

El mural de San Cristobalón en la iglesia de San Cebrián de Muda.

Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfaló al Polifemo cristiano

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
smanzarb@ghis.ucm.es

I. Un descubrimiento anunciado

En 1969, tras el retablo mayor de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio, en el pequeño pueblo de San Cebrián de Mudá, en la Montaña palentina, se inicia el descubrimiento progresivo de uno de los más amplios programas iconográficos de la pintura mural tardo-gótica en Castilla. Recientemente ha salido a la luz una gigantesca imagen de San Cristóbal, conocida popularmente como San Cristobalón. La pintura, por su estilo y análisis formal, ha de adscribirse al mismo taller pictórico activo aproximadamente entre 1480 y 1495 en torno al Alto Campoo. El estudio de esta nueva muestra nos reafirma en algunas hipótesis y aporta perspectivas y elementos nuevos para el conocimiento de dicho taller, así como del fenómeno socio-religioso que refleja. En particular, contribuye a la revalorización de su estilo y al seguimiento de la actividad desarrollada en esta iglesia, la más ambiciosa de las que se le atribuyen hasta el momento¹.

Ya en la primavera de 1995 comunicábamos la posibilidad de que la presencia de pinturas se extendiese también a los muros de la nave², hecho que confirmábamos poco después al publicar un primer estudio aproximativo de este conjunto mural³. Hasta entonces, los restos pictóricos descubiertos se circunscribían a los muros y bóveda de la cabecera del templo, pero el estudio de una pequeña cata o desconchón, abierto entre un retablo ubicado en el muro norte y la cruz que con-

¹ Para el catálogo completo de la obra y estudio pormenorizado de este taller ambulante, ver S. MANZARBEITIA VALLE, *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001.

² S. MANZARBEITIA VALLE, "Pinturas murales del último cuarto del siglo XV en torno al Alto Campoo", *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1995, tomo IV, pp. 527- 550.

³ S. MANZARBEITIA VALLE, S., "Las pinturas murales de San Cebrián de Mudá", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, vol. nº 8 (1995), pp. 11- 38.

memoraba la misión popular de 1963, y del que en su momento realizamos registro fotográfico, nos llevó a considerar la primitiva hipótesis en el posterior y definitivo estudio doctoral⁴.

Lo que hasta ahora sólo eran necesariamente conjeturas, a la hora de interpretar las líneas y colores que se apreciaban tras el desconchón de la cal, se ha tornado evidencia. Esta soberbia pintura, situada hacia el centro del mencionado muro norte de la nave y realizada con una técnica mixta de temple y fresco seco⁵, puede ahora apreciarse en su totalidad, al haberse desescalado una amplia superficie de aproximadamente diez metros cuadrados.

La consiguiente restauración, que tuvo lugar durante los primeros meses del pasado año de 2006, forma parte del Plan de Intervención del Románico del Norte, proyecto financiado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, y ejecutado por la Fundación Santa María la Real en colaboración con los obispados de Palencia y Burgos⁶.

II. Una figura monumental en una ubicación estratégica

La escena, prácticamente compuesta en su totalidad por la figura del santo, se extiende por todo lo ancho y alto de la superficie del muro norte, en el espacio delimitado por los dos primeros fajones de la bóveda de medio cañón apuntado que cubre la única nave de esta iglesia (fig. 1).

La monumental figura de San Cristóbal resulta hoy algo encajonada al quedar enmarcada, en su lado izquierdo, por la media columna románica adosada correspondiente al segundo fajón, y en el derecho, por un retablo dieciochesco y su correspondiente banco de piedra, que oculta parcialmente todavía parte de la capa y del bordón del santo. Originalmente, otra media columna, suprimida al instalar el banco del retablo barroco o acaso oculta tras la estructura del mismo, correspondiente al primer fajón, constituía el limpio y rotundo marco por la izquierda. Tan alto pues como las columnas del templo, este gigante de unos cuatro metros de

⁴ S. MANZARBEITIA VALLE, S., ob. cit., 2001, p. 153.

⁵ Para una breve aproximación a la técnica pictórica y la conservación de las pinturas murales campurrianas, puede consultarse S. MANZARBEITIA VALLE, ob. cit., 2001, pp. 83-86.

⁶ La restauración fue ejecutada, por medio de dicha fundación, siguiendo un proceso similar al desarrollado en este mismo conjunto en otras campañas anteriores. Tras un primer registro de las condiciones de humedad y temperatura, se procedió a la consolidación de los morteros que componen la preparación del muro y que presentaban falta de cohesión e inestabilidad, debida tanto a infiltraciones producidas por causa de anteriores estados defectuosos de la cubierta, como a movimientos de la estructura arquitectónica que provocaron grietas. Como también se detectó una falta de estabilidad de los pigmentos, se procedió igualmente a su fijación y tras la limpieza de la superficie pictórica y la eliminación de elementos extraños, se procedió a la reintegración cromática de algunas de las lagunas pictóricas. En esta campaña también se han pintado los muros y bóveda de la nave, de un color azul muy poco afortunado, imaginamos que con el fin de uniformar la superficie no decorada. Desconocemos si durante el proceso se hicieron nuevas catas que, bajo el anterior enlucido de cal, puedan alumbrar nuevos restos pictóricos.



Fig. 1. Cristobalón de San Cebrián de Mudá, h.1485-90, ubicación del mural en la nave.



Fig. 2. Círculo de Juan Sánchez de Castro, San Cristóbal, h. 1480, Mus. de Bellas Artes de Sevilla, tabla.

altura por casi dos de ancho, ocupa casi todo el intercolumnio, desde la imposta de donde arranca la bóveda, hasta el suelo⁷. Como en otras escenas de este mismo conjunto, o en representaciones de santos de otros conjuntos afines como Valberzoso, una franja negra pintada, sólo conservada parcialmente, enmarca la escena.

Como el culto y la devoción popular requieren, la ubicación en este preciso lugar del templo de este gigante no es fortuita. Su punto de vista es prácticamente frontal. Situado poco más allá de la puerta de entrada a la iglesia, en el muro de enfrente, su contemplación desde la puerta sería accesible a todo el que pasase de camino. Entreabriendo la puerta del templo, sin necesidad de adentrarse, ni de ser visto, ni de interrumpir el culto o distraer la atención de otros fieles, los devotos caminantes se encomendaban a este santo protector de peregrinos y de la muerte repentina.

Esta misma ubicación y similares, de grandes imágenes pintadas o esculpidas de San Cristobalón, en fachadas de casas, frente a entradas o en cruceros de iglesias, o sobre entradas a ciudades, las hubo en toda Europa⁸. Era necesario que estas imágenes preventivas, fuesen visibles incluso desde lejos, lo que justifica sus grandes dimensiones y fácil acceso. En España todavía las encontramos en representaciones monumentales medievales tardorrománicas, góticas como esta de San Cebrián de Mudá, e incluso muy posteriores. Con algunas de ellas, mayoritariamente castellanas, iremos contrastando en ocasiones, por afinidades iconográficas y estilísticas, ésta de San Cebrián de Mudá.

Entre los de soporte mural, debemos recordar el inquietante y exótico San Cristobalón cinocéfalos de la iglesia de San Millán de Segovia, todavía dentro de la tradición románica⁹; los salmantinos de la Catedral Vieja y de la iglesia de San

⁷ Es interesante observar cómo el Cristobalón de Blas de Oña, realizado hacia 1540 frente a la puerta del claustro de la Catedral de Zamora, queda enmarcado también entre dos columnas y una cornisa de rico mármol vetado, en este caso fingidas a modo de trampantojo. Parece como si se quisiera recrear una puesta en escena, habitual desde hace décadas para este motivo de San Cristóbal, acaso por hacer una analogía entre la desmedida altura del personaje y la de las columnas. La figura de Blas de Oña mide 400 x 256 cm. y está realizada al óleo sobre un enlucido de yeso sobre paño de mazacote. Ver J. NAVARRO TALEGÓN, ficha del catálogo de la exposición *Remembranza*, Las Edades del Hombre, Zamora, 2001, pp. 451-452.

⁸ En Europa su popularidad decayó tanto entre los católicos como entre los protestantes a partir del siglo XV. Así, los humanistas clasificaron la devoción a San Cristóbal en la categoría de *superstitiosus imaginum cultus*. Erasmo de Róterdam en su *Encomium Moriae* la juzga como una absurda superstición y se burla de la ingenuidad de los que se creen protegidos por persignarse ante el que denomina Polifemo cristiano. El clero católico de la Contrarreforma, considerándolo ridículo, hizo desaparecer sus imágenes de las iglesias. Entre los protestantes, pasó algo similar y por ejemplo el gran San Cristóbal de la puerta de la ciudad suiza de Berna, fue disfrazado de Goliat. Debe destacarse también la monumental representación gótico lineal del santo en el importante centro de peregrinación medieval francés del santuario de Rocamadour (Périgord). Una actualización y referencias bibliográficas sobre este asunto pueden consultarse en los artículos del catálogo de la exposición *Erasmo en España*, Salamanca, 2002.

⁹ Esta representación del santo con cabeza de perro, extraña en Occidente, procede de Oriente donde además aparece vestido con armadura. Su origen responde a diversas teorías no necesariamente excluyentes: una cristianización del dios egipcio Anubis, la representación del legendario y remoto pueblo de los cinocéfalos, o la confusión etimológica del origen cananeo de Cristóbal. Consultar L. RÉAU, *Iconografía del arte*

Marcos, ambos de estilo gótico lineal¹⁰; el del claustro de la Catedral de León, del Círculo de Nicolás Francés, aunque repintado en el siglo XVII¹¹; o el también correspondiente al estilo gótico internacional, del Real Convento de Santa Clara de la ciudad de Salamanca¹². Aún en el Renacimiento seguirán proliferando todavía hasta el Concilio de Trento, con ejemplos tan conocidos como los de las catedrales de Zamora¹³, Sevilla¹⁴ o Toledo, este último pintado por Gabriel de Ruedas en 1638 ya en estilo barroco. Incluso los hay decimonónicos, como el impresionante Cristobalón que Ulpiano Checa pinta antes de 1901 a los pies de la monumental iglesia tardo-gótica de Colmenar de Oreja en Madrid, que parcialmente quemado durante la Guerra Civil, ha sido recientemente restaurado.

También es habitual su representación en la pintura gótica sobre tabla, desde el estilo lineal, en el que se encuadra el conocido Retablo de San Cristóbal del Museo del Prado, al hispano-flamenco, del que existen numerosas tablas y retablos de la segunda mitad del siglo XV, entre los que destaca el tríptico de la Virgen con Santa Catalina y San Cristóbal del Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca, obra del pintor hispano-flamenco Fernando Gallego.

cristiano, tomo 2, vol. 3, "Iconografía de los santos, de la A a la F", Barcelona, 1997, pp. 357-359. En alguna ocasión se ha descrito al San Cristóbal segoviano con cabeza de león (A. GARCÍA GIL, *El Libro de la Catorcena*, Segovia, 1977, pp. 41-42), lo que no es extraño por su nariz alargada en hocico, la mandíbula barbada y la espesa melena. La pintura de San Cristóbal en San Millán de Segovia, se suele fechar en el siglo XIII al considerarla de estilo tardorrománico o arcaizante, en parte por la greca románica que lo enmarca, pero el aspecto de las figuras, de sus manos y vestiduras nos resulta tan equidistante del románico como del gótico.

¹⁰ Ambas representaciones son recogidas en el estudio doctoral de F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Tomo II, Madrid, 2005, pp. 184-186 y pp. 219-226, que las data respectivamente antes de 1330 y hacia 1398. Entre estas dos obras F. GUTIÉRREZ BAÑOS, ob. cit. pp. 298-318, data la media figura inferior de otro Cristobalón procedente del coro del convento de Santa Clara de Toro, conjunto mural firmado por Teresa Díez. Las pinturas fueron arrancadas y transferidas a lienzo en veinte fragmentos, conservándose actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro. La posición frontal y la iconografía acercan esta representación a la de la catedral salmantina.

¹¹ Sea cual fuera la razón de intervenir en esta imagen en el siglo XVII, el mal estado de la pintura o un deseo de actualización estética, se infiere que el culto al santo, al menos en España, no decayó de forma tan rápidamente como afirman L. RÉAU, ob. cit., 1997, p.357 y otros autores.

¹² Este San Cristóbal se sitúa en el cuarto tramo del muro meridional del coro bajo de dicho convento. Garrido y Pisón consideran que es extraña su representación en un coro y que estilísticamente la pintura tiene detalles descriptivos propios del "gótico internacional flamenquizante", datándola en la transición del siglo XIV al XV. L. GARRIDO y A. PISÓN, *El Real Convento de Santa Clara y su Museo*, Salamanca, 1994, p. 27.

¹³ Ver lo dicho sobre el mismo en la nota nº 7.

¹⁴ Situado junto a la puerta de San Miguel, la pintura fue encargada por el Cabildo catedralicio al pintor de origen italiano Mateo Pérez de Alesio. La fecha de ejecución de 1584, detalles como el motivo del remate pictórico que lo enmarca y sobre todo, los tonos tornasolados rosáceos de la túnica indican una estética manierista. Una anécdota local, con visos de leyenda crítica, cuenta que este pintor, apreciando la elaborada pierna de Adán que Luis de Vargas realizaba simultáneamente para el retablo de la Concepción, situado justo enfrente, exclamó "*piu vale la tua gamba che tutto il mio San Cristoforo*", de aquí que se conozca a dicho retablo como el de la *gamba*.

III. Iconografía y estilo del San Cristobalón de San Cebrián de Mudá

En este mural de San Cebrián de Mudá, siguiendo la más habitual iconografía del santo en Occidente como portador de Cristo, fijada desde el siglo XII¹⁵, Cristobalón es representado como un gigante de más de tres metros de alto por más de uno de ancho, aunque algunas biografías populares hablan de doce codos, el equivalente a cinco metros. Un segundo rasgo definitorio es el llevar a Cristo Niño sobre sus hombros mientras vadea un río, ayudándose de un árbol florido que le sirve de cayado¹⁶.

En una descripción y análisis pormenorizado de los detalles de esta inédita representación en Mudá, vemos que Cristóbal viste una saya corta, cerrada, que le llega a media pierna, ceñida por un cinto con fina hebilla y perforado que le cuelga por delante. Las piernas al aire, bien torneadas por la gradación del color, se cruzan en un audaz y convincente contraposto ya bajo la veladura de las aguas y por debajo de las rodillas, cuyas rótulas se adivinan bien dibujadas¹⁷. La saya de amplias mangas ha perdido el pigmento rojo original, del que apenas quedan evidencias, aunque suficientes para adivinar una buena gradación tonal que daría volumen a la hoy aplanada superficie del tronco y los brazos, y que acrecentaría el vivo cromatismo original. Un amplio manto azul, ocre y con flores en almagre a la altura de los hombros, ondea ligeramente acompasando el lento y esforzado caminar del santo y enmarcando la figura. A esta equilibrada pose y efecto de movimiento contribuye también la postura de sus manos y brazos contrapeados, que agarran la palmera, más como una percha o remo que como un bastón. En esto, el Cristobalón de Mudá supone una novedad y originalidad frente a la costumbre, más habitual, de representarlo siguiendo el modo como los peregrinos empuñan el bordón. El resultado de giro en tres cuartos, rompe con las marcadas

¹⁵ La iconografía del santo es muy posterior a su culto. Representaciones anteriores a esa fecha, como la realizada al fresco en la iglesia de Santa María la Antigua de Roma, que data del siglo X, suelen mostrarlo como un mártir juvenil, en pie, sin ningún rasgo distintivo que no sea la palma del martirio. Para la iconografía del santo, es imprescindible el documentado y sistemático estudio doctoral de A.Mª. GARCÍA PÁRAMO, *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*, Madrid, 1988, pp. 216-246, profesora a la que agradezco su generosa e inestimable ayuda en la documentación de este tema iconográfico.

¹⁶ Esta postura ha hecho pensar en la cristianización del tema pagano de Atlas sosteniendo el mundo o de Heracles (cuya clava se habría tornado palmera) llevando a Eros niño, que evocaba la sumisión al amor de los hombres más fuertes: *Omnia vincit Amor*. Por otra parte, el bastón, seguramente para dar referencia de su gigantesca estatura, se suele interpretar por los pintores como un árbol. A veces casi sin ramas, pero la mayoría de ellas, como en nuestro caso, como una palmera, posiblemente en alusión a la palma del martirio como dice L. RÉAU (ob. cit. p. 359).

¹⁷ Esta pose podemos identificarla como rasgo formal distintivo de algunas composiciones figurativas de este taller, entre otras la de uno de los sayones de la escena del Camino del Calvario a la salida de Jerusalén, en Valberzoso. Todavía mucho más próxima resulta la del San Miguel venciendo al diablo, localizada en el muro sur de la cabecera de este mismo conjunto de San Cebrián de Mudá, aunque la lanza que portaba en sus manos se haya eliminado.

representaciones tardorrománicas y del gótico lineal anteriores, tan drásticamente frontales¹⁸ y estáticas, otorgando realismo y credibilidad a la escena¹⁹ (fig. 2).

También con un buen efecto y calidad técnica en las veladuras, se representan las aguas del río y los peces, rojos, de diferente tamaño pero todos de la misma apariencia aunque nadando en distintas direcciones entre las pantorrillas y los pies del santo²⁰. Las veladuras realizadas con amplios trazos grises, luces blancas y perfiles negros permiten transparentar las piernas y pies del santo (fig. 3). Esta rápida y efectista técnica pictórica que juega con los grises y el fondo ocre, la hemos visto utilizada como recurso en otras escenas del taller, concretamente para expresar la calidad metálica y reflectante de las armaduras en escenas donde la acción narrativa lo requiere, como la Matanza de los Inocentes²¹. Pero nunca como ahora, el maestro de San Cebrián de Mudá había logrado un efecto tan rotundo al adaptarlo al movimiento que la representación del agua requiere. Nos encontramos en el momento de plenitud de este taller, protagonizado por el que en su momento denominamos Segundo Maestro, activo en este conjunto de San Cebrián en plena secuencia de conformación del estilo. Un maestro que habría dado sus primeros pasos en la decoración de Valberzoso y del que ya entonces decíamos “se caracteriza por un tratamiento más monumental y elegante de la figura, más claridad compositiva, mayor dominio y ligereza del dibujo, así como un colorido más armonioso y matizado”²².

El aspecto del San Cristobalón de Mudá responde bien a una de las más antiguas descripciones del santo, como la de las *Actas* o el *Breviario de Toledo*, donde se describe al santo como “*elegans statura, mente legantior, visu fulgens, corde vibrans et capillis rutilans*”²³. Especialmente en lo que a su semblante (representación del ánimo en el rostro) resplandeciente y sus cabellos rojos brillantes, se refiere. Afortunadamente, el rostro es la mejor parte conservada de la figura y nos permite apreciar uno de los más conseguidos fragmentos pictóricos de todo el con-

¹⁸ Entre las más antiguas se encuentra el frontal de San Cristóbal del Museo Nacional de Arte de Cataluña (4370), de finales del siglo XIII. Ver J. SUREDA, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, pp. 345. Es a finales del siglo XIV cuando en la representación del tema se advierte un creciente naturalismo y mayor vigor narrativo, manifestado también en algunas ocasiones en la proliferación de ingredientes iconográficos secundarios. Algo que ya se ve reflejado en la representación de San Cristóbal en una escena secundaria del ángulo superior derecho de la tabla de la Triple Ana, atribuida a Sansón Florentino, grisalla conservada en el Museo de la Catedral de Ávila y realizada hacia 1470 según M. RUIZ MALDONADO, ficha del catálogo de la exposición *Testigos*, Las Edades del Hombre, Ávila, 2004, pp. 262-264.

¹⁹ A partir del siglo XVI el realismo continúa en aumento. La figura de San Cristóbal acusa el esfuerzo del peso sobrenatural del Niño e inclina la espalda, como un Atlas de la Antigüedad, acusando el tratamiento del árbol como apoyo que el santo hinca bajo el agua y al que se agarra con esfuerzo.

²⁰ Encontramos peces similares a estos sobre la mesa de la escena de la Unión en Betania del conjunto de Las Henestrosas, también atribuido a este Segundo Maestro.

²¹ En concreto en las representaciones de esta misma escena en Valberzoso y Henestrosas, así como en el peto del caballero Tristán de Valberzoso.

²² S. MANZARBEITIA VALLE, ob. cit., 2001, pp. 80-82.

²³ A.M^a. GARCÍA PARAMO, ob. cit., 1988, p.218. La autora toma la cita de *Año Cristiano*, dirigido por Lamberto de Echevarría y Bernardino Llorca, Madrid, 1966.

junto. La factura de los grandes ojos, de amplias pupilas que se recortan sobre el iris verdoso, le otorgan una mirada complaciente, profunda, refulgente (*fulgens*) y casi beatífica²⁴. Por otra parte la larga melena y poblada barba, ambas rojizas (*rutilans*), además de otorgarle nobleza y autoridad, enmarcan un rostro de sencillos pero bien dibujados rasgos. Es la aplicación del color sobre éstos, matizado, sombreado, el que acaba de conferir intensidad pictórica al rostro. También la larga barba, que recuerda a las postizas de los actores y el bigote partido en dos, cayéndole por encima de las comisuras de los labios, muestran una técnica pictórica de pinceladas largas y sobrepuestas en dos tonos²⁵ (fig. 4).

Un turbante o alareme, toca morisca no extraña a los tipos de la pintura hispano-flamenca de la segunda mitad del siglo XV, corona la cabeza de nuestro San Cristóbal, dotándole de una prestancia no exenta hoy día de cierto exotismo²⁶. Es la primera vez que entre las pinturas de los diez conjuntos campurrianos, en que se registra la actividad de este taller pictórico²⁷, encontramos este tipo de tocado masculino, mientras que sí es habitual en ciertos personajes femeninos como las matronas de la escena del Nacimiento (San Felices de Castillería, Matamorisca, Vallespinoso de Cervera, o el mismo San Cebrián de Mudá), de la Circuncisión (Matamorisca) o entre alguna de las testigos de los Desposorios (San Felices de Castillería y Vallespinoso de Cervera). En estos casos parece clara la asociación de estas tocas a personajes de un rango social humilde y por tanto una intención descriptiva de ciertas conveniencias y usos sociales, vigentes en el reino de Castilla en las últimas décadas del siglo XV, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos²⁸.

²⁴ Debe recordarse la importancia de la mirada en el culto popular para la protección del santo, a la que ya antes nos hemos referido. Toda mirada comporta cierta reciprocidad y por tanto tiene sentido el esmero del pintor en esta parte tan expresiva de la figura. GARCÍA PARAMO recoge unos versos de corte popular que evidencian esa relación visual entre los devotos y el santo: "Si miras a San Cristóbal / con el Infante cargado / de todo peligro y mal / puedes darte por librado", ob. cit., 1988, p.221. Cfr. nota 41 en lo que se refiere al texto que acompañaba a las estampas del santo que debían contemplarse.

²⁵ Este tipo de barbas que recuerdan a las postizas usadas por los actores de teatro, son similares a otras de personajes realizados por este mismo taller pictórico, visibles por ejemplo en San José o en algunos apóstoles de diversas escenas de esta iglesia de San Cebrián de Mudá. Es de notar también cierta similitud entre éstas y las que vemos en algunas xilografías de la misma época como la citada más adelante; ver nota 44.

²⁶ Carmen Bernís asegura que este tipo de tocas fueron un recurso de los artistas europeos para dar carácter exótico a ciertos personajes como profetas y Reyes Magos, pero que entre los cristianos de España llegaron a constituirse como un tocado nacional en el siglo XV, tanto para hombres como para mujeres y aparentemente de diversa condición social. Especialmente en auge durante el reinado de los Reyes Católicos, las tocas moriscas se denominaban también tocas de camino, y eran confeccionadas con telas de lino, como el lienzo o la holandá, blancas o amarillentas. Ver C. BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. II. *Los Hombres*, Madrid, 1979, pp. 27-29.

²⁷ Ver nota 1.

²⁸ A veces, como en el Tríptico de la Virgen con San Andrés y San Cristóbal de Fernando Gallego, en la Catedral Vieja de Salamanca, San Cristóbal lleva una simple cinta denominada sudario por su misión de enjugar el rostro y evitar que el sudor de la frente caiga sobre los ojos, algo que todo peregrino o trabajador del campo experimenta y San Cristóbal, según su historia, participa de ambos aspectos. También con sudario se muestra, entre otras, la conocida representación de mano de Patinir del Real Monasterio de San Lorenzo de

La figura de Cristobalón queda enmarcada por un amplio manto, corto, que le cubre desde los hombros. En este caso, si bien el manto cumple las funciones pictóricas de dinamizar con su vuelo la figura y aportar al conjunto el valor de los contrastes cromáticos, existe una evidente falta de coordinación entre plegados y colores. Tres son los campos de color utilizados: un predominante azul intenso, algo de ocre amarillo y este último tono con motivos floreados sobrepuestos en ocre rojo²⁹. Sin embargo utiliza el azul y el amarillo indistintamente para representar el derecho de la tela, al tiempo que de nuevo el mismo azul para el envés. Los campos de tela floreada se utilizan sólo sobre los hombros, a modo de esclavina, para enfatizar la buena calidad de la misma, como se hace en la pintura sobre tabla contemporánea con las telas de damasco rameadas.

Llegados a este punto y como muestra de esto último, vamos a cotejar nuestro Cristobalón con una representación estrictamente contemporánea del mismo, atribuida al Círculo del pintor sevillano Juan Sánchez de Castro, activo entre 1454 y 1502, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 5)³⁰.

En principio las dos representaciones tienen diferencias iconográficas y formales evidentes, sin embargo es interesante apreciar la suntuosidad del damasco de la saya y el manto, el valor decorativo del naranja y el verde de los forros, e incluso la disposición del manto y el movimiento de los pliegues del sevillano. A pesar, insisto, de las diferentes calidades y de la técnica pictórica que separan ambas obras, la línea compositiva general del manto, la manera de disponerse sobre los hombros, la intención del juego de contrastes de colores e incluso la posición de los brazos, o el detalle del cinto colgando sobre una saya igualmente corta, aproximan ambas representaciones.

Estamos lejos de pretender una relación directa, pero sí que nos parecen coincidencias suficientes como para afirmar la dependencia que este taller, activo en el Alto Campoo entre 1480 y 1495, tenía de la pintura sobre tabla hispano-flamenca castellana³¹. Incluso el característico afán de ostentación y riqueza, tan genuinamente español, que diversos autores han manifestado al analizar el arte y el gusto

El Escorial. No obstante en el caso de San Cebrián de Mudá, y a pesar de que se ha perdido la casi totalidad del color y sólo se aprecia la silueta exterior y los pliegues del turbante, éste parece responder a una intención más decorativa o representativa, que pintoresca o descriptiva.

²⁹ Este motivo floral es también el utilizado en las vestimentas de varias figuras de este mismo templo en las escenas de la cabecera y también en otras como el Salvador y la Asunción de Revilla de Santullán o en la Anunciación de San Felices de Castillería (aunque aquí el motivo floral sea negro sobre blanco).

³⁰ Se trata de una tabla de 168 x 117 cm. realizada hacia 1480, procedente del retablo mayor de la iglesia de San Benito de Calatrava, Sevilla, en la que aparece emparejado con San Antonio Abad. Puede consultarse F. LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, "Aportaciones sobre el pintor sevillano Juan Sánchez de Castro (H. 1480-1502)", *Laboratorio de Arte*, N.º. 9, 1996, pp. 315-322.

³¹ El estilo de Sánchez de Castro se caracteriza por una visión castellanizada del arte flamenco, donde predomina un realismo idealizado propio de la escuela sevillana. Por otra parte, la dependencia de la pintura sobre tabla del taller campurriano, queda suficientemente constatada en numerosos ejemplos de su catálogo pictórico (ver nota 1).



Fig. 3. Cristobalón de San Cebrián de Mudá. Detalle central de la figura.



Fig. 4. Cristobalón de San Cebrián de Mudá. Detalle del rostro y busto.

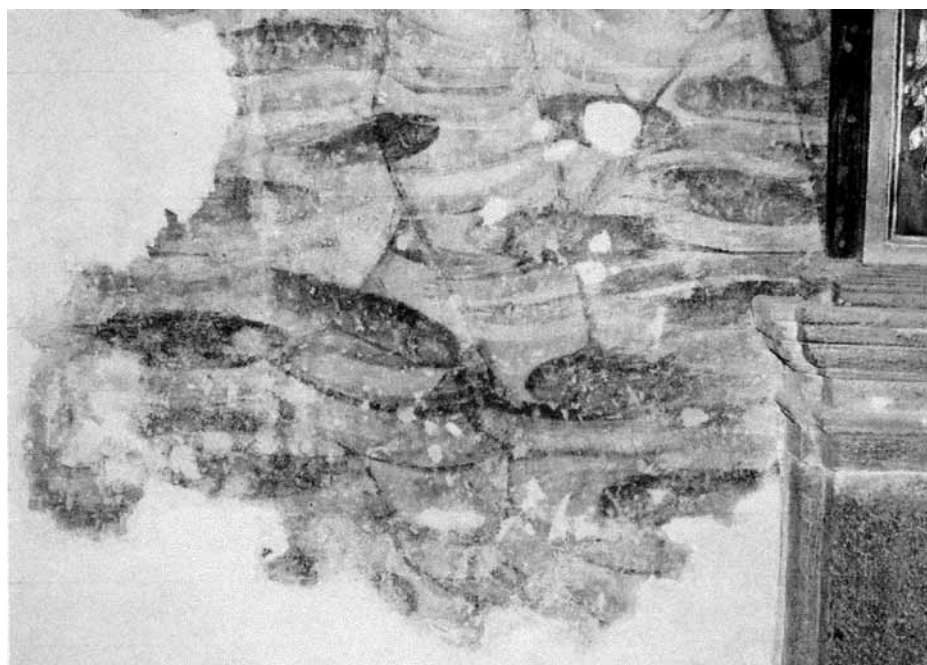


Fig. 5. Cristobalón de San Cebrián de Mudá, h.1485-90. Detalle de las veladuras del agua el río.

del último gótico en los reinos hispánicos y del que el abundante uso del oro en la pintura sobre tabla es sólo una muestra, es lo que esa tela floreada pretende aportar a nuestro San Cristóbal.

Es difícil asegurarlo a causa del estado actual de la pintura, pero parece que el turbante de San Cristobalón queda enmarcado por un nimbo. Así parece sugerirlo la línea curva exterior que, enmarcando el tocado, se confunde con éste, así como un color más amarillento que contrasta con el blanco de la toca. Es raro que la figura de San Cristóbal aparezca nimbada antes de la segunda mitad del siglo XV, pero no tanto a partir de esta fecha en la pintura sobre tabla, algo en lo que de nuevo apreciaríamos también una deuda de la misma.

Un último e imprescindible elemento de la composición nos queda por analizar. Se trata de la representación del Salvador Niño, sentado en el hombro derecho del gigante, hecho que otorga precisamente al santo su nombre de *Cristoforo*, portador de Cristo³². La figura del Niño va vestida con túnica roja, hoy desvaída, y manto de amplios vuelos, para cuyos pliegues vuelven a servir de inspiración los ampulosos de estirpe flamenca, propios de la pintura sobre tabla hispano-flamenca. En este caso aunque los pliegues muestren la falta de pericia del pintor para imitarlos, si hay una lógica del color rojo y azul del manto con una bordura dorada. También el nimbo crucífero, formado por un disco dorado sobre el que se recorta una cruz patada roja, nos parece inspirado en otros similares como el de la citada tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El Niño porta en su mano izquierda el orbe, siguiendo la tradicional iconografía, si bien no queda resto de esa característica división en tres partes que a veces aluden a tres de los elementos (cielo, mar y tierra) y posteriormente a los tres continentes conocidos Asia, Europa y África³³. La posición de los dedos de la mano que porta el mundo, es de bendición, algo que es propio de su iconografía, mientras que la otra mano queda oculta tras la cabeza del santo a la que parece sujetarse.

IV. Culto y devoción popular a San Cristobalón

La iglesia romana eliminó del calendario en 1969 la memoria de San Cristóbal a causa de su dudosa historicidad. Ya el Concilio de Trento había intentado, sin éxito, abolir su culto. No obstante sigue celebrándose, aunque ahora reconducida a nivel

³² El nombre original del santo, Auferus (bandolero) o Reprobis (maldito), fue sustituido por el de Cristo-foro o Cristo-ballos (ambos sufijos significan portador) por Babilas, patriarca de Antioquia, al bautizarle, o por el mismo Cristo según otra tradición. Ver A.M^a. GARCÍA PÁRAMO, ob. cit., 1988 p. 217 y L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2, vol. 3, "Iconografía de los santos, de la A a la F", Barcelona, 1997, pp. 354-363.

³³ Del primer caso recordamos el Retablo de San Cristóbal de escuela castellana, procedente de la Rioja, del Museo del Prado, en donde el sol y la luna, los peces y los castillos o el color azul o rojo de los fondos, identifican los elementos. Del segundo, la tabla del Círculo de Juan Sánchez de Castro del Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde los espacios quedan identificados con los nombres de los tres continentes.

local, el día 10 de julio, la misma fecha que aparece en los calendarios mozárabes españoles, mientras que la iglesia oriental lo sigue haciendo el 9 de mayo.

Cristóbal, soldado en su juventud, se caracterizó por una ansiosa búsqueda del gran Señor al que servir, que le lleva primero a la conversión, luego al servicio a los demás y por fin al martirio³⁴. García Páramo observa que la idea de su estatura gigantesca, debió formarse tardía y popularmente, ya que no hay referencia a ello en los documentos más antiguos³⁵. Tampoco en la leyenda más primitiva se habla de la búsqueda de un amo, ni de que transportase personas por el vado de un río³⁶.

En oriente, su culto está atestiguado desde el siglo V en Bitinia, donde Eulalio, obispo de Calcedonia consagra una basílica bajo su advocación en el 452. En Occidente, ya en el siglo VI consta la existencia de un monasterio en la localidad de Taormina, Sicilia. En España su culto se extiende gracias a la llegada de sus reliquias a Toledo, donde se le dedica un templo y desde donde se distribuyen las mismas a otros lugares de España. Se conserva un brazo en Compostela y una mandíbula en Astorga, además de otras en Valencia y Toledo. Extendidos por la meseta norte ya en el siglo X, su culto y popularidad irán en aumento hasta el siglo XVI, declinando con la Reforma y la Contrarreforma, aunque perdurando hasta nuestros días.

En el norte peninsular este culto se intensifica como consecuencia del Camino francés a Compostela, al estar entre los patronazgos de San Cristóbal el de los peregrinos. Incluso en el Martirologio Romano, dándose la fecha del 25 de julio del año 254 como la de su muerte en tiempos del emperador Decio, coincide la celebración de su fiesta con la de Santiago, Patrón de España. No es así de extrañar que ambos santos se representen juntos en miniaturas y grabados de libros litúrgicos y devocionarios, así como en otros medios artísticos del arte religioso como la pintura mural³⁷.

García Páramo supone que de su condición de protector de peregrinos, “surgió la idea de que dicha protección sería también prestada en el trance decisivo de la muerte, última etapa de la peregrinación terrena”³⁸. Aquí de nuevo es necesario recordar los posibles orígenes del tema iconográfico, que tratábamos al inicio del texto y en la nota 9 sobre su versión cinocéfal. En particular con relación al dios egipcio Anubis: chacal o perro, de carácter eminentemente funerario, encargado de guiar las almas de los muertos al otro mundo. Del mismo modo, Cristóbal vadea el río allá donde no hay puente, con los peregrinos sujetos en su cinto³⁹,

³⁴ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol.1, Madrid, 1982, pp. 405-409.

³⁵ A.M.^a GARCÍA PÁRAMO, ob. cit. p. 217 y ss.

³⁶ KÜNSTLE, *Ikongraphie*, vol II, pp. 154-160.

³⁷ Un ejemplo del mismo es la representación de Santiago peregrino junto al Crsitobalón de la iglesia de San Marcos de Salamanca. Cfr. la nota 10.

³⁸ A.M.^a GARCÍA PÁRAMO, ob. cit. p. 221.

³⁹ Así puede verse en las dos presentaciones murales salmantinas, en la también mural de San Millán de Segovia o en las tablas del Prado y del museo de Sevilla. Obras todas ellas citadas y comparadas más arriba

como también Caronte cruza las almas en una barca a través de las aguas de la Laguna Estigia. Ambos personajes, no sólo cumplen una misma misión, sino que también coinciden en unos atributos equiparables. Anubis porta la llave de la vida (ank) y un cetro o una hoja de palma, Cristóbal una palmera que le sirve de cayado. Acaso sea más que una coincidencia que en las representaciones del último gótico, donde la muerte está omnipresente, Cristóbal se toque y Caronte se cubra (como lo representa Patinir en la celebre obra del Museo del Prado) con prendas denominadas sudario en ambos casos, y que uno de los títulos de Anubis sea “El que está sobre las vendas”.

Además de ser patrón de numerosos pueblos de toda la geografía española, numerosas ermitas y capillas, en ocasiones junto a los caminos, hoy carreteras, se levantan recordándole también como patrón de transportistas y automovilistas, seguramente por extensión de su patronazgo de peregrinos, a todos los que van de camino. Durante décadas su imagen ha presidido el habitáculo de camiones y utilitarios, tiempos en que a modo de jaculatoria se invocaba su protección junto a la de otras devociones familiares o locales⁴⁰.

Aunque hoy día sea ése el papel protector más conocida del santo, tal como nos referíamos en el inicio de este artículo, durante la Edad Media se le creía e invocaba como protector ante la muerte súbita, la que advenía sin tiempo para la confesión, ni para la recepción del viático, y que era conocida como mala muerte. Se decía, en latín como en romance, que bastaba con mirar la imagen de San Cristóbal para estar durante todo el día a salvo de ese peligro: “*Christophorum videas Postea tutes eas*”, “*Regarde saint Christophe, puis va-t-en rassuré*”, “Si del gran San Cristóbal hemos visto el retrato, ese día la muerte no ha de darnos mal rato”. Y a tal efecto, como señalan Palma y Burgos, por toda Europa circulaban estampas con la leyenda “Quienes contemplen este rostro, no perecerán en días de mala muerte”⁴¹. Por asociación se le invocaba también contra la peste, como a los santos Sebastián, Antón y Roque, y en Alemania se contaba entre los Catorce Intercesores de la piedad bajomedieval. Pero además se le invocó contra el mal de ojo, el dolor de muelas, los uñeros, para proteger los frutales o para encontrar tesoros escondidos. Este excesivo uso apotropaico de la imagen de San Cristóbal, con el supersticioso fin de

con la de San Cebrián de Mudá, en la que ya no se representan peregrinos en su cinto, como tampoco la piedra de molino, atributo de más compleja interpretación, acaso relativo a su fuerza hercúlea o a su martirio (ver A.M^a.GARCÍA PÁRAMO, ob. cit. p. 222).

⁴⁰ Este patronazgo es el que ha prevalecido y sigue celebrándose en misas de campaña en ermitas, o ante pequeñas capillas, a las que acuden devotos con sus vehículos, utilitarios y camiones, adornados con la imagen del santo y un ramo florido que evoca el de San Cristóbal. Valga como ejemplo, entre otras muchas, la que se celebra a orillas del río Carrión, en la salida de la villa palentina de Saldaña, o la de Cervera de Pisuerga, a muy pocos kilómetros del propio lugar de san Cebrián de Mudá. Entre las muchas jaculatorias recogemos a modo de ejemplo la siguiente: “Que San Cristóbal y la Virgen de Begoña nos acompañen”.

⁴¹ Refranes o dichos entresacados de L. RÉAU, ob. cit. pp. 355-356. Ver también el dicho popular de la nota 24. Ver también PALMA MARTÍNEZ – BURGOS GARCÍA, “Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes...?”, *Erasmus en España*, Salamanca, 2002, p.35.

alejarse influjos mágicos malignos, será decisivo para su sistemática destrucción tras la Reforma y el Concilio de Trento⁴².

Cristóbal fue y es patrón de muy diversos oficios, antiguos y modernos. Por el riesgo de muerte súbita, lo es de arcabuceros, montañeros, automovilistas y aviadores. Por su estatura y fuerza, de atletas, mozos de cuerda, cargadores de mercado y trigo. Por su oficio, de pasadores, transportistas, viajeros y peregrinos. Y por su cayado, florecido al apoyarse mientras llevó a Cristo, de los jardineros.

En ninguna otra de las nueve iglesias, pintadas por el taller campurriano al que se debe esta representación de San Cristóbal, se ha conservado una representación del mismo, si es que la hubo. No obstante en la de Matamorisca, se representa a los santos Julián y Basilisa junto a dos escenas de su hagiografía⁴³. San Julián se contaba, como Cristóbal, entre los santos pasadores, pues en un barco pasaba a los caminantes por un peligroso río. A él se encomendaban también los viajeros y caminantes para que les proporcionase buen alojamiento, ya que junto a su esposa alojaba gratuitamente a pobres y caminantes en la hospedería que ambos habían construido junto al río⁴⁴. Ambas devociones populares responden sin duda, a las condiciones de vida propias del hombre medieval rural, y más en este particular a las del hombre de la Montaña palentina, aislado y expuesto a las vicisitudes de los caminos.

En España, la creencia en la intercesión del santo ante la muerte repentina estuvo muy extendida y dice García Páramo que no había casa en la que no se guardase una estampa del santo. Numerosas capillas abiertas en calles y pasadizos de todo el país, así como justas poéticas en honor del santo, corroboran su arraigada devoción en nuestras tierras de norte a sur. Una de estas justas poéticas, de la cual tenemos noticia, es estrictamente contemporánea al San Cristobalón de San Cebrián de Mudá. Se trata de la celebrada el 31 de agosto de 1498 en la iglesia de San Juan de la ciudad de Valencia. Sin duda relacionado con este certamen, en el mes de febrero de este mismo año, según consta en su propio colofón, se editaba en Valencia un incunable, de título *Obra allaors del benaventurat lo Senyor Sant Cristofol*. La edición está ilustrada con dos xilografías, una que representa a San Cristóbal y otra el Calvario. Es de señalar que esta última escena del Calvario, es una estampa de sabor popular cuya composición, aspecto formal y grafía recuerdan al Calvario de la iglesia de Matamorisca, realizado por el mismo taller campurriano que trabaja en San Cebrián de Mudá⁴⁵.

⁴² Ver lo dicho al respecto en la nota 8.

⁴³ S. MANZARBEITIA VALLE, ob. cit., 2001, pp. 227-229.

⁴⁴ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, 1982, pp. 141-146.

⁴⁵ El ejemplar manejado es el incunable de la Biblioteca Nacional de Madrid I-1471. Sin embargo, no hay paralelismos, ni estilísticos, ni iconográficos, destacables con excepción de la barba (ver lo dicho al respecto en la nota 25) entre la estampa del santo y el mural de San Cebrián de Mudá, para el que ya hemos señalado una mayor dependencia de la pintura sobre tabla.

Su culto y popularidad se recogen en diversas anécdotas, algunas referidas a su nombre, como las que se contaban en la ciudad de Baeza. En una, al hilo del pasaje de su historia, que da lugar a su iconografía, cuando se hunde en el agua por el peso de Cristo Niño y el santo exclama ¡Cristo! ¡Válgame Dios lo que pesas! A lo que el Niño responde, contrayendo y apocopando la segunda palabra de la exclamación, ¡Cristó-val (game) te llamarás! Otra tradición local acostumbra que quien no ve la figura del fraile (en realidad el ermitaño que medió en su conversión y le anima a vadear el río) entre los árboles, no se casa. Romántica y pintoresca tergiversación de la original devoción popular.

Ambas leyendas tienen como referencia, entre las sombras de la antigua catedral de Baeza, un gran cuadro de San Cristóbal pintado en 1736 por el pintor Pedro Gallo, poco valioso pictóricamente y con un gran marco barroco de escayola⁴⁶. Frente a San Cristobalón una bella Inmaculada ante la cual arde una lámpara día y noche, y también un ventanal por donde un día entra una lechuza...

Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.
Campo, campo, campo.
entre los olivos,
los cortijos blancos.
Y la encina negra,
a medio camino
de Úbeda y Baeza.

Antonio Machado, llegado en 1912 a Baeza, ciudad monumental que dejará una profunda huella en el poeta, recoge estos motivos religiosos y los funde, junto al paisaje andaluz, en los versos populares de estas estrofas de *Apuntes*, poema publicado en *Nuevas Canciones* (1917 – 1930).

Por un ventanal,
entró la lechuza
en la catedral,
San Cristobalón
la quiso espantar,
al ver que bebía
del velón de aceite
de Santa María.
La Virgen habló:
Déjala que beba,
San Cristobalón.

⁴⁶ A. CHICHARRO CHAMORRO (coord.), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Granada, 1992: F. ESCOLANO, “Antonio Machado en Baeza”, p.36 y J. PASQUAU, “Parábola de San Cristobalón y la lechuza: (La ciudad de Baeza va a rendir un homenaje a Antonio Machado)”, pp.83-86.

V. Breve conclusión

La novedad y trascendencia que este nuevo mural de San Cristobalón aporta al conocimiento de la pintura mural gótica en el Alto Capoo, podemos sintetizarlas en tres vertientes, que repercuten positivamente en: la revalorización formal del estilo, la aportación iconográfica de un nuevo tema y el mejor conocimiento de la piedad popular a finales del siglo XV, en particular de este área rural.

El mural revaloriza el estilo del taller campurriano, en primer lugar por incorporar a su repertorio una figura de dimensiones que están fuera de lo común. Sólo equiparables, si no menores, serían la figura del Salvador, que ocupó el casco absidal de Revilla de Santullán (hoy en paradero desconocido), y la de la Asunción en el de Barrio de Santa María. Esto revela un considerable dominio de las proporciones, además del de la propia técnica mural. En segundo lugar la técnica pictórica en sí, es de las mejores de toda la actividad del taller, manifiesta en la composición general de la figura a la que imprime movimiento, el rotundo dibujo de las formas, la economía del color y el dominio de la gradación cromática, así como en el efecto de las veladuras. Destaca por su calidad el rostro, su idealizada expresión y la mitad inferior de la figura, a pesar de la pérdida del color de la saya, que se adivina fue de buena calidad aunque su actual estado aplane la figura.

Estas consideraciones estilísticas vienen a reforzar la hipótesis del Segundo Maestro como conformador y cumbre del estilo del taller campurriano en este importante y extenso conjunto pictórico de San Cebrián de Mudá. En consecuencia con nuestros estudios anteriores, citados en varias notas de este artículo, la fecha de ejecución aproximada sería entre 1485 y 1490.

Formal e iconográficamente, el Cristobalón de San Cebrián de Mudá supone un hito evolutivo entre las representaciones murales del mismo, conservadas en Castilla, de los siglos XIII y XIV, tardorrománicas y góticas respectivamente, y las renacentistas del XVI. Todas ellas tienen en común el monumental tamaño y la estratégica ubicación en lugares visibles y de paso, como consecuencia del culto popular del que fueron objeto.

En la vertiente iconográfica, el turbante, la palmera y el cinto son atributos que personalizan este San Cristóbal, omitiendo o cambiando otros elementos: unas veces propios de representaciones anteriores, como las almas sujetas a la cintura, la rueda de molino, o la postura a horcajadas del Niño; otras veces contemporáneos o tardíos, como el ermitaño con la linterna y el paisaje. Esta iconografía, junto a detalles pictóricos como el juego cromático y decorativo de los pliegues, lo vincula especialmente la pintura sobre tabla hispanoflamenca castellana contemporánea, más que a las estampas de la época. Sin embargo éstas pudieron influir en la plasmación del espíritu de la figura, concretizado en el particular tratamiento de la mirada intensa y profunda del santo. Así, la mirada constituía un elemento clave del carácter apotropaico de esta imagen, especialmente durante el rito de ponerse bajo el amparo del santo.

Este aspecto de la mirada enlaza con la tercera vertiente destacada de la obra, la ampliación del repertorio local hagiográfico-devocional de la piedad gótica popular. San Cristobalón sintetiza una religiosidad que tiene visos de remotos orígenes africanos y raíces paganas grecorromanas. Una piedad cargada de ritos supersticiosos, en la que la presencia del pecado y la amenaza del infierno laten en cada momento de la vida cotidiana. Es la religiosidad del hombre iletrado del final de la Edad Media, cada vez más desconectada de la corrección de la Liturgia de la Iglesia y de la espiritualidad de los movimientos prerreformistas como la *Devotio Moderna*. Sin embargo, el peso de esta exagerada y atávica devoción condenada pocos años después por los erasmistas, prevaleció al de la *imitatio* del buscador de Cristo, y su poso permaneció en jaculatorias, dichos, refranes y leyendas que llegan a inspirar un puñado de versos machadianos (fig. 6).

Confesión y comunión fueron inexcusable viático para el último viaje a través del agua procelosa, símbolo sacramental de la muerte y de la vida, y San Cristóbal, el pedestre piloto que garantizaba el tránsito entre las dos orillas.

Sobre el olivar,
Se vio a la lechuza
Volar y volar.
A Santa María
un ramito verde
Volando traía.
¡Campo de Baeza,
Soñaré contigo
cuando no te vea!



Fig. 6. Mirada de San Cristobalón de San Cebrián de Mudá.