probablemente su representación, nacida a principios del siglo XIV en Italia⁵⁵, se inspire en aquellos *psicopompos*⁵⁶ encargados de transportar las almas de los muertos a la bienaventuranza.

Sol y Luna aparecen personificados a ambos lados sobre los brazos de la cruz: Helios a la derecha de Cristo, y Selene, a su izquierda. Los Evangelios hablan de la presencia del sol, lo que no se explica es porqué al sol se unió la luna, posiblemente por una cuestión de simetría compositiva. Según Réau, “*D'autre part, l'Antiquité païenne attribuait au Soleil et à la Lune ... une signification funéraire*”⁵⁷, y con este matiz los encontramos en innumerables obras medievales, acompañando Crucifixiones, Tronos de Gracia y también efigies funerarias⁵⁸.

⁵¹Cfr. Lange, 1975, pp. 204-205.

⁵²Cf. mismos gestos elocuentes de María y S. Juan, acuñados por la tradición, en un mosaico de la segunda mitad del s. XI de la iglesia monasterial de Dafni, Ática (*il. 6*).

⁵³Esta postura es típica en el S. Juan de muchos Calvarios. Ejemplos pictóricos galaicos más o menos contemporáneos: Bembibre, Marzá o Sta. María de Seteventos.

⁵⁴Estos cálices manifiestan una clara similitud con piezas de orfebrería como la que se conserva hoy en el Tesoro de la Catedral de Santiago, obra de un taller de Padrón, del s. XV, procedente del santuario de N.ª S.ª da Escravitude.

⁵⁵En los frescos de Giotto en la Capilla de la Arena, Padua. Cf. angelillos con cálices en obras alemanas (Tabla del Maestro de Colonia, hacia 1330, Museo Wallraf-Richartz, Colonia); navarras (decoración mural del refectorio de la catedral de Pamplona, hacia 1330; Museo de Navarra); catalanas (retablo de los santos Juanes del castillo de Sta. Coloma del Queralt, ca. 1365; MNAC, Barcelona); castellanas (tabla central del retablo de S. Miguel de Ágreda, Soria, primer tercio del s. XVI; *il. 19*). En Galicia existen tres placas de alabastro de la segunda mitad del XV con este motivo, procedentes del retablo de la Catedral de Mondoñedo, del de la iglesia de Valcarria y otra que hubo en el Museo de Pontevedra [cfr. Sánchez Ameijeiras, 1999, pp. 375-409]. En la antigua sala capitular de la catedral de Ourense, conocida como *Claustra Nova*, un Calvario mural muestra de nuevo este motivo.

⁵⁶Ψυχή: alma + Πομπεύω: conducir, acompañar. Cf. Ángeles *psicopompos* en el Entierro de Santa Lucía, pintado al fresco en la ermita de N.ª S.ª del Rosario de Osia, Huesca, 1250-1300; cf. frontal de Sta. Eugenia de Saga, Cerdaña, 1275-1300; cf. panel del políptico atribuido a Simon Marmion con el Alma de S. Bertín llevada a Dios, hacia 1459 (*National Gallery*, Londres) [obras reprints. en Gudíol y Alcolea i Blanch, 1986, fig. 101; en Boase, 1993, *il. 45*]. Cf. ángel y demonio *psicopompos* en la *Crucifixio cum latronibus* de Mañón [Suárez-Ferrín, 2000, pp. 403-404, cuadro XIV].

⁵⁷Réau, 1956-59, t. II, v. 2, p. 486.

⁵⁸Cf. mural en la catedral vieja de Lérida, ca. 1330-1350. Cf. en Galicia, relieve del convento de las Bárbaras de A Coruña (ca. 1380); sepulcro coruñés de Sancha Martiz (aludido en n. 17; *il. 20*).

Además, no se debe olvidar que sol y luna simbolizan la sucesión de días y noches, y por tanto, la Eternidad⁵⁹.

La escena de la **Lamentación sobre Cristo muerto** (*Planctus Mariae*), tema 5, no hunde sus raíces en las fuentes antiguas, sino que parece haber surgido en época medieval a partir de las lamentaciones fúnebres populares. En Pombeiro se desarrolla a media altura sobre el muro norte del tramo recto del ábside central.

Con fondo estrellado, y sobre pavimento embaldosado de barro cocido en perspectiva⁶⁰, se desarrolla el llanto ante la Cruz, principal instrumento del sacrificio de Cristo. Otros *arma Christi* cuelgan del travesaño: la linterna de Malco, el flagelo, la túnica púrpura sin costuras, y la corona de espinas⁶¹. La Virgen, san Juan Evangelista y las tres Marías son los personajes participantes en esta Lamentación. La Madre de Dios, sedente, protagoniza la composición acogiendo en su regazo el cuerpo rígido y llagado del Hijo muerto⁶², mientras une sus manos en oración; ya no es una Virgen desconsolada sino -como sugiere Louis Réau- una Virgen sacerdotisa⁶³. Recordemos, a este respecto, que la Lamentación se sitúa frente a la Última Cena, escena que preludia asimismo el sacrificio eucarístico; ambos flanquean así el espacio destinado a celebrar este Sacramento en el ábside principal de la iglesia. San Juan sostiene la cabeza inerte de su maestro⁶⁴, mientras las Santas mujeres -María Magdalena, Cleofás y Salomé-, con los tarros de ungüentos en sus manos, se reparten en la mitad izquierda de la representación. Una permanece contemplativa tras la Virgen, mientras las otras dos -tocadas con sendos alharemes⁶⁵- cuchichean.

⁵⁹Cfr. Monteagudo García, 1965, p. 17, en relación con los relieves visigodos de Sta. María de Quintanilla de las Viñas, Burgos.

⁶⁰Similar al de los temas 1b y 6.

⁶¹Entre los s. XIV y XVI es habitual que se dispongan tras los personajes -ya sea de una Piedad, con María y Jesús, ya de todo el grupo de la Lamentación, como en Pombeiro-, rodeando a la cruz, los demás instrumentos de tortura. Cf. retablo pétreo conservado en Vilar de Donas; cf. relieve en alabastro de la Piedad, en la iglesia parroquial de Cardona, Barcelona [reprod. en Trens, 1946, fig. 127].

⁶²El cuerpo llagado de Cristo trae a la memoria la dramática representación de la Crucifixión en el panel central del retablo de Isenheim, pintado por Matthias Grünewald hacia 1513-15.

⁶³"... qui, en offrant son Fils en holocauste, prélude à l'institution du sacrifice de la Messe et à l'acte symbolique du prêtre consacrant l'hostie" (Réau, 1956-59, t. II, v. 2).

⁶⁴Cf. Lamentación del maestro de la Anunciación de Aix, il. 7, pintada para el monasterio cartujo de Villeneuve-lès-Avignon, ca. 1450 (Museo del Louvre, París). En ella se aprecia idéntica actitud de la Virgen y de S. Juan, así como la presencia, en el extremo izquierdo, del donante.

⁶⁵El turbante o alhareme, de influencia morisca, es una prenda típica de la moda y del arte del s. XV flamenco e hispano-flamenco. Cf. Calvario de Dieric Bouts (Museo de Bruselas); cf. Cristo y la samaritana, de Fernando Gallego, en una tabla del antiguo retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo, hacia 1480-88. [Obras reprod. en Pijoán, 1969, fig. 145; en Bernis Madrazo, 1978, lám. XV, fig. 29.]

El episodio del **Juicio Final**⁶⁶, *tema 1*, ocupa el primer tramo del muro norte de San Vicenzo. Antes de la restauración de las pinturas, permanecía en su mayor parte oculto por un retablo adosado a ese tramo. El paño pictórico se distribuye en dos registros: uno superior, con el Juez en el centro, flanqueado por tres Santos y dos ángeles trompeteros en vuelo a cada lado (*tema 1a*), y uno inferior que se organiza para dar cabida al espacio de los elegidos, a la derecha de Cristo (*tema 1b*), y al espacio de los condenados, a su izquierda (*tema 1c*). Ambos registros están separados por una franja de nubes estilizadas que ayuda a estructurar el conjunto, al tiempo que concuerda iconográficamente con lo que es habitual, sirviendo de base para el grupo intercesor⁶⁷.

*Tema 1a*⁶⁸. Cristo Juez, sedente sobre el arco iris y apoyando sus pies en el orbe tripartito, ejecuta la separación de *beati* y *maledicti*⁶⁹ mediante el gesto de sus brazos. Su cabeza gira hacia la derecha con una expresión dulce en el rostro, sonriendo en dirección a los bienaventurados. Su palio deja al descubierto las cinco llagas sanguinolentas. Flanquean su cabeza dos símbolos que refuerzan el sentido opuesto de la diestra y la siniestra: la rama de lis de la Misericordia, en el

⁶⁶La aparición, en los últimos años, de esta y otras escenas judiciales en el panorama pictórico galaico del s. XV, nos obliga a abandonar la idea -expuesta en su momento en García Iglesias, 1981, p. 140- de que las únicas pinturas conservadas, referentes a este tema y realizadas en esta centuria, eran las de Vilar de Donas. Por otro lado, discrepo del autor en lo que respecta a la temática de las pinturas de esta iglesia de Palas de Rei, pues considero que en el ábside de O Salvador no se representa una escena judicial sino más bien otro tipo de imagen teofánica, intemporal.

⁶⁷Los grupos de Santos y Santas mediadores se disponen normalmente sobre nubes, como en Sta. María de Castrelo de Miño, Nogueira de Miño, Sta. María de Pesqueiras o S. Pedro de Ribas Altas, pero el diseño de las de Pombeiro -tanto de las del *tema 1* como de las de los *temas 7 al 10*- es un tanto especial, aunque no único en Galicia. Se trata de un motivo común en toda la Europa flamenca, neerlandesa y germánica durante los s. XIV y XV, no sólo en las artes del color, sino también en grabado y relieve. Cf. escenas de la vida de Sta. Brígida de Suecia; cf. tapiz realizado en el taller de N. Bataille, a partir de los cartones del pintor de Brujas, J. Bondol, para Luis I de Anjou, ca. 1373; cf. primer Apocalipsis impreso, en el taller de Janszoon Coster en Haarlem, Holanda, hacia 1420-35; cf. tímpano del portal norte de la capilla de N.ª S.ª en la catedral de Wurzburg, segundo tercio del XV. Pienso que este motivo empieza a morir en los grabados del Apocalipsis de Dürero, de 1511, pues éste lo lleva a un grado tal de libertad, movimiento y vida, que termina con el rígido geometrismo que le caracterizó desde su nacimiento. [Obras europeas reprod. en Almazán, 2000, pp. 108, 120 y 136; Schiller, 1972, I, fig. 105; Van der Meer, 1978, pp. 176-187, 272-280]. Para conocer la teoría de J. Baltrušaitis sobre el origen oriental de tal motivo, denominado por él "*chi* gótico", v. Baltrušaitis, 1983, pp. 258-260. Este autor concluye el apartado dedicado al *chi* diciendo que "La nube, representada primitivamente por medio de un tejido, termina por confundirse con él, haciéndose más rígida, así como por correr sobre los pescuezos de los vestidos, los capuchones y las vueltas de las faldas, con la cualidad de un adorno de repliegues uniformes". Y bien cierto es que este diseño no deja de traer a la mente una prenda tan occidental como la gola, un "Adorno del cuello hecho de lienzo plegado y alechugado" -según refiere el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, 2001, p. 1142-, como la que adornaba ya el cuello de Juan II de Aragón (†1479) en algunos de sus retratos.

⁶⁸Es muy probable que algunas obras de origen germano y flamenco, difundidas por medio de grabados, sirvieran de modelo a estas escenas judiciales. Obras como el Juicio Final de R. van der Weyden, del segundo tercio del s. XV (hoy en el Hospital de Beaune, Borgoña), el de Hans Memling, 1466-1473 (Museo Pomorskie de Danzig, il. 8), o el mismo tema pintado por el Maestro de la Abadía de Affligem (Museo de Bruselas).

⁶⁹Términos acuñados por Juan Fidanza, más conocido como S. Buenaventura († 1274).

lado de la bienaventuranza (premio), y la espada de la Justicia en el lado de la condenación (castigo)⁷⁰, un motivo generalizado en las escenas de Juicio Universal de todo el Occidente europeo, presente también en ocasiones en retratos de monarca de época gótica⁷¹.

A su derecha se dispone, en pie, una figura femenina semi-desnuda, cubierta casi exclusivamente por un manto sobre los hombros (como Cristo juez) que deja a la vista su torso desnudo; sobre las piernas, unos velos transparentes. Este atuendo no deja de recordar al de una bailarina, una “Salomé”. Dirige su mirada directamente hacia el espectador -situado en la nave- con una suave sonrisa; muestra el pecho derecho, realizándolo, mientras modula su cuerpo en un claro *contrapposto*, marcando con su cadera y su cintura una curva sinuosa. Se respira en esta figura un cierto aire de *femme fatale*, pues a pesar de haber sido concebida y pintada en el siglo XV, responde perfectamente a muchos de los rasgos físicos y actitudinales que Erika Bornay atribuye a este “producto” del espíritu y la mentalidad decimonónicas⁷².

A pesar de lo chocante de sus características físicas, atuendo y actitud, considero sin ningún género de dudas que se trata de una Virgen María intercesora, nimbada, que hace *pendant* con san Juan Bautista en la hora del postrer Juicio⁷³. Aunque normalmente -en tal contexto- ésta se presenta arrodillada, orante y castamente vestida, el tipo iconográfico seguido en Pombeiro adopta un recurso si cabe más convincente que el de la oración: el de mostrar el pecho “como razón suprema y definitiva para inspirar y exigir misericordia”⁷⁴, un motivo iconográfico existente ya desde el siglo XIII, aunque censurado en el siglo XVII por razones obvias de decencia.

⁷⁰Existen muchos ejemplos gallegos, en pintura mural, de ambos símbolos flanqueando la cabeza del Cristo juez, como el de Sta. María de Amoeiro, Sta. María de Cuiña, Sto. Estevo de Chouzán, S. Miguel de Eiré (il. 9), Fión, Sta. María de Mañón o Pesqueiras, por poner sólo algunos ejemplos. Se conserva también un documento, el protocolo de Gaspar Cabral, dado el 15 de abril de 1587 (Protocolo nº 899, Archivo Histórico Provincial de Pontevedra), donde se encarga al pintor Francisco Fernández la realización de unas pinturas con la temática del Juicio en la capilla de N.ª S.ª de la Piedad de la iglesia de S. Bartolomé O Vello, Pontevedra; en este encargo se especifica que: “... y detrás / del asiento de ençima avajo ha de pintar / un Dios Padre asentado en unas nubes con / su resplandor con dos imágenes en los / extremos una de Nuestra Señora y otra de San / Juan – y ençima dos angeles con dos tron / petas y la espada del juicio y el ramo / de la Misericordia- y en vajo de todo esto / dos ymagenes una de Santa Catalina y la / otra de San Pablo...” [doc. consultado ap. Moure Pena (en prensa)].

⁷¹Espada y rama de lis se observan también en ocasiones en relación a la monarquía. P. ej., en el Tumbo de Toxosoutos, 1289 (Archivo Histórico Nacional, Madrid), Fernando II se efigia entronizado y empuñando la espada mientras sostiene una gran rama de lis. Es lógico, puesto que si el soberano intenta imitar el reino de Cristo en la tierra, no es extraño que se quiera acompañar en sus retratos de dichos atributos de “buen gobierno”.

⁷²Por ejemplo: “Sobre la apariencia física de esta mujer (...) Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza (...) En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones” (Bornay, 1995, pp. 114-115).

⁷³Sta. María y S. Juan Bautista configuran con Cristo el tema de la *Deesis* (δεω: ‘suplicar’ o ‘interceder’); son considerados los principales abogados de la Humanidad desde el siglo XII. V. de nuevo fragmento del texto del Protocolo de Gaspar Cabral, n. 70. Cf. ejemplos dados en n. 68 y 70.

⁷⁴Trens, 1946, p. 368.

La idea no es una novedad del mundo medieval, sino que parece tener sus raíces allá por el siglo IX a. C., en la epopeya homérica. Según apuntan Manuel Trens y Louis Réau, “*la Mère de Dieu renouvelle le geste hardi d’Hécube suppliant son fils Hector: elle découvre sa poitrine et lui montre les seins qui l’ont allaité*”⁷⁵. Por otro lado, este tipo de iconografía mariana trae a la mente la imagen de la Virgen de la Leche, derivada de la *Panagia Galaktrophusa*⁷⁶ del arte bizantino de los siglos XI y XII. La representación visual de la Virgen que, para interceder por sus devotos, muestra sus pechos recordándole al Hijo que un día le alimentó con ellos, se remonta al siglo XIII (cf. miniatura de la catedral de Toledo), pero se extiende –contando con el beneplácito de teólogos como Molano († 1585)– entre los siglos XIV y XVI, adentrándose en algún caso más allá del 1600, tanto en imágenes de Juicio Universal como en aquellas otras de Juicio Particular⁷⁷.

En la mayor parte de los ejemplos conservados, la Virgen, tanto si muestra uno como ambos pechos, tiene un aire extremadamente casto. En el sepulcro episcopal de don Miguel Sánchez de Asíaín, en la catedral de Pamplona (*il. 11*), la figura se vuelve un tanto más atrevida. Pero es en Pompeiro en donde se llega a un extremo difícilmente comprensible, especialmente si tenemos en cuenta que se trata de un contexto monasterial. Sólo acudiendo a las fuentes se puede comprender cómo una imagen de estas características pudo llegar a ser encargada y con-

⁷⁵Réau, 1956-59, t. II, v. 2, pp. 120-124. Así, ya Homero narraba en su *Iliada* cómo Príamo, arrancándose los cabellos, y Hécuba, descubriendo su pecho, suplicaban a Héctor que no luchase con Aquiles. Parece probable que este texto influyera en la creación literaria e iconográfica de la faceta de la Virgen intercesora como Madre, atribuida por unos a S. Germán I († 733) y por otros a S. Bernardo de Claraval († 1153). Pero es en un libro de Arnaud de Chartres, amigo de S. Bernardo y abad de Bonneval, titulado *De Laudibus B. Mariae Virginis* (1144-56), donde se encuentra la alusión primera. Durante los siglos siguientes, el tema sigue presente en la literatura: en el XIII, en la cantiga XII de Alfonso X el Sabio († 1284), en el XIV en un poema del cancionero de Bayeux titulado «*L’advocatrice Nostre-Dame*». Gracias a la influencia del *Speculum Humanae Salvationis* (cap. XXXIX), se sigue extendiendo por Europa en los últimos siglos de la Edad Media, de modo que en el XVI todavía se localiza en un poema peninsular anónimo. Cfr. Trens, 1946, pp. 371-372; cfr. Réau, 1956-1959, t. II, v. 2, p. 122.

⁷⁶Το γάλα: ‘leche’ + Τρεφω: ‘alimentar’.

⁷⁷J. Universal: cf. tabla pintada del siglo XVI, en el Alcázar de Sirga, Palencia; cf. *Laatste Oordeel* de Jan Provoost, 1525 (Museo Groeninge, Brujas, *il. 10*); cf. manuscritos británicos del s. XV, uno conservado en el *Estate of Major J. R. Abbey* (J. A. 7398, f. 57), y el otro en la *British Library* (Add. 50001, f. 27), Londres. J. Particular: cf. mural que orna el testero del sepulcro episcopal de don Miguel Sánchez de Asíaín en la catedral de Pamplona, 1357-1364 (*il. 11*); cf. manuscrito procedente del Norte de Inglaterra, ca. 1420-30 (*British Library*, Londres); cf. pintura del XVI (Museo Episcopal, Vich). [Imágs. reprod. en Trens, 1946, figs. 226-228; en Scott, 1996, figs. 222, 225 y 250]. Según M. Trens, las imágenes de juicio individual con virgen intercesora mostrando el pecho, compuestas al modo de una *Scala salutis* o escalera de salvación, tienen su origen en un sermón atribuido a san Bernardo: “¡Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre! La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas” (Trens, 1946, pp. 372-373).

servada, pues éstas revelan que el estado de la espiritualidad en San Vincenzo dejaba bastante que desear durante esos siglos finales de la Edad Media⁷⁸. En fin: sigamos adelante.

La siguiente figura femenina es santa Catalina de Alejandría, la segunda por su posición y también por su influencia sobre la decisión final, ya que en el Medievo se la consideraba la “novia mística” de Cristo, además de poseer unas dotes retóricas que le valían la fama de ser una excelente abogada. De tales dotes y de tal noviazgo místico trata la *Legendi di Sancti Vulgari Storiado* (Leyenda Dorada), del dominico genovés fray Jacobo de Varazze († 1298)⁷⁹. Catalina es fácilmente reconocible porque porta los atributos de su martirio: la gran rueda dentada del suplicio fallido y la espada de la decapitación, pero también por su corona de princesa, pues era hija de un rey, Costo⁸⁰. Tras ella se reconoce a una tercera Santa, posiblemente otra *Virgo Capitalis*, Bárbara quizás.

A la izquierda del Salvador, la primera figura masculina representada es san Juan Bautista, arrodillado y orante. Mira hacia Él en postura y actitud notablemente distintas a las de la Virgen. El *pródromos*⁸¹ presenta la fisonomía acostumbrada, con largos y descuidados cabellos, y barbado; sin embargo su pelliza ha sido substituida por un atuendo más lujoso que aún así parece querer imitar los famosos mechones de pelo de camello referidos por los Apócrifos⁸². El segundo

⁷⁸Lucas Álvarez y Lucas Domínguez explican que “por lo que se refiere a la espiritualidad las noticias no son siempre satisfactorias”. A fines del s. XIII los documentos “recogen el buen hacer en el oficio divino”, se prolonga esta situación positiva durante el primer tercio del XIV, pero desde entonces se producen grandes desórdenes que acaban empeorando en los años finales del siglo, hasta el punto de que un informe de 1392 describe la situación del modo siguiente: “*Prior male se regit in spiritualibus et temporalibus... Diffamatus est de incontinentia; et verum est, quia de una concubina non est contentus, sed plures habet... sua mala fama ubique predicatur. Nullum bonum dicitur de eo; fuit apostata per longum tempus et etiam iacobite*” (Charvin, *Statuta*, IV, p. 309; ap. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, pp. 22-23, n. 102). Aunque se trate de una situación más o menos excepcional, este documento y otros justifican la presencia de una imagen de estas características. El informe de 1460, “*pese a una ligera recuperación, sigue siendo pesimista*”. Cfr. docs. en Charvin, *Statuta*, I, 429; II, 51, 301, 356; III, 410; IV, 309 (ap. Lucas Álvarez y Lucas Domínguez, 1996, p. 20, n. 83).

⁷⁹En el cap. CLXXII, con relación a su capacidad retórica, narra el autor que había sido “entregada desde su niñez al estudio de las artes liberales” y “mantuvo con el César un prolongado debate y, por medio de innumerables silogismos perfectamente dialécticos, recurriendo a alegorías y metáforas, aduciendo argumentos unas veces rigurosamente realistas y otras místicos, demostró la verdad de una serie de proposiciones”. Más adelante, en el texto, se dice que Cristo se dirige a su amada mística en estos términos: “¡Ven, amada mía, esposa mía, ven! ¡Ven, que ya están abiertas las puertas del paraíso para que entres en él! ¡Yo te prometo que ampararé con mis divinos auxilios a todos los que... honren tu memoria!” (Vorágine, 1997, II, pp. 766 y 772). Cf. retablo de Hans Memling, que ilustra los Desposorios Místicos de Sta. Catalina, conservado en el Hospital de S. Juan de Brujas, ca. 1475-79.

⁸⁰Otras imágenes murales de Sta. Catalina de Alejandría en Galicia, con todos o alguno de sus atributos, se pueden observar en Cuiña, Chouzán, Pesqueiras, Sta. María de Seteventos o S. Pedro de Seteventos, entre otros.

⁸¹Τίπο: ‘delante’ + Απομαω: ‘ir’.

⁸²En los evangelios canónicos -Mt. III, 4 y Mc. I, 6- se describe a S. Juan vestido con túnica corta, sin embargo se le ha representado normalmente con el τριχινος ματιον, un vestido hecho de piel de camello. Este detalle del atuendo de S. Juan Bautista se localiza en el Evangelio apócrifo de Taciano XIII, donde dice: “Y Juan andaba vestido de pelos de camello”. Este detalle se repite en el arte continuamente, hasta el punto de representarse la cabeza del camello pendiendo entre sus piernas, como se observa en el ábside de Barcia. Fuera de Galicia: en varios retablos de Lluís Borrassà de principios del XV, como el de S. Pedro de Terrassa o el que se conserva en el *Musée des Arts Décoratifs*, París [reprods. en Gudiol y Alcolea i Blanch, 1986, pp. 337, 341, figs. 382, 394]. Más allá de la Península, en el grabado del Juicio Final de Heinrich Steiner, Nuremberg, 1510.

Santo seguramente es Francisco de Asís, del tipo barbado; sin embargo no se puede asegurar su identidad puesto que no se observa con claridad el cingulo franciscano con los tres nudos. Del tercer Santo orante sólo vemos la cabeza, tonsurada y barbada. Quizás sea eidetismo, pero parece verse ante él algo así como una figura canina rampante; en tal caso podría tratarse de santo Domingo de Guzmán, baste recordar el famoso juego de palabras *Domini canis*, aludiendo a un tiempo a la orden religiosa y al perro aparecido a su madre en sueños.

Cuatro ángeles trompeteros vuelan sobre los intercesores, dos a dos, en los ángulos superiores de la escena. Hoy sólo están a la vista los dos de la derecha, de los de la izquierda no queda más que parte de sus trompetas. Siguen el tipo germánico flamenco de Hans Memling (*il. 8*), Hugo van der Goes o Hans Holbein el Viejo, repetido en la Península en las obras del Maestro de Ávila.

Bajo el tribunal se consuma la separación, referida fundamentalmente en el Evangelio de Mateo XXV, 34 y 41, pero también en el Evangelio cátaro del Pseudo-Juan V, 13. Esa distinción entre bienaventurados y réprobos constituye el fin último de la existencia de un Juicio, pues “*in terra il bene e il male si mescolano... Nell’aldilà, invece, la giustizia divina separa il bene dal male, ricompensa la virtù e castiga il vizio*”⁸⁴.

La **Bienaventuranza**, tema 1b: *Tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt: ‘Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi’*. El terreno donde se sitúan los personajes es ascendente, como una plataforma artificial de sillería a la que se accede por medio de una serie de escalones hasta llegar a la Jerusalén prometida a los *Beati*, en la idea de la escalera al Cielo como alegoría de la ascensión espiritual⁸⁵. San Pedro apóstol, portero del Paraíso (*janitor coeli*), con su cráneo tonsurado, tiene un tamaño jerárquicamente superior al de las figuras que le rodean. Recibe a los *boni perfecti*⁸⁶, inclinándose para dar un cálido abrazo de bienvenida a uno de ellos. El guardián se sitúa ante la Nueva Jerusalén, configurada como una capilla de planta de salón, tipo *Hallenkirche*, fortificada por cuatro torretas almenadas con remates cónicos, con techumbre inclinada a doble vertiente y cuatro ventanas de vidriera en el muro visible; un tipo de arquitectura que representa con asiduidad templos y ciudades

⁸³Documentado entre 1465 y 1476 en dicha ciudad castellano leonesa. Sobre este maestro del gótico hispano-flamenco, v. Azcárate, 1996, p. 389.

⁸⁴Cfr. Baschet, 2000, p. 232.

⁸⁵La escalera siempre es ascendente, como en el ya citado Tríptico de Danzig, de H. Memling (n. 68). Sobre este tema véase C. Heck, *L’échelle céleste dans l’art du Moyen Âge*, París, Flammarion, 1997. Existe una excepción en Pesqueiras: allí los elegidos descienden unos escalones para entrar en la Ciudad celestial. Es probable, sin embargo, que tal despropósito iconográfico venga determinado por el propio espacio pictórico, condicionado por un nicho abierto en el muro (*il. 12*).

⁸⁶Terminología empleada por Hugo de San Víctor, canónigo parisino, teólogo y filósofo († 1141). Sin duda, a los Condes D. Suarío Gutiérrez y a su esposa Dña. Gontroda les hubiera gustado encontrarse entre los moradores de la Jerusalén celeste; recordemos que en el s. X donan al abad numerosas posesiones “por amor de Dios, por temor al fuego del infierno, para expiar sus pecados y... alcanzar por fin premios eternos” (Gómez-Pereira, 1950, p. 73).

bíblicos tanto en miniaturas como en las primeras obras impresas en Europa a partir de los años veinte del siglo XV. La puerta, de madera, tiene una enorme cerradura, que se corresponde con el tamaño de las *claves* que cuelgan del cinto del portero. Son dos, una de oro y otra de plata, las llaves del cielo y de la tierra que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar, que Cristo confirió al príncipe de los apóstoles; “*ces clefs sont liées ensemble parce que le pouvoir d'ouvrir et de fermer est l'un*”⁸⁷.

Los ángeles se representan como adolescentes dulces y rubios con grandes alas. El situado en primer plano parece abrir una cancela ante la llegada de los habitantes de la ciudad celestial⁸⁸; el del segundo plano les acoge, sonriente, mientras posa su mano protectora sobre la cabeza de uno de ellos, un gesto que recuerda al de los ángeles que ayudan a los *Benedicti* a pasar desde los arcos laterales hasta el gran arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (*il. 13*). Los elegidos figuran desnudos y sexuados, dos de ellos tonsurados, como único rasgo indicativo de su papel en la sociedad terrenal; aparte de estos dos religiosos, hay dos personajes laicos y una doncella. No conforman un grupo denso –como en Santa María de Castrelo de Miño o en San Xurxo de Vale– sino que hay espacio entre ellos; así pueden adoptar holgadamente diversas posturas de un modo muy naturalista, aunque siempre controlan el gesto.

El **Castigo eterno**, tema 1c: *Tunc dicet et his qui a sinistris erunt: 'Discedite a me maledicti in ignem aeternum, qui paratus est diabolo, et angelis eius'*. Dos monstruosos demonios atormentan a los *damnati*⁸⁹. Uno arquea todo su cuerpo para golpearla con una gran maza provista de pinchos, mientras los agarra con su “mano” derecha y su “pie” derecho. Su compañero se afana en clavar su tridente en un *malus* encorvado que tiene ante sí. El terreno donde se sitúan es abstracto, sólo poblado por llamas que parecen surgir de lo más profundo de la tierra; quizás representan los pozos de fuego y azufre referidos en Apocalipsis XXI, 8.

Estos seres maléficos, desnudos, tienen el cuerpo totalmente cubierto de un vello de color pardusco. En la cabeza: grandes orejas y cuernos, dos el de la izquierda y uno grande helicoidal el de la derecha, y el cabello erizado, “ya como representación de las llamas del infierno, ya en referencia a la costumbre de algunos bárbaros que peinaban así sus cabellos engrasados para intimidar a sus enemigos”, según Jeffrey B. Russell⁹⁰. Tienen varios rostros: en la cabeza, en el pecho, o en el vientre, como reflejo externo de una monstruosidad moral interna,

⁸⁷Cfr. Réau, 1956-59, t. III, v. 3, p. 1083.

⁸⁸El ángel actúa una barra metálica en cuyo extremo hay un agujero por el que pasa una barra vertical de la cual parece surgir un arco. Se me antoja factible la posibilidad de que tal arco forme parte de una bóveda que sustenta las escaleras sobre un foso, y que el artilugio que sujeta el ángel se trate de una cancela que está abriendo ante la llegada de los bienaventurados.

⁸⁹V. n. 69.

⁹⁰Su desnudez se relaciona con el desenfreno sexual, y el vello corporal, con el salvajismo y la animalidad. Por otro lado, los cuernos recuperan el sentido de una antigua connotación de poder. Cfr. Russell, 1995, pp. 236-238.

y sus cuatro extremidades son prensiles. Aunque este tipo de diablo peludo, multifaz y depredador, aparece antes del siglo XIII y se repite sin cesar en numerosas obras europeas del siglo XV⁹¹, no es habitual en Galicia.

Los condenados están desnudos, como los bienaventurados, pero en vez de mostrarse alegres y relajados, están lógicamente aterrados y se encogen ante el ataque de los demonios, gesticulando. Cabezas de más hombres y mujeres asoman de las fosas llameantes, atormentados por el ardor del *ignis aeternus*. ¿Quiénes son? Según Apocalipsis XXI, 8: “los cobardes, incrédulos, depravados, asesinos, fornicarios, supersticiosos, idólatras, y todos los falsarios”.

El tema 2a, la **Caldera**, se dispone en el registro superior de la embocadura norte del absidiolo del mismo lado, conformando una visión que, en su estado actual, resulta casi expresionista. De nuevo, los verdugos son dos demonios cornudos con las extremidades inferiores rematadas en garras de ave rapaz⁹². Ambos castigan a los *valde mali*⁹³, en este caso condenados a hervir indefinidamente dentro de una caldera negra al fuego vivo. Un diablo lanza al interior a un maldito, de cabeza, mientras el otro remueve con una gran espátula el “cocido humano”. Dentro de la caldera se distinguen algunos rostros aterrados, uno de ellos con una especie de bonete negro, quizás un clérigo. Según Jérôme Baschet, el castigo a hervir en la caldera sería el reservado a los curas que no celebraron regularmente el servicio divino, junto a los laicos que no asistieron al mismo. Se estaría castigando así una variante de la pereza, criticando los vicios radicados en el propio cuerpo pastoral⁹⁴.

El **Pesaje de las Almas** (*Psychostasia*), tema 2b, se localiza en el registro medio de la embocadura norte del absidiolo del mismo lado, bajo el “*Caldeiro de Pedro Boteiro*”⁹⁵. El arcángel Miguel aparece en su doble dimensión: como Señor

⁹¹C. Kappler denomina a este tipo de demonio “monstruo multiplicado” y afirma que, durante el s. XV, “pareciera que se ha hecho imposible representar un diablo (...) sin dotarle al menos de dos rostros” (Kappler, 1986, pp. 274-288, esp. p. 282). Con diversas variantes se encuentra este tipo multifaz en la Tentación a la Desesperación de *Moriens*, una escena de la edición alemana de mediados del XV del *Ars Moriendi* (Pierpont Morgan, Nueva York, il. 14). Otro ej., con alas, en una miniatura del Libro de Horas de Rohan, de principios del s. XV (Ms. Lat. 9471, fol. 159 r. Biblioteca Nacional, París). Otros demonios con otras formas y colores, pero siempre multifaces, en el Juicio Final de Stephan Lochner, ca. 1430-1450 (Museo Wallraf-Richartz, Colonia; il. 15); también con patas prensiles, varias caras y cuernos, en *Le livre de la vigne nostre Seigneur* (manuscrito del S. E. de Francia, ca. 1460. Fol. 98r). Existen demonios similares en la Península, p. ej. en la portada occidental de la catedral de León.

⁹²Esas garras son muy habituales a la hora de representar las extremidades de las figuras demoníacas, como también lo son las pezuñas y las zarpas. Cf. en Galicia: Juicio Final de Sta. María de Seteventos; cf. en Castilla y León: Tentaciones de Cristo de la ermita de S. Baudilio de Casillas de Berlanga, Soria.

⁹³V. n. 86.

⁹⁴Este castigo es similar al que Baschet describe en Montegrazie: “*i chierici che non hanno celebrato il servizio divino vengono fatti bollire in un pentolone, mentre i laici che non vi assistono servono da combustibile*” (Baschet, 2000, fig. 39). En Pompeii estarían todos cociéndose juntos, como en Marrubio o en Sta. María de Seteventos.

⁹⁵Así es como denomina a la caldera del Infierno, refiriéndose a la de Sta. María de Seteventos, Ben-cho-Shey (cfr. Ramón y Fernández-Oxea, 1970, p. 25). Manuel Guerra utiliza el mismo término, pero en castellano, al describir un relieve románico del claustro de la Catedral de Girona (cfr. Guerra, 1993, fig. 48).

de las almas, pesándolas, y como *Princeps Militiae Caelestis*, matando a Satanás⁹⁶. Es él el instrumento del que se vale la Divinidad para ejecutar la separación de elegidos y réprobos, y para dominar a las fuerzas demoníacas, de ahí el lema "*Qui sicut Deus ?*". El arcángel se sitúa en tres cuartos, con las alas replegadas y vestido no precisamente como un guerrero, sino más bien como un religioso, con túnica y paletoque sin mangas⁹⁷. Con la diestra ase la lanza, que clava en las fauces del demonio, mientras con la otra mano sostiene la balanza. A pesar de la acción agresiva que supone una lucha, la figura es sorprendentemente estática.

En el platillo más pesado de la balanza se dispone el alma juzgada: una figura infantil, desnuda, arrodillada y orante que ruega por su salvación... y la logrará, pues pesan más las buenas obras que las malas; el otro platillo está vacío, quizás destinado a contener las malas obras, que no existen en este caso. Aunque las representaciones, a veces, se muestran dudosas, se entiende que las buenas acciones —a veces, como aquí, encarnadas en una figurilla "buena"— pesan más que las malas. A este respecto, conviene recordar el texto del Libro de Daniel V, 27, donde dice: "has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso"⁹⁸. El demonio, con boca de felino, responde al tipo físico recurrente en Pombeiro. Agarra la túnica del arcángel al tiempo que parece intentar bajar, en vano, el platillo vacío, para que pesen más las malas acciones que las buenas; es muy habitual ver a Satanás, o a un ayudante, haciendo trampa en el Pesaje de las almas⁹⁹.

La **Trinidad Celestial** (*Trias Caelestis*), *tema 12*, se localiza en la cara sur del prisma inferior del primer pilar que separa la nave central de la nave norte. Se resuelve iconográficamente 'en vertical', como *Sedes Gratiae*¹⁰⁰, paralelamente a la Trinidad Humana o Santa Ana Trinitaria (*tema 14*), en la cara opuesta del soporte. La imagen aglutina en una misma representación a las tres personas divi-

⁹⁶El texto que alude a S. Miguel como príncipe de las milicias celestes en la batalla cósmica contra los ángeles negros es Ap. XII, 7-9. En honor a su faceta de pesador de almas, se le denomina en los países anglosajones *The Lord of Souls*. Existen numerosos ejemplos en Galicia de esta doble iconografía del arcángel: cf. pinturas de Castrelo de Miño, Santiago de Fonteita, Sta. María de Seteventos o Vale; cf. muestra escultórica en caliza policromada, contemporánea al ejemplar pictórico de Pombeiro, en el Museo Catedralicio de Santiago de Compostela.

⁹⁷Arcángel vestido de guerrero: cf. murales de Fonteita, Sta. María de Seteventos y Vale, cf. escultura exenta aludida en n. 96. Con ropa talar: cf. relieve encastrado en la fachada del convento de Sta. Bárbara, A Coruña (*il. 16*), cf. tímpano de la portada N. de Sta. María do Azogue, Betanzos; ambos de fines del s. XIV.

⁹⁸En el Corán también se refleja la misma idea, concretamente en la sura CI, 5-6, titulada "El día terrible": "En verdad, aquél cuyas obras hicieren bajar la balanza, tendrá una vida placentera; pero aquél cuyas obras pesaren poco en la balanza, tendrá por madre, por morada, al Bárathro" (Mahoma, s. a., p. 510). Entre los mazdeístas sucede algo similar: Rashn pesa las obras buenas y malas y, si las buenas acciones pesan más, el muerto sube al cielo; si sucede lo contrario, es arrojado al infierno. Cfr. *El Libro de los Muertos*, 1984, p. 50.

⁹⁹Cf. Fonteita, Sta. María de Seteventos; cf. capitel de S. Francisco de Betanzos. Cf. ej. catalán: *Frontal dels Arcàngels*, 1220-1250 (MNAC, Barcelona). Cf. ej. francés: tímpano de la portada principal de la fachada O. de la catedral de Bourges (Cher), ca. 1270-80. Cf. ej. inglés: Apocalipsis Gulbenkian (Ms. La. 139), Londres, 1265-1270. [Algunas imágs. reprod. en Gudiol y Alcolea i Blanch, 1986, figs. 1, 100, 102-105; en Boase, 1993, p. 224, fig. 46; en *Guía arte gótico*, 1999, p. 42.]

¹⁰⁰El término "Trono de Gracia" fue acuñado en el s. XIX en Alemania (*Gnadenstuhl*). Sobre el posible origen de este tipo iconográfico, v. Mâle, 1924, pp. 182-183. V. asimismo "The Throne of Grace in connexion with Christ's sacrificial death", en Schiller, 1972, II, pp. 122-124. Para su desarrollo en el panorama peninsular, v. G. de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, 1970.

nas (*hipóstasis*), que forman parte de una misma esencia (*ousía*)¹⁰¹. El primer estadio en el desarrollo de esta iconografía fue la inclusión de los símbolos del Padre y del Espíritu Santo en la Crucifixión (*cf.* reverso de la Cruz de Lotario, *ca.* 980)¹⁰², pero es a partir del siglo XI cuando se acuña la fórmula que vemos en Pombeiro (*cf.* Misal de Cambrai, *ca.* 1120; *il.* 21): el Padre Eterno sostiene la cruz con el Crucificado moribundo, mientras la blanca paloma del Espíritu Santo vuela desviándose en la misma dirección que la cabeza de Cristo. Es el tipo que se repetirá con muy pocas variantes durante siglos, por ello se pueden encontrar ejemplos desde el XII en Galicia, España y por toda Europa, en diversos tipos de soporte material¹⁰³. Los detalles que diferencian a la Trinidad de Pombeiro de otras similares son los siguientes: el Padre, barbado, está coronado con una triple tiara papal cuyos aros se adornan con formas treboladas, los ojos de Cristo permanecen entreabiertos y la Paloma no sólo está desviada sino que vuela en picado logrando un tímido escorzo.

Quizás debido al arraigo de esta representación, y a su rápida y fructífera expansión por toda Europa, fue duramente criticada en términos de ironía y sarcasmo por algunas figuras relevantes del Protestantismo, como Pierre Dumoulin¹⁰⁴; sin embargo, la Europa católica siguió materializando en imágenes el Trono de Gracia hasta nuestros días¹⁰⁵.

Existe en Pombeiro otra imagen trinitaria, situada en el mismo pilar a idéntica altura pero en el lado opuesto, hacia el Norte. Se trata esta vez de una Trinidad humana (*Trias Humana*), tema 14, más conocida con el nombre de **Santa Ana Trinitaria**. Este tema nació como verdadero objeto de culto (*Mettertia*) en el siglo XIV pero su desarrollo se efectuó en los siglos subsiguientes¹⁰⁶. Santa Ana, madre de la Virgen, acoge en su regazo a la Niña María, y ésta, a su vez, al Niño Jesús; se aglutinan pues en una misma imagen las tres generaciones: Abuela,

¹⁰¹La palabra *ousía* significa "esencia", *hipóstasis* es la manera en que se expresa la esencia divina en el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En Dios se da, por tanto, una *ousía* y tres *hipóstasis*: paternidad, filiación, santificación, y a cada *hipóstasis* se le llama "persona". *Cfr.* Isasa, 1999, I, p. 27.

¹⁰²Este remoto ejemplar sitúa a la *dextra Domini*, sosteniendo una corona de laurel con la paloma en su interior, sobre el Cristo en la cruz. *Cfr.* Schiller, 1972, p. 122, fig. 395.

¹⁰³En Galicia: *cf.* murales de Sta. Comba de Bande, Barcia (*il.* 22), Sta. María de Melide; *cf.* tallas en el Museo Catedralicio de Santiago, en la iglesia de Crecente (Pastoriza), en Sta. María de Castrelos; *cf.* relieves en el convento de Sta. Bárbara de A Coruña, en un baldaquino gótico conservado en el Museo de Lugo; etc.

¹⁰⁴Pierre Dumoulin escribía en su Escudo de la Fe: "*Les temples de l'Église Romaine sont pleins d'images de la Trinité. On peint un vieillard assis en une chaire, vêtu en pape avec la triple couronne et le manteau papal, a fin qu'au moins il soit respecté à cause de son habit. On lui peint aussi un pigeon pendu à la barbe et un crucifix entre les bras*" (*ap.* Réau, 1956-59, t. II, v. 1, p. 27).

¹⁰⁵*Cf.* talla del *Trône de Grace* en la sacristía de la catedral de Saint-Flour (Cantal), s. XVIII; vidriera del pórtico occidental de Saint-Samson de Clermont (Puy-de-Dôme), segunda mitad del s. XIX; tabla central del retablo de Wilhelm Mengelberg en la catedral de Colonia, 1905; etc.

¹⁰⁶*Cfr.* Trens, 1946, p. 120. Fue durante los s. XV y XVI cuando proliferaron las imágenes de Sta. Ana, en parte como consecuencia de la promoción activa que experimentó su devoción gracias a los papas Alejandro VI y Sixto IV (*cf.* Sánchez Ameijeiras, 1999, pp. 375-409). Uno de los primeros ejemplos de Sta. Ana triple lo realiza Luca Tomé, en Siena, en 1367; más de un siglo después, Da Vinci conseguiría conferir al tema una verdadera armonía plástica en su Santa Ana con la Virgen y el Niño del Museo del Louvre, París (*cf.* Réau, 1956-59, t. II, v. 2, p. 147, n. 1).

Madre e Hijo. Existe una oración a la Virgen María, inscrita en una imagen de santa Ana triple del siglo XV, que parafrasea la salutación angélica poniendo de relieve tanto la genealogía femenina de Cristo como el dogma de la Inmaculada Concepción, y dice así: "*Ave, gratia plena: Dominus tecum; tua gratia sit mecum; benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna, mater tua, ex qua sine macula et sine peccato processisti, virgo Maria, ex te autem natus est Jesus Christus, filius Dei vivi. Amen*"¹⁰⁷.

Santa Ana está caracterizada como una mujer madura, casada, con la cabeza discretamente cubierta por una blanca toca que se enrosca por debajo de la barbilla, enmarcando el rostro¹⁰⁸. Descansa sobre un mueble similar al de la Trinidad Celestial. Presenta al Niño una poma, mientras su brazo derecho envuelve a María en un gesto protector. La Virgen es una figura infantil, y el Niño Jesús, en pie, un bebé¹⁰⁹. En el ángulo inferior derecho de la representación, la cabeza y filacteria de una figurilla de donante, ya aludida.

De lo que considero la representación de una **Verónica** (*Vera Icon*), *tema 13b*, una imagen defendida por la Iglesia como *aqüiropoeta*¹¹⁰, poco puede decirse. Restan únicamente, bajo el Calvario situado en la cara oeste del pilar del lado norte (*tema 13a*), dos cabezas nimbadas sin rostro: una encima, santa Verónica de Jerusalén, y otra debajo, mayor y con nimbo crucífero, la faz de Jesús impresa sobre el paño que sostiene la Santa¹¹¹. Esta iconografía gozó, durante las últimas centurias de la Edad Media, de una gran devoción, en el marco de una religión centrada fundamentalmente en los sufrimientos del Hijo.

¹⁰⁷Ap. Trens, 1946, pp. 122-123.

¹⁰⁸En época de los Reyes Católicos, estas tocas eran la prenda preferida por las mujeres "que por su edad o condición querían vestir discretamente" (Bernis Madrazo, 1978, p. 17). Así pues, la toca indica la edad senil de Sta. Ana, pero también, como "señal de pena" (Trens, 1946, p. 628), la encontramos cubriendo la cabeza y el cuello de María en ambas Crucifixiones (*temas 2c y 13a*).

¹⁰⁹En la pintura castellana existe una Sta. Ana triple muy similar a la de S. Vincenzo, aunque de categoría artística superior, procedente del círculo del taller de S. Andrés de Ventosilla, h. 1485. En Galicia existen otros ejemplos de los s. XV y XVI, como una talla de la iglesia parroquial de Magazos (Viveiro) y otra en caliza custodiada en el Museo Diocesano de Mondoñedo (*il. 23*); pero éstas no logran la articulación conseguida en Pombeiro, al situarse la Virgen sentada con naturalidad sobre el regazo de su madre y no colocada frontalmente. A. López Ferreiro da noticia de otra imagen de Sta. Ana del mismo tipo, que "parece de arte flamenco", en la capilla de D. Lope de Mendoza, en Santiago, y R. Balsa de la Vega, de otra más, en la iglesia de S. Vicente del Pino, Monforte. Cfr. López Ferreiro, 1968, pp. 259-260; cfr. Balsa de la Vega, 1911-12, lám. 164.

¹¹⁰Prefijo α: "negación" + χειροποιητος: "hecho por mano de hombre". La Iglesia sostiene que la imagen de Cristo se habría fijado milagrosamente -y no artificialmente- al paño durante el camino del Calvario, en el momento en que la Santa mujer secó a Cristo el sudor de su rostro.

¹¹¹En su estado original, la imagen sería muy similar a la de un manuscrito del Trinity College de Cambridge (0.3.10, f. 11v). Cf. tabla de Santa Verónica con el Sudario, ca. 1420, *National Gallery*, Londres. [Obras reprod. en Scott, 1996, fig. 142; en Finaldi, 2000, p. 81]. Cf. en Galicia las Verónicas de Cuiña y Marzá, datadas por J. M. García Iglesias en la primera mitad del XVI (cfr. García Iglesias, 1993, pp. 407-509).

A este espíritu responde también la representación de unos **ángeles portando arma Christi**¹¹², *temas 7 al 10*, sobre las cuatro caras del prisma superior del primer pilar que separa la nave central de la nave sur de la iglesia. Los instrumentos de tortura empleados durante la Pasión de Cristo llegaron a ser considerados casi mágicos a fines de la Edad Media, pues se pensaba que, de algún modo, habían contribuido a hacer posible la redención de la humanidad, y que, en último término, «... ont sauvé le genre humain », en palabras de É. Mâle. Por este motivo, por su poder mediático, fue aumentando su culto y al mismo tiempo su número¹¹³, aunque aquí sólo se representan cinco: el *flagrum*¹¹⁴ de la Flagelación y los tres clavos con los que Cristo fue fijado a la cruz, en la cara Este del pilar; la cruz de la Crucifixión, en la cara Sur; la columna de la Flagelación en la cara Oeste; la lanza de la Transfixión y el rollo del edicto condenatorio, en la cara Norte¹¹⁵. Las cuatro figuras angélicas que los sostienen surgen de sendas nubes en medio de un cielo estrellado¹¹⁶.

* * *

ESTILO

Comentábamos anteriormente, al tratar de la cronología de los murales de San Vincenzo de Pombeiro, que en su ejecución se distingue la actividad de varios artistas o talleres, quizás estrictamente contemporáneos, quizás ligeramente distanciados en el tiempo. Una de estas personalidades anónimas sobresale sin duda sobre las demás: su obra, datada hacia 1462, denota una notable categoría artística. Este maestro se adscribe al estilo gótico hispano-flamenco¹¹⁷, pero se muestra más inclinado hacia el componente europeo, hacia el estilo figurativo nacido en Flandes, que hacia el peninsular. Su buen hacer se revela al observar la fina expresividad e individualización conseguidas en los rostros (demonio del *tema 1c*, san José del *tema 3*, Marías del *tema 5*), las posturas de los personajes (ángeles, bienaventurados, demonios y condenados de los *temas 1b y 1c*), y la variedad

¹¹²En Galicia se representan los instrumentos de la Pasión en muchas ocasiones desde el s. XIV y durante los s. XV y XVI. En escultura arquitectónica, portados por ángeles: en la fachada occidental de la iglesia de Santiago de Betanzos y de Santiago de A Coruña. En pintura: en Castrelo de Miño, sostenidos por ocho ángeles (*il. 17*), en Cuiña, flotando por el firmamento, en Ribas Altas, portados por dos ángeles, etc.

¹¹³En Alemania y Flandes se multiplica enfermizamente el número de elementos a partir del s. XIV. Un ejemplo, con más de quince, se localiza en un librito devocional alemán de marfil de 1330-1340 (Museo Victoria & Albert, Londres); v. también un retablo alemán de hacia 1380-90, conservado en el Museo Wallraf-Richartz, Colonia.

¹¹⁴Flagelo conformado por tres correas de cuero jalonadas con bolas metálicas provistas de pinchos.

¹¹⁵Lo que identifico en Pombeiro como el rollo del edicto condenatorio (?) lo porta también un ángel en Castrelo de Miño. V. ángeles con columna y *flagrum*, cruz, corona de espinas, lanza y esponja, en los dos ángulos superiores del Juicio Final de H. Memling (*il. 8*).

¹¹⁶Nubes conformadas con el motivo analizado en nota 67. Estrellas de seis puntas compuestas por el cruce de tres líneas rectas.

¹¹⁷A. Sicart comenta cómo el estilo internacional -presente en S. Xoán de Portomarín o en Vilar de Donas- coexiste, a lo largo del s. XV, con una corriente pictórica procedente de Flandes. Esta influencia nórdica va enriqueciendo el panorama pictórico, arraigando profundamente en Castilla y también en Galicia, aunque con un desarrollo peculiar en nuestras tierras (cfr. Sicart Giménez, s. a., pp. 163-174, esp. p. 169). Acerca de la introducción de la *maniera fiaminga* en la Península, vid. Silva Maroto, 1987, cap. I, pp. 105-225. Para conocer, en concreto, las principales aportaciones específicamente hispanas a la gestación del arte flamenco peninsular, vid. *Id.*, *Ibid.*, pp. 142-165.

en la notación de los plegados de la indumentaria, pues este artista es capaz de reflejar tanto el movimiento de los pliegues coriáceos (*tema 5*), como la rigidez de los plisados (faldellín de Baltasar en el *tema 3*) e incluso la transparencia de los velos (María intercesora en el *tema 1a*). Cuerpos esbeltos y anatomías poco musculosas (Cristo muerto y Cristo juez en los *temas 5* y *1a*) traen a la mente la pintura flamenca del siglo XV; el canon de proporciones resulta alargado con relación a la cabeza. También los nimbos de algunos personajes sagrados tienen una vinculación claramente ultra-alpina (*temas 1a, 1b, 2b, 2c, 5, 14*)¹¹⁸.

La jerarquía se manifiesta en ocasiones por medio de la escala de los personajes, y así los ángeles trompeteros son menores que el Juez y los Santos mediadores (*tema 1a*) y san Pedro es mayor que los *benedicti* (*tema 1b*). El donante se representa a un tercio del tamaño de las figuras de la Lamentación (*tema 5*), un rasgo propio del estilo flamenco -y sus derivaciones- cuando un personaje real se introduce en ámbito sagrado¹¹⁹. El pintor domina la organización en planos, sin embargo no demuestra soltura con la perspectiva, desconociendo -como es habitual en los murales góticos gallegos¹²⁰- la proyección cónica en la composición (*tema 1b*). Los colores se combinan y gradúan en intensidad, aplicándose del siguiente modo: cremas y ocre en los fondos, pardos y grises en arquitecturas y pavimentos, rojos, blancos y negros en los paños, blancos rosados en las carnes -excepto los demonios, que son velludos-, castaños y grises en los cabellos, amarillos dorados en los nimbos, y negro perfilando figuras y facciones.

Se aprecia en muchos de los detalles del arte de este maestro una sólida influencia germana que incita a pensar en la posibilidad de que su origen o formación fueran tudescos. Me atrevo a considerar que al menos los *temas 1a, 1b, 1c* y *5*, serían realizados directamente por él. Es posible que los *temas 3, 4* y *6*¹²¹ fueran ejecutados por uno de sus discípulos más aventajados, así como los ánge-

¹¹⁸Los personajes santos se representan nimbados en todos los temas, pero es en el cuadro de la Lamentación (*tema 5*) donde se cuida más que en ningún otro el decorativismo del nimbo, especialmente del tipo cuyo diseño es propio de la pintura alemana del s. XV y primera mitad del XVI, donde también los orbes tripartitos, los broches de los mantos y otros objetos, se representan como si fueran piezas de orfebrería realizadas en oro puro y adornadas con todo tipo de piedras preciosas y perlas por medio de la técnica de pedrería en cabujones. Cf. Juicio Final de Rogier Van der Weyden, 1443-46, conservado en el *Hotel-Dieu*, Beaune [reprod. en Erlande-Brandenburg, 1992, fig. 109]. Sin duda, estos nimbos recuerdan a las *dinanderías*, famosas bandejas petitorias originarias de la ciudad belga de Dinant que alcanzaron gran difusión en Europa durante la baja Edad Media; estas bandejas repujadas también parecen imitar, en su zona más externa, la técnica de cabujones ya mencionada. Cf. plato limosnero conservado en el Museo de Valladolid [reprod. en Wattenberg García, 1997, p. 224]. Agradezco la sugerencia de la relación de los nimbos con las *dinanderías* al arqueólogo y lingüista L. Monteagudo García. El nimbo de Cristo es siempre distinto, cruciforme; en la Lamentación tiene superpuesta una cruz roja con los brazos rematados en forma de flor de lis.

¹¹⁹Cfr. Silva Maroto, 1987, p. 152.

¹²⁰Cfr. Trapero Pardo, 1965, p. 9.

¹²¹En estos temas se revela una mano íntimamente ligada al buen hacer del maestro principal, ciertamente notable en el ámbito del mural gallego, pero con una calidad ligeramente inferior. Nótese, entre otros detalles, el formato de los nimbos, mucho más simplificado, por poner un ejemplo.

les del pilar del lado sur (*temas 7 al 10*); en cambio, los *temas 2b* y *2c*¹²² habrían sido pintados por otros miembros de su equipo, menos hábiles.

Es indudable que bien este taller, o bien uno de los discípulos más aventajados del maestro, trabajó en la cercana iglesia de Santa María de Nogueira de Miño¹²³, concretamente en la cabecera del templo. En las únicas escenas a la vista, pintadas sobre el muro sur: la Oración en el Huerto y la Traición de Judas, la similitud estilística se manifiesta en la expresividad y finura de los rostros, cuyas facciones se siguen perfilando en negro¹²⁴, el formato de los nimbos¹²⁵, la orla de nubes de la que surge la figura angélica¹²⁶ y el cromatismo empleado (*ils. 2a* y *2b*). Pero aún más definitiva resulta la relación entre los murales de ambas iglesias al observar los caracteres en letra gótica minúscula *formata* de las inscripciones documentales que aparecen en ambas iglesias: son exactos (*il. 3*)¹²⁷.

Ahora bien, es asimismo incontestable que, independientemente de la firme presencia de este artista al que distinguimos como maestro principal, de cuyo arte podríamos poner como escena paradigmática la Lamentación sobre Cristo muerto (*tema 5*), y de sus discípulos más cercanos, en las pinturas de San Vincenzo aún se aprecia la intervención de, al menos, otra mano, quizás contemporánea, quizás ligeramente posterior en el tiempo. Baste considerar las siguientes observaciones: existe aún un patrón más para los nimbos¹²⁸, san José está caracterizado en la Natividad como un anciano mientras que en la Epifanía es un hombre maduro de rasgos marcados¹²⁹, se pinta un segundo Calvario más evolucionado¹³⁰, etc. Es más: se retrata a otro donante (*tema 14*), también figurado a un tercio del tamaño general.¹³¹

¹²²Se aprecia de nuevo un fuerte vínculo con los *temas 1* y *5*, pero cualitativamente esta mano es bastante inferior. Por ejemplo: en cuanto al estudio de las proporciones, en el Calvario (*2c*) reina un cierto primitivismo reflejado en una gran desproporción de las figuras -con un canon de unas cinco o seis cabezas- y en una búsqueda de la expresividad por medio de la exageración de determinados miembros -manos-. En cuanto a la falta de dinamismo, obsérvese la actitud del arcángel Miguel (*2b*) en su lucha contra el Diablo.

¹²³Municipio y Arciprestazgo de Chantada, Provincia y Diócesis de Lugo.

¹²⁴Cf. Rostro de Cristo en *tema 6* de Pombeiro.

¹²⁵Compárense: nimbo de san Pedro en Nogueira (*il. 2b*) con nimbo de María y Jesús (*tema 3*) o de los Apóstoles (*tema 6*) en Pombeiro, nimbo de Jesús en Nogueira (*ils. 2a* y *2b*) con el del mismo personaje representado en la Última Cena de Pombeiro (*tema 6*).

¹²⁶Conformada con el mismo diseño -tratado en n. 67- que las nubes de las que surgen los ángeles con *arma Christi* (*temas 7 al 10*) y las que separan la Segunda Venida de sus consecuencias para *boni* y *mali* (*temas 1a* - *temas 1b* y *1c*), en Pombeiro.

¹²⁷En Pombeiro, la leyenda se dispone bajo el *tema 5*, en el muro norte del tramo recto del ábside principal; en Nogueira, también en el muro norte del ábside. Debido a que la inscripción de la iglesia de Chantada todavía se encuentra parcialmente cubierta de cal, solamente podemos leer: “ (...) [es]ta ☩ obra ☩ de ☩ todo (...) / (...)da ☩ (...)”. Aunque no se observe fecha alguna consideramos que la cronología de las pinturas del ábside de Nogueira debe de ser próxima a la de Pombeiro, situándose en el tercer cuarto del s. XV, y no a principios del XVI, según se datan en García Iglesias, 1986, p. 147, n. 2.

¹²⁸V. nimbo de María en *tema 11*.

¹²⁹Confróntese al anciano de blancos cabellos y barba del *tema 11*, con el hombre maduro de oscuros cabellos del *tema 3*.

¹³⁰Por un lado opinamos que no es lógico que se pinten dos Calvarios en el interior de una misma iglesia a la vez; por otro lado, hay que tener en cuenta que el segundo es bastante más complejo y está mejor ejecutado (*tema 13a*) que el primero, más primitivo y simple (*tema 2c*).

¹³¹Todas estas consideraciones podrían llevar a pensar en la existencia de al menos dos etapas -posiblemente próximas en el tiempo- en la ejecución de los murales.

El estilo de estas escenas denota, por su parte, otra mano interesante, adscrita también al estilo hispano-flamenco, aunque algo suavizado en su concepción. Su arte es menos realista, menos crudo, más idealista y sereno. Las figuras presentan rostros sonrientes y dulces, de grandes ojos algo saltones (Virgen del *tema 11*, Dios Padre del *12*, santa Ana y santa María del *14*). Los plegados de los paños resultan blandos y más flexibles. Los personajes se sitúan en primer plano dominando con su corporeidad el espacio que les rodea, de ahí el menor interés por la notación espacial, que se traduce en una abstracción del fondo, aunque las figuras se cobijen (bajo) o acomoden (sobre) algún elemento arquitectónico rústico o alguna pieza de mobiliario en madera. Este protagonismo que adquiere la figura humana, o divina, no es fruto de una mentalidad antropocéntrica a la italiana, ya que la finalidad es muy otra y se fundamenta más en un desinterés por la naturaleza que en un dominio de ésta por parte de una humanidad que la reconstruye a su medida. María del Pilar Silva Maroto observa en este hecho la más singular aportación de lo "hispano" al estilo en que se encuadran nuestras pinturas, permitiendo distinguir este arte del de los flamencos, italianos e incluso de los planteamientos del gótico internacional¹³². En ocasiones el tratamiento anatómico resulta excepcional¹³³.

Los pigmentos empleados son terrosos, suaves, y no se modulan en demasía. Para los fondos, blanco; marrones en arquitecturas y mobiliario; blancos y rojizos en la indumentaria; color crema en las carnes, pálidas (con toques rosados en las mejillas); castaño claro en los cabellos (excepto José, con pelo y barba blancos, indicativos de su edad senil); gama que abarca desde el amarillo dorado hasta el rojo fuego en los nimbos; y un negro aplicado muy suavemente en las siluetas.

En fin: es evidente que en los frescos de Pombeiro han intervenido varias manos -quizás contemporáneas, quizás no, en cualquier caso muy próximas en el tiempo- de una cierta categoría cualitativa, sobre todo si se analiza su obra en relación al panorama pictórico del Noroeste peninsular durante la segunda mitad del siglo XV.

* * *

Como epílogo, creo necesario comentar la relación existente entre determinados temas y su distribución espacial. No es casual el hecho de que las escenas situadas en el ábside principal sean precisamente dos episodios íntimamente relacionados con el Sacramento de la celebración eucarística: la Lamentación sobre Cristo muerto (*tema 5*), con el protagonismo de la *Virgo sacerdos* como *preludio* del sacrificio de la misa, frente a la Última cena (*tema 6*) como institución *real* del mismo. Esta estrategia, esta aplicación de la lógica en la localización de los

¹³²Cfr. Silva Maroto, 1987, p. 153.

¹³³Es ciertamente sorprendente el tratamiento anatómico de Cristo en el Calvario (*tema 13a*): tanto su cuerpo como su rostro resultan muy naturalistas, apuntando ya unos logros casi renacientes. Cfr. esp. este torso con el tronco más típicamente flamenco del Cristo muerto y del Cristo juez de los *temas 1a* y *5*.

temas, parece también advertirse en los dos primeros pilares que separan la nave central de las laterales. Así encontramos -en el pilar del lado sur- que los cuatro ángeles que surgen de entre las nubes sobre un cielo estrellado se disponen en la zona superior del soporte, en la parte aérea, en las alturas.

Si nos trasladamos al pilar gemelo, el del lado norte, y ya en otro orden de cosas, advertimos la contraposición, en las caras norte y sur del soporte, de ambas Trinidades: la familia divina de Cristo, el orden "Patrilineal" (Padre y Espíritu Santo) y su familia humana, el orden "matrilineal" (santa Ana y santa María). En el *tema 14*, Jesús es un niño, en el *12*, es ya una víctima sacrificada. Lo mismo sucede en los *temas 11 y 13* del mismo pilar, oponiéndose las escenas de la Natividad, al Este, como feliz comienzo de su vida humana, y la Crucifixión, al Oeste, como trágico fin de la misma.

La Natividad del Niño Jesús se sitúa en relación con la salida del sol; el Calvario, hacia el punto cardinal donde muere el astro. Se ha resaltado la natural correspondencia de estos dos episodios en infinitas ocasiones, el comienzo y el fin, el A y la Ω . Un bello ejemplo literario lo aportan las palabras de Leopoldo Alas, Clarín († 1901), quien, en el capítulo XXIII de *La Regenta*, dice así: "Ella comprendía ahora toda la grandeza de aquella religión dulce y poética que comenzaba en una cuna y acababa en una cruz". * **

* Deseo hacer constar mi más sincero agradecimiento por su atenta y desinteresada colaboración a B. Besteiro García, a R. Sánchez Ameijeiras, al Museo de Lugo -en particular, a F. Arribas-, al estudio de arquitectura de A. Freixedo Alemparte, al párroco de San Vicenzo de Pombeiro, don P. González Ares, y, sobre todo, a mi madre, Elena Suárez-Ferrín.

** Este trabajo se inscribe dentro del marco del Proyecto de Investigación titulado *Corpus de Iconografía Medieval Gallega*, subvencionado por la Xunta de Galicia (PGIDT01PXI21005PR).

BIBLIOGRAFÍA: Fuentes

Arte de Bien Morir y breve confesionario (edición y estudio por F. Gago Jover), Ed. Olañeta, 1999. - *Biblia Sacra, iuxta Vulgatam Clementinam* (anotada por E. Nacar y A. Colunga), Madrid, Ed. B. A. C., 1999. - *El Libro de los Muertos* (edición preparada por J. M.^a Blázquez Martínez y F. Lara Peinado), Madrid, 1984. - *La Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, por F. Cantera y M. Iglesias, Madrid, Ed. Salvat, 1980, ocho tomos. - *La Santa Biblia, según la antigua versión de Cipriano de Valera, del año 1602, cotejada con diversas traducciones y revisada con arreglo a los originales hebreo y griego*, Madrid, 1905. - *Los Evangelios Apócrifos* (traducción, introducción y notas por E. González-Blanco), Madrid, 1934, tres tomos. - **MAHOMA**, *El Korán* (edición, prólogo y notas de J. B. B. O.), Madrid, Ed. Bergua, sin año. - *Sagrada Biblia* (versión directa de las lenguas originales, por E. Nacar e A. Colunga), Madrid, Ed. B. A. C., 1995. - **VORÁGINE**, S. de la, *La leyenda dorada* (traducción por J. M. Macías), Madrid, Ed. Alianza, 1997, dos volúmenes.

BIBLIOGRAFÍA: Estudios

ALMAZÁN, V., *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*, Santiago, Ed. Xunta de Galicia, 2000. - **AZCARATE**, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996. - **BALTRUSAITIS**, J., *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987. - **BASCHET**, J., "I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale", en *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, Ed. Giulio Einaudi, 2000, pp. 225-260. - **BERNIS MADRAZO**, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos: I. Las mujeres*, Madrid, Ed. C. S. I. C., 1978. - **BOASE**, T. S. R., "La Reina Muerte", en *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval*, Ed. Labor, 1993, pp. 203-244. - **BORNAY**, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995. - **CASTILLO**, A. del, *Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia*, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1987. - **CHAMOSO LAMAS**, Manuel, *et alii*, *Galice Romane*, Ed. Zodiaque, 1973. - **ELIADE**, M., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1979. - **ERIAS MARTÍNEZ**, A., "Xente da baixa Idade Media (I): sete mulleres con 'rollo'", *Anuario Brigantino*, 1987, nº 10, pp. 93-120. - **ERLANDE-BRANDENBURG**, A., *El arte gótico*, Madrid, Ed. Akal, 1992. - **FAGGIN**, G. T., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Ed. Noguer, 1973. - **FATÁS**, G., y **BORRÁS**, G., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Ed. Alianza, 1995. - **FINALDI**, G., *et alii*, *The Image of Christ*, catálogo de la exposición Seeing Salvation, Londres, Ed. National Gallery Company Ltd., 2000. - **GARCÍA IGLESIAS**, J. M., Voz "Pintura", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago, Ed. Silverio Cañada, s. a., t. XXV, pp. 1-34. - **ÍDEM**, "El Juicio Final en la Pintura Gallega

Gótica y Renacentista”, *Compostellanum*, XXVI, núms. 1-4, 1981, pp. 135-172. - ÍDEM, *La pintura manierista en Galicia*, A Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986. - ÍDEM, “V Parte: La Pintura”, en *Galicia en la época del Renacimiento, Galicia-Arte*, t. XII, A Coruña, Ed. Hércules, 1993, pp. 407-509. - **GÓMEZ-PEREIRA**, M., “Monasterio de San Vicente de Pombeiro”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, t. IV, nº 34, 1950, pp. 72-80. - **GUDIOL**, J., y **ALCOLEA I BLANCH**, S., *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986. - **GUERRA**, M., *Simbología románica*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 1993. - **HUIZINGA**, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Ed. Alianza, 1978. - **KAPPLER**, C., *Monstruos, demonios y maravillas, a fines de la Edad Media*, Madrid, Ed. Akal, 1986. **LACARRA DUCAY**, M.^a C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Ed. Diputación Foral de Navarra, 1974. - **LANGÉ**, F., *El lenguaje del rostro*, Barcelona, Ed. Miracle, 1975. - **LEIRÓS**, E., “Del Monasterio de Pombeiro”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, t. II, nº 13, 1945, pp. 23-24. - **LÓPEZ FERREIRO**, A., *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Ed. Faro de Vigo, 1968. - **LUCAS ÁLVAREZ**, M., y **LUCAS DOMÍNGUEZ**, P., *El priorato benedictino de San Vicenzo de Pombeiro y su colección diplomática en la Edad Media*, Sada, 1996. - **MÂLE**, É., *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France*, París, 1908. - ÍDEM, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, París, Ed. Armand Colin, 1924. - **MATEO GÓMEZ**, I., *El Bosco en España*, Madrid, C. S. I. C., 1991. - **ISASA**, J., *Historia de la Iglesia*, Madrid, 1999. - **MONTEAGUDO GARCÍA**, L., *Hispania Germánica*, Madrid, 1965. - **MORTE GARCÍA**, C. (coord.), *El retablo de San Miguel de Agreda (Soria)*, Ed. Caja Salamanca y Soria, 1997. - **MOURE PENA**, T. C., “Actividad artística en el templo parroquial de San Bartolomé O Vello de Pontevedra entre 1539-1600. Aportación Documental”, *Museo de Pontevedra* (en prensa). - **PIJOÁN**, J., *El Arte del Renacimiento en el Norte y el Centro de Europa, Summa Artis*, vol. XV, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1969. - **RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA**, J., “A descoberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos”, *Chan*, núm. 24, año II, 1970, pp. 24-25. - **RÉAU**, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, Ed. P. U. F., 1956-1959, tres tomos. - **RIELO CARBALLO**, N., *La parroquia de San Vicente de Pombeiro. Reseña turística*, Lugo, 1976. - ÍDEM, Voz “Pombeiro, Monasterio de San Vicente de”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago, Ed. Silverio Cañada, s. a., t. XXV, pp. 86-89. - ÍDEM, “Pombeiro. Pantón”, en *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, Madrid, Ed. M. E. C., t. V, 1983, pp. 192-196. - **RUSSELL**, J. B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Ed. Laertes, 1995. - **SÁ BRAVO**, H. de, *El monacato en Galicia*, A Coruña, Ed. Librigal, 1972. - **SÁNCHEZ AMEIJERAS**, R., “Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo”, *Estudios Mindonienses*, nº 15, 1999, pp. 375-409. - **SCOTT**, K. L., *Later Gothic Manuscripts [I], 1390-1490*, Londres, Ed. Harvey Miller, 1996. - **SCHILLER**, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, Ed. Lund Humphries Publishers, 1972, dos tomos. -

SICART GIMÉNEZ, A., Voz “Gótico. IV. La pintura gótica en Galicia”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago, Ed. Silverio Cañada, s. a., t. XVI, pp. 163-174. - **ÍDEM**, “Consideraciones en torno a las pinturas murales del monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)”, en *Monacato Galego. Sexquimilenario de San Bieito*, Actas del primer coloquio celebrado en Ourense en 1981, Ourense, Ed. Museo Arqueológico Provincial, 1986, pp. 179-190. - **SILVA MAROTO, M. P.**, *Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1987, dos tomos. - **SMITH, R.**, *El Manual del Artista*, Madrid, Ed. H. Blume, 1991. - **SUÁREZ-FERRÍN, A. P.**, “La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón”, *Anuario Brigantino*, nº 23, 2000, pp. 379-422. - **TRAPERO PARDO, J.**, *Pintura Mural*, Vigo, Ed. Castrelos, 1965. - **TRENS, M.**, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946. - **UDAONDO PUERTO, F. J.**, “El concepto del tiempo en la Edad Media”, en *XVII Rutas Cicloturísticas del Románico Internacional*, Pontevedra, Ed. Fundación Cultural Rutas del Románico, 1998, pp. 125-130. - **VAN DER MEER, F.**, *Apocalypse. Visions from the Book of Revelation in Western Art*, Amberes, Ed. Mercatorfonds, 1978. - **VÁZQUEZ SACO, F.**, “Iglesias románicas de la Provincia de Lugo. Papeleta 127. - San Vicente de Pombeiro”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, t. V, nºs 37-38, 1952, pp. 50-55. - **VVAA**, *Guía arte gótico*, Barcelona, Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999. - **WATTENBERG GARCÍA, E.** (coord.), *Museo de Valladolid*, Ed. Junta de Castilla y León, 1997. - **YZQUIERDO PERRÍN, R.**, y **MANSO PORTO, C.**, *Arte Medieval II, Galicia-Arte*, t. XI, A Coruña, Ed. Hércules, 1996.

BIBLIOGRAFÍA: Material Inédito

BALSA DE LA VEGA, R., *Catálogo-Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Lugo*, llevado a término por Real Orden de 21 de Junio de 1911, 1911-1912; manuscrito sin publicar. - **BESTEIRO GARCÍA, B.**, *Informe técnico sobre la restauración de las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro*, diciembre de 1997. (Material inédito depositado en la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia.)



FOTO 1: Interior de la iglesia de San Vincenzo de Pombeiro, desde el SO.
(foto: B. Besteiro)

NOTA: En lo referente a las imágenes reproducidas en el presente artículo, nótese que “foto”, “fig.” y “tema” se refieren en todos los casos, a imágenes relativas a la Iglesia de Pombeiro. Sin embargo “il.” se utiliza para la reproducción de otras obras gallegas, peninsulares o europeas, citadas como paralelos a lo largo del texto. Adviértase también que la numeración de los “temas” se basa en su disposición a lo largo de la planta de la iglesia, en el sentido de las agujas del reloj (ver fig. 1), comenzando por el primer tramo de muro de la nave norte y continuando por los ábsides hasta llegar a los temas dispuestos en los dos primeros pilares de separación de las naves. Por último, en los pies de foto de cada “il.” se relaciona a ésta con su “tema” respectivo por medio de la abreviatura cf. (confero).

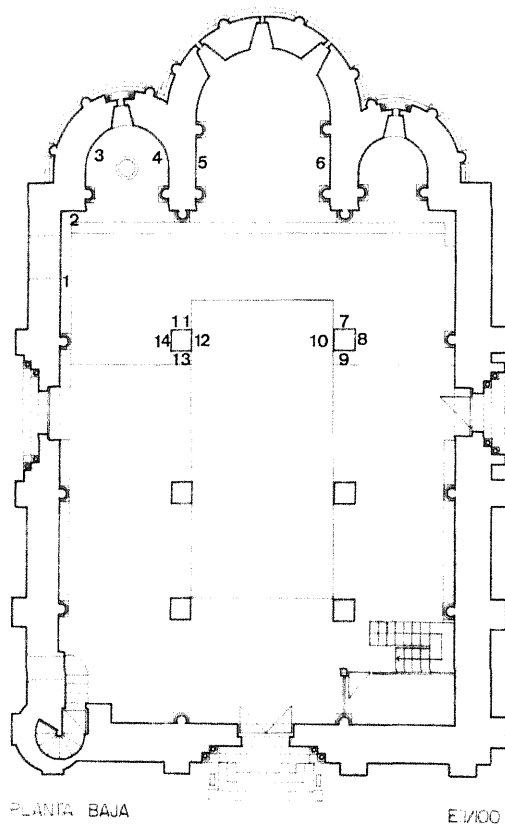
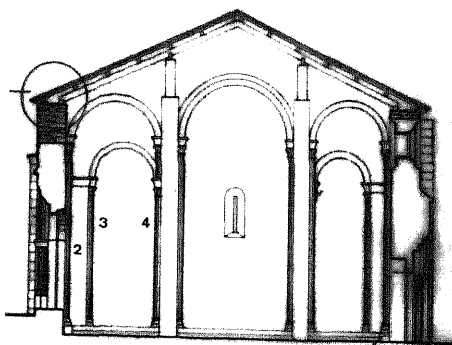


Fig. 1: Planta y sección transversal actuales de San Vincenzo de Pombeiro. (material gráfico procedente del estudio de arquitectura de D. A. Freixedo Alemparte)



Disposición de los temas:

1. Juicio Final (17.5 m²):
 - 1a. Cristo Juez con Intercesores y ángeles trompeteros (parte superior, 8.75 m² aprox.).
 - 1b. Paraíso (parte inferior izquierda, 4.37 m² aprox.).
 - 1c. Infierno (parte inferior derecha, 4.37 m² aprox.).
2. 2a. Caldera (panel superior, 1.53 m² aprox.).
 2b. San Miguel (panel medio, 1.53 m² aprox.).
 2c. Calvario (panel inferior, 1.53 m² aprox.).
3. Adoración de los Magos (13 m² aprox.).
4. Huida a Egipto (13 m² aprox.).
5. Lamentación sobre Cristo Muerto (7 m² aprox.).
6. Última cena (7 m² aprox.).
7. Látigo y clavos (0.77 m² aprox.).
8. Cruz (0.77 m² aprox.).
9. Columna (0.77 m² aprox.).
10. Lanza (0.77 m² aprox.).
11. Natividad (1.1 m² aprox.).
12. Trinidad Celestial (1.1 m² aprox.).
13. 13a. Calvario (panel principal, 1.1 m² aprox.).
 13b. Verónica (panel inferior).
14. Trinidad Humana (1.1 m² aprox.).

Fig. 2: Pombeiro.
Anagrama.
(dibujo: autora)



Fig. 3: Pombeiro. Motivos decorativos. (dibujos: autora)



a/



b/



c/



d/



e/



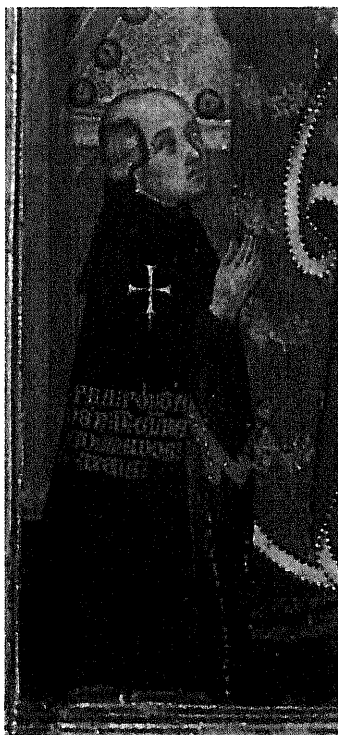
f/



g/



h/



Il. 1: Fr. Fontaner de Glera como donante, detalle de la tabla central del retablo del monasterio de Sixena, *ca.* 1360. *Cf.* tema 5. (foto tomada de Gudiol y Alcolea i Blanch, 1986, p. 224, il. 18.)



II. 2a: Rostro de Cristo y ángel de la Oración en Getsemaní; detalle en el muro S. del ábside de Sta. María de Nogueira, Chantada, Lugo. Cf. temas 1 al 10, esp. 1a, 5-6, 7-10. (foto: autora)



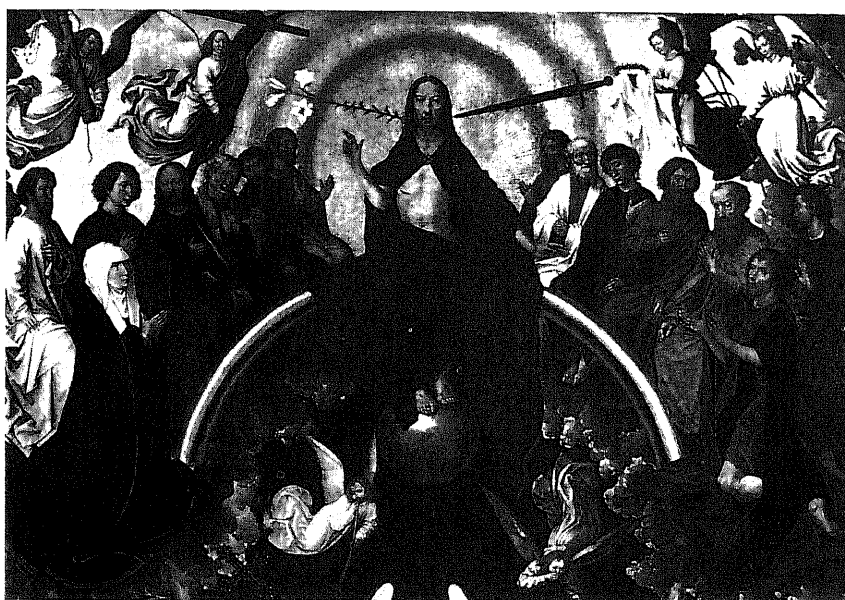
II. 2b: Beso de Judas, en el muro S. del ábside de Sta. María de Nogueira, Chantada, Lugo. Cf. temas 1 al 10, esp. 1a, 5-6. (foto: autora)



II. 3: Inscripción documental en caracteres góticos, detalle en el muro N. del ábside de Sta. María de Nogueira, Chantada, Lugo. Cf. tema 5. (foto: autora)



Tema 1a: Pombeiro. Juicio Final. Cristo Juez con Intercesores y ángeles trompeteros (primer tramo del muro N., parte superior). (foto: autora)



II. 8: Jesucristo con rama de lis y espada en el Juicio Final de Hans Memling, 1466-1473, Museo Pomorskie, Danzig. Cf. temas 1a, 5, 7-10. (foto tomada de Faggín, 1973, lám. III)



Detalle del tema 1a: Rostro de Jesucristo, con rama de lis y espada. Cf. il. 7. (foto: autora)



Il. 9: Jesucristo con rama de lis y espada, en el Juicio Final pintado al fresco en la bóveda de cuarto de esfera del ábside de S. Miguel de Eiré, Pantón, Lugo. Cf. tema 1a. (foto: autora)



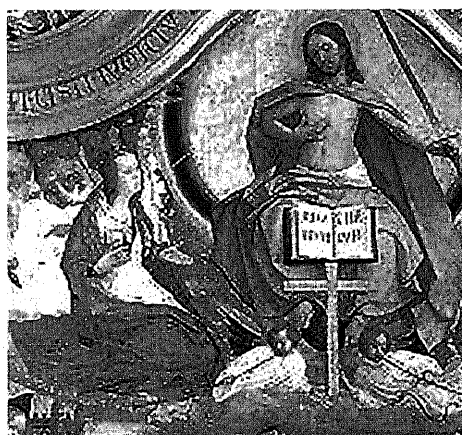
Detalle del tema 1a: Ángeles trompeteros en vuelo (ángulo superior derecho). Cf. il. 7. (foto: autora)



Detalle del tema 1a: Virgen María como intercesora. Cf. il. 8. (foto: autora)



Il. 11: Virgen María intercesora, detalle del registro superior de la pintura mural que orna el testero del sepulcro de D. Miguel Sánchez de Asiaín, situado en el lado meridional del claustro de la catedral de Sta. María de Pamplona, 1357-1364. Cf. tema 1a. (foto tomada de Lacarra Ducay, 1974, fig. 59a)



Il. 10: Virgen María intercesora, detalle del Juicio Final -*Laatste Oordeel*- de Jan Provoost, ca. 1525. Cf. tema 1a. (foto tomada de <http://www.brugge.be/Musea/m52.htm>)



Tema 1b: Pombeiro. Paraíso (primer tramo del muro N., parte inferior izquierda). Cf. il. 18. (foto: autora)



Il. 12: Benedicti "descendiendo" a la Jerusalén celeste. Detalle de las pinturas murales situadas en el muro S. del tramo recto del ábside de Sta. María de Pesqueiras, Chantada, Lugo. Cf. tema 1b. (foto: autora)



Il. 13: Ángel situado entre el arco N. y el arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Cf. tema 1b. (foto tomada de Yzquierdo Perrín y Manso Porto, 1996, pág. 96.)



Tema 1c: Pompeiro. Infierno (primer tramo del muro N., parte inferior derecha). (foto: autora)



Il. 14: Detalle de la Tentación a la Desesperación del *Moriens*, escena de la edición quiroxilográfica alemana de hacia 1450 del *Ars Moriendi*, Pierpont Morgan, New York. Cf. tema 1c. (foto tomada de *Arte de Bien Morir...*, 1999, p. 56)



Il. 15: Detalle del Juicio Final de Stephan Lochner, ca. 1430-1450, *Wallraf-Richartz-Museum*, Colonia. Cf. tema 1c. (foto tomada de Boase, 1993, pp. 203-244, il. 50)



Tema 2a: Pombeiro. Caldera (frente O. de la embocadura N. del ábside N., panel superior). (foto: autora)



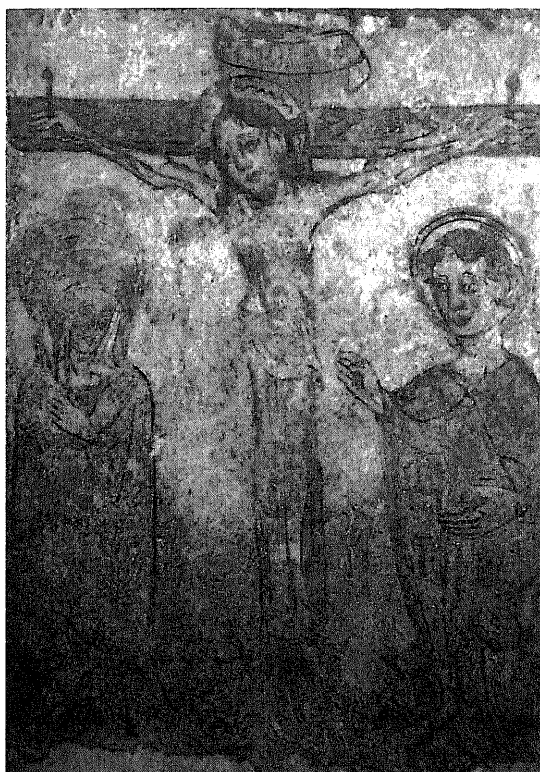
Tema 2b: Pombeiro. San Miguel (frente O. de la embocadura N. del ábside N., panel medio). (foto: autora)



Detalle del tema 2b: Platillo de la balanza en el que se dispone el alma juzgada. (foto: autora)

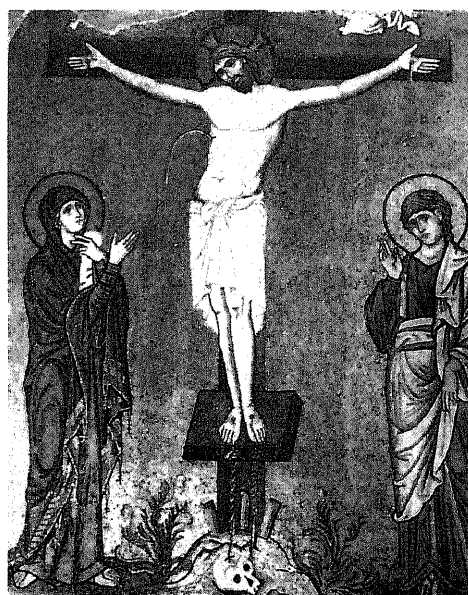


II. 16: Detalle del arcángel san Miguel en su doble iconografía, en el relieve de la plaza de las Bárbaras, A Coruña, fines del s. XIV. Cf. tema 2b. (foto: autora)



Detalle del tema 2c: Rostro de Jesucristo. (foto: autora)

Tema 2c: Pombeiro. Calvario (frente O. de la embocadura N. del ábside N., panel inferior). (foto: autora)



II. 6: Cristo en la Cruz, con María y Juan, mosaico en Dafni (Ática), segunda mitad del s. XI. (foto tomada de Schiller, 1972, II, fig. 341)



Tema 3: Pombeiro. Fragmento de la Adoración de los Magos, con Melchor genuflectido ofreciendo su presente al Niño Dios (absidiolo N., bajo la línea de imposta, panel del lado N.). (foto: autora)



Detalle del tema 3: Virgen María y Niño Jesús. (foto: autora)



Detalle del tema 3: San José. Cf. tema 11. (foto: autora)



II. 4: Detalle de la Epifanía de un retablo, posiblemente procedente de la catedral vieja de Lérida, primer cuarto del XV. Cf. tema 3. (foto tomada de Gudiol y Alcolea i Blanch, 1986, p. 244, il. 45)



Tema 5: Pombeiro. Lamentación sobre Cristo muerto (ábside principal, tramo rectangular, bajo la línea de imposta, panel del lado N.). (foto: autora)



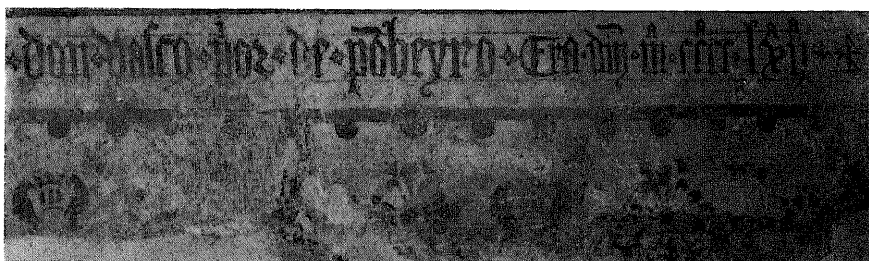
II. 7: *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, Escuela de Dijon, ca. 1440-1460. (foto tomada de Schiller, 1972, II, fig. 608)



Detalle del tema 5: Ros-tros de Cristo, la Virgen, S. Juan Evangelista y las tres Marías. Al fondo, los principales instrumentos de la Pasión. Cf. il. 6. (foto: autora)



Detalle del tema 5: Don Vasco con filacteria. Cf. il. 1. (foto: autora)



Detalle del tema 5: Inscripción documental en caracteres góticos, seguida del anagrama recurrente. Motivos decorativos tipo d, e y f. Cf. figs. 2 y 3, il. 3. (foto: autora)



Detalle del tema 6: *Tunc introivit in eum Satanas.* (foto: autora)



Tema 6: Pombeiro. Última cena (ábside principal, tramo rectangular, bajo la línea de imposta, panel del lado S.). (foto: autora)



II. 5: Última Cena, en el Evangelario del emperador Enrique III, Alemania, s. XI. (foto tomada de Russell, 1995, p. 47)



Detalle del tema 6: *Johannes recumbens in sinu Jesu.* Cf. il. 5. (foto: autora)



Tema 7: Pombeiro. Látigo de la Flagelación y clavos de la Crucifixión (primer pilar de separación entre nave S. y nave central, parte superior, estrecha; cara E.). Cf. tema 5, il. 11. (foto: autora)



Tema 8: Pombeiro. Cruz de la Crucifixión (primer pilar de separación entre nave S. y nave central, parte superior, estrecha; cara S.). Cf. tema 5, il. 11. (foto: autora)



Tema 9: Pombeiro. Columna de la Flagelación (primer pilar de separación entre nave S. y nave central, parte superior, estrecha; cara O.). Cf. il. 11. (foto: autora)

Tema 10: Pombeiro. Lanza de la transfixión y rollo del edicto condenatorio (?) (primer pilar de separación entre nave S. y nave central, parte superior, estrecha; cara N.). Cf. il. 11. (foto: autora)



Il. 17: Detalle de las pinturas que ornán el cuarto de naranja del ábside de Sta. María de Castrelo de Miño, Castrelo de Miño, Ourense, con ocho ángeles sosteniendo los principales instrumentos de la Pasión de Cristo. Cf. temas 7-10, e il. 8. (foto: autora)



Tema 11: Pombeiro. Natividad (primer pilar de separación entre nave N. y nave central, parte inferior, ancha; cara E.). (foto: autora)



Detalle del tema 11: Rostro de la Virgen María. (foto: autora)



Il. 18: Natividad según la visión de Sta. Brígida de Suecia; tabla del Maestro de Constanza, ca. 1420 (Museo Rosgarten, Constanza). Cf. tema 11. (foto tomada de Schiller, 1972, I, fig. 198)



Detalle del tema 11: San José. Cf. tema 3. (foto: autora)

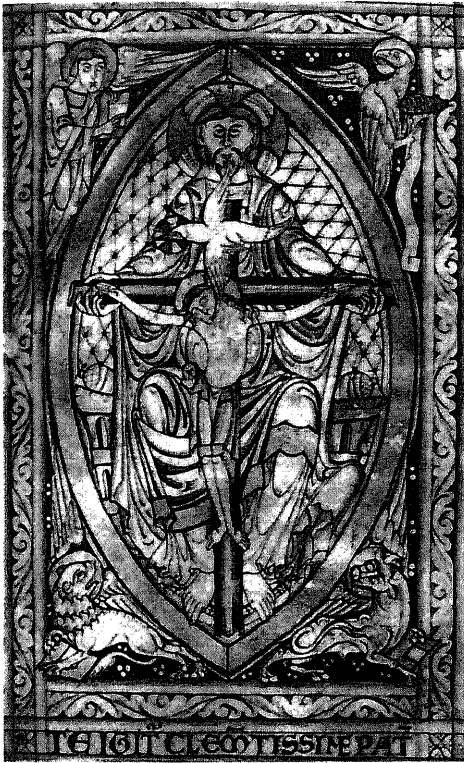
Detalle del tema 11: El Niño luminoso. Cf. il. 12. (foto: autora)



Tema 12: Pombeiro. Trinidad Celestial (primer pilar de separación entre nave N. y nave central, parte inferior, ancha; cara S.). (foto: autora)



Detalle del tema 12: Rostro del Hijo crucificado. Cf. tema 2c. (foto: autora)



II. 21: Trono de Gracia en un misal conservado en la *Bibliothèque Municipale* de Cambrai (MS. 234. fol. 2r.), ca. 1120. (foto tomada de Schiller, 1972, II, fig. 413)



II. 22: Trinidad configurada como Trono de Gracia. Detalle de las pinturas murales que ornán la bóveda de cascarón del ábside de S. Miguel de Barcia, Navia de Suarna, Lugo. Cf. tema 12. (foto: autora)



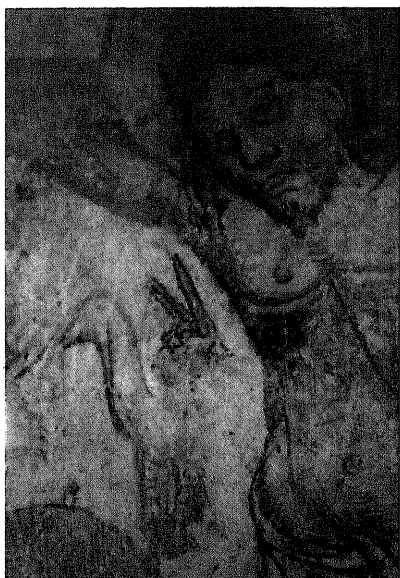
Tema 13a: Pombeiro. Calvario (primer pilar de separación entre nave N. y nave central, parte inferior, ancha; cara O.). (foto: autora)



Detalle del tema 13a:
Virgen Dolorosa. (foto:
autora)



Detalle del tema 13a: San
Juan Evangelista. (foto: autora)



Detalle del tema 13a: Ángel en vuelo recogiendo en su cáliz la sangre que mana de las llagas de los pies de Cristo. Cf. il. 13. (foto: autora)

Detalle del tema 13a: Rostro y torso del Crucificado. Ángel en vuelo recogiendo la sangre que mana de la llaga del costado de Cristo. (foto: autora)



Il. 19: Tabla central del retablo de S. Miguel de Ágreda, Soria, primer tercio del s. XVI. Cf. tema 13a. (foto tomada de Morte García, 1997, p. 85)



Il. 20: Sepulcro de Sancha Martiz en la Colegiata de Sta. María do Campo, A Coruña, fines del s. XIV. Cf. tema 13a. (foto tomada de Erias Martínez, 1987, p. 100)



Tema 14: Pombeiro. Trinidad Humana (primer pilar de separación entre nave N. y nave central, parte inferior, ancha; cara N.). (foto: autora)



Detalle del tema 14: Donante. (foto: autora)



Detalle del tema 14: La Virgen niña, y el Niño Jesús, en el regazo de santa Ana. (foto: autora)



Il. 23: Talla de Sta. Ana triple del s. XVI (Museo catedralicio y diocesano de Mondoñedo). Cf. tema 14. (foto tomada de San Cristóbal Sebastián, 1985)