

# ‘Yo soy la Muerte, que tengo el arco armado’: El programa iconográfico de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, propuesta de interpretación

Irene Lázaro Romero<sup>1</sup>

Recibido: 10 de octubre de 2020 / Aceptado: 10 de diciembre de 2020 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

**Resumen.** La iglesia de Santa María de Mosteiro conserva pintura mural con un inusual programa iconográfico que, por el momento, no ha sido objeto de un estudio pormenorizado. Destaca la presencia de una personificación de la Muerte asociada a la escena de una justa, lo que hace que el programa iconográfico resulte un *unicum* tanto en el contexto peninsular como europeo. El objeto de este estudio es hacer un primer acercamiento y valoración de las pinturas de la iglesia gallega, así como proponer una interpretación de su programa iconográfico.

**Palabras clave:** Arte bajomedieval; muerte activa; arte macabro; arte gallego.

## [en] ‘I am Death, I have the Bow Ready’: Iconographical Analysis of the Paintings of Santa María de Mosteiro Church, Interpretation Proposal

**Abstract.** Santa María de Mosteiro church’s mural paintings have an unusual iconographical programme that hasn’t been studied in depth. It includes a depiction of Death in relation to a jousting scene, which makes the iconography unparalleled both in the Iberian Peninsula and in European art in general. The aim of this paper is to approach the paintings of the galician church and propose an interpretation of the iconographic programme of the paintings.

**Keywords:** Late Middle Ages Art; Active Death; Macabre Art; Galician Art.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Muro Norte y mitad Norte del arco 3. Muro Sur y mitad Sur del arco. 4. Valoración del programa iconográfico. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Lázaro Romero, Irene. “‘Yo soy la Muerte, que tengo el arco armado’: El programa iconográfico de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, propuesta de interpretación”. En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 145-160.

### 1. Introducción

Santa María de Mosteiro es una pequeña iglesia románica en el municipio de Guntín (Lugo) que presenta pintura mural de época gótica y renacentista. Sus pinturas forman parte del conjunto de arte macabro conservado en la Península Ibérica<sup>2</sup>, sin embargo, sus peculiaridades iconográficas la convierten en un *uni-*

*cum* sin parangón en el arte peninsular. A pesar del valor de estas pinturas desde el punto de vista temático, sorprendentemente, su programa iconográfico no ha sido objeto de un estudio monográfico. El vacío historiográfico seguramente esté en relación con el enclave aislado y escasamente poblado en el que se asienta. El único acercamiento serio a los murales de Santa María de Mosteiro corre a cargo de Alicia

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid  
Correo electrónico: irenemartalazaro@ucm.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8208-3377>

<sup>2</sup> Los estudios más relevantes sobre arte macabro en la Península Ibérica son los de Ángela Franco Mata, “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20 (2002): 173-214; Francesca Español Bertrán, *Lo macabro en el gótico hispano* (Madrid: Historia 16, 1992); Francesca Español Bertrán, “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica”, en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. Joaquín Yarza Luaces (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984), 53-153; Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997).

Suárez-Ferrín<sup>3</sup>. La autora ha hecho una primera aproximación a la temática de los murales que, aunque en general muy acertada, no es exhaustiva al no ser este el objetivo último de su investigación. En este estudio pretendo hacer una propuesta de interpretación del programa iconográfico de las pinturas de la iglesia de Mosteiro y una valoración de las mismas.

La iglesia de Santa María de Mosteiro pertenece al arciprestazgo de Pallares. La denominación de Mosteiro seguramente implica que hubo un monasterio en la localidad<sup>4</sup>, sin embargo, lo único que ha llegado hasta nuestros días es la iglesia. Es posible que el monasterio perteneciera o fuera absorbido por el monasterio de Santa María de Pallares. Su estructura consta de una única nave y altar, ambos de planta cuadrangular, separados por un arco triunfal (fig. 1), el resto se trata de añadidos arquitectónicos posteriores. Conserva pintura en los muros norte y sur así como en la superficie del arco triunfal. La restauración de las pinturas fue realizada por Blanca Besteiro en el año 2000.

Las pinturas están realizadas al *mezzo fresco*, empleando la técnica del fresco tradicional pero aplicado sobre una capa de mortero más fina que la habitual, de aproximadamente 1 cm de espesor frente a los 2 cm o 2 cm y medio del *buon fresco*. Esta aplicación es frecuente en la pintura mural gallega de la Baja Edad Media y principios del Renacimiento. Los pigmentos empleados se obtuvieron, por lo general, a partir de elementos de origen vegetal y mineral como tierras o carbón. Estos pigmentos proporcionan una paleta bastante reducida en la que predominan colores apagados como ocre, negros, marrones y tonos rojizos<sup>5</sup>. En cuanto a su composición, la disposición de los episodios en el muro se construye mediante escenas yuxtapuestas de tamaños muy variables y sin un orden demasiado definido. Hay una cierta tendencia al *horror vacui*.



Figura 1. Interior de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

Estilísticamente, las pinturas responden a dos momentos compositivos distintos. Las más antiguas son las que se hallan en el muro norte y mitad norte del muro del arco triunfal. Las pinturas del muro sur y la mitad opuesta del muro del arco, por su parte, son posteriores, denotando rasgos propios de la pintura de la Edad Moderna.

Esta diferencia cronológica se evidencia, en primer lugar, en el empleo de pigmentos distintos, predominando en el muro norte los tonos tierra y ocre mientras que el muro sur presenta más variedad e intensidad de color, destacando el bermellón, azul y amarillo. Otra diferencia se aprecia en los marcos que separan las escenas. La zona norte divide los diferentes temas iconográficos mediante sencillas líneas rojas y enmarca los temas más importantes con borduras de decoración de roleos vegetales. El muro contrario, en cambio, enmarca las escenas con una cenefa de decoración en forma de dientes de sierra en color azul y amarillo.

Pero la diferencia cronológica de ambas mitades de la iglesia se acusa especialmente en la vestimenta de los personajes. Las figuras representadas en la zona norte visten ropas de corte bajomedieval de inspiración flamenca. Estos trajes se caracterizan por una tendencia a la estilización y alargamiento de la figura mediante calzas soladas o zapatos acabados en largas puntas. Hay un cierto ensanchamiento de los hombros en los jubones, aunque no tan acusada como lo será en siglos posteriores. También hay una preferencia por los rostros afeitados y la media melena en los hombres. Las figuras del muro sur, por su parte, evidencian un cambio en el gusto. La moda masculina se ha dejado influir ya completamente por la vestimenta militar. La silueta se ensancha y achata, lo que se logra mediante mangas abullonadas y acuchilladas y zapatos de horma ancha. Los tocados se hacen también más anchos y achatados y hay una preferencia por el rostro barbado<sup>6</sup>.

Los paños de las vestimentas de las pinturas del muro norte presentan pliegues rígidos y geométricos, de influencia gótica mientras que los tejidos pintados en el lado opuesto presentan unos pliegues más suaves y redondeados. Además, las escenas de la zona norte acusan una fuerte simetría, siendo la figura de Jesús a menudo el eje, mientras que las del muro sur carecen de ella. Otra diferencia entre ambas zonas de la iglesia se demuestra en las inscripciones. La del muro norte está escrita en letra gótica, apuntada y afilada. La inscripción del muro sur es más redondeada, propia de la Edad Moderna.

Por las características marcadamente góticas del estilo de la pintura del muro norte, así como las particularidades del vestido y la moda, estas pinturas podrían datarse hacia finales del siglo XV o principios del XVI. En cuanto a las pinturas del muro sur, se conserva una inscripción que fecha las pinturas en el año 1527. Desconocemos a los artífices que realizaron las pinturas. Pudo tratarse de maestros locales o pintores extranjeros que estuvieran trabajando en alguna ciudad de la zona

<sup>3</sup> Alicia Paz Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors*: sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la Muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)”, *Anuario Brigantino* 26 (2003): 339-372.

<sup>4</sup> Luisa Serrano García, “Proyecto de restauración de la iglesia de Santa María de Mosteiro, Guntín. Lugo”, *Lvcensia* 16, no. 36 (2006): 179.

<sup>5</sup> José Traperó Pardo, *Cuadernos de arte gallego: Pintura mural* (Vigo: Castrelos, 1965), 9-10.

<sup>6</sup> Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1978); Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962); Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España* (Madrid: Istmo, 2007).

como Lugo, Mondoñedo o incluso Santiago. A simple vista se aprecia que el artista que llevó a cabo las pinturas más antiguas tenía cierta pericia, por el dinamismo de las figuras y la expresividad de los rostros, además el trazo no es tan fuerte y marcado como en otros frescos gallegos. Presenta una clara influencia flamenca que se acusa principalmente en los pliegues de las vestimentas, aunque se puede rastrear cierto sabor italiano en la representación del cuerpo de Cristo desnudo y una suavidad en los movimientos de las figuras. El artista de la zona sur de la iglesia, por el contrario, resulta más torpe, con escenas rígidas y composiciones que podrían calificarse de naif.

La división cronológica de la iglesia se corresponde, además, con una división iconográfica, por lo que resulta conveniente atender por separado a las pinturas de la zona norte y la sur.

## 2. Muro norte y mitad norte del arco

Las pinturas que se hallan en el muro norte y la mitad izquierda del arco (figs. 2, 3 y 4) son las más antiguas y forman un núcleo temático propio. Como se ha mencionado anteriormente, por el estilo pictórico y las vestimentas podrían datarse hacia finales del siglo XV o inicios del siglo XVI. El muro Norte presenta una inscripción parcialmente perdida que no incluye una datación, pero sí hace referencia al comitente: “esta ovra mandou facer Ares de Pallares e sua muller”. En cinco documentos del Archivo Histórico Nacional fechados dos en 1482<sup>7</sup> y los otros en 1488<sup>8</sup> y 1493<sup>9</sup> y 1494<sup>10</sup> respectivamente, figura un Ares de Pallares como testigo. Dicho Ares de Pallares se identifica como criado, peón, procurador fiscal y mayordomo<sup>11</sup> del obispo de Lugo, Alonso Enríquez de Lemos. Resulta tentador considerar a este Ares de Pallares como el promotor de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, especialmente teniendo en cuenta la proximidad geográfica de la localidad de Guntín con Lugo, a escasos veinte kilómetros de distancia. Además, las fechas en las que estuvo activo en Lugo se corresponden con la datación propuesta para estas pinturas. Sin embargo, estos datos, aunque sugerentes, no son suficientes para demostrar que se trata del mismo Ares de Pallares, por lo que nos movemos puramente en un terreno hipotético.

<sup>7</sup> Carta de fuero, Alfonso Enríquez (obispo de Lugo), Gregorio Vázquez y Aldonza García, 20 de septiembre de 1482, Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero secular, Catedral de Lugo, carp. 1333 D/12; Carta de fuero, Alfonso Enríquez (obispo de Lugo), Gregorio Vázquez y Aldonza García, 20 de septiembre de 1482, AHN, Clero secular, Catedral de Lugo, carp. 1333 D/13.

<sup>8</sup> Sentencia, Fernán de Perea (Corregidor de Lugo), 19 de enero de 1488, AHN, Clero secular, Catedral de Lugo, carp. 1333 D/19.

<sup>9</sup> Carta de fuero, Alfonso Enríquez (obispo de Lugo), Gómez Ares, 3 de octubre de 1493, AHN, Clero secular, Catedral de Lugo, carp. 1333 E/8.

<sup>10</sup> Carta de fuero, Alfonso Enríquez (obispo de Lugo), Gómez Ares, 19 de diciembre de 1494, AHN, Clero secular, Catedral de Lugo, carp. 1333 E/10.

<sup>11</sup> Todos estos oficios pueden ser desempeñados por una persona laica, de ahí que no haya contradicción con que Ares de Pallares estuviera casado. Michel André, *Diccionario de Derecho Canónico* (Madrid: Imprenta de D. José G. de la Peña, 1848).

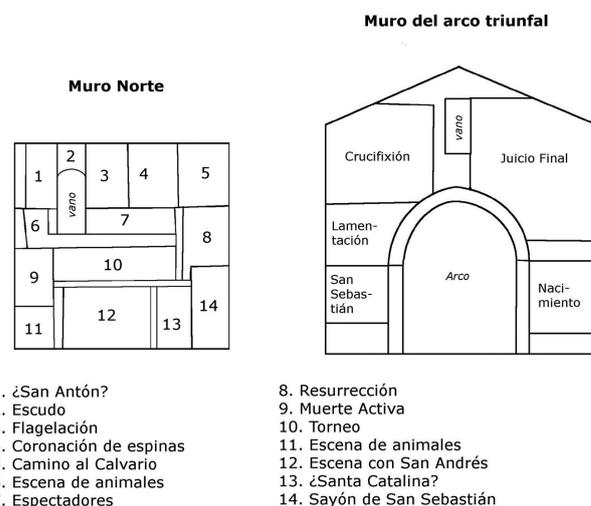


Figura 2. Esquema de la organización de las pinturas del muro Norte y arco triunfal de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.



Figura 3. Pinturas del muro norte de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

Más información de los comitentes ofrece el escudo heráldico cuartelado pintado sobre el vano del muro norte. Los dos cuarteles superiores muestran las armas de Castilla y León y Aragón respectivamente. Los dos cuarteles inferiores presentan simplificadas las armas de la familia Pallares y las de la familia Berbetoros. El de los Pallares se representa con tres espigas de oro, en relación con un episodio legendario del conde de Pallares de época de Alfonso II<sup>12</sup>. Los Pallares fueron un linaje

<sup>12</sup> Según la leyenda, los moros asediaron la ciudad de Lugo para que se quedase desabastecida y se rindiese. El conde de Pallares salió de la ciudad a escondidas una noche y cortó un puñado de espigas. Cuando los moros pensaban que la ciudad no podía resistir más, el conde se asomó a la muralla y arrojó las espigas. Al verlas, las tropas enemigas pensaron que la ciudad estaba obteniendo provisiones por algún medio y levantaron el sitio, véase Juan Pallares y Gayoso, *Argos Divina Sancta María de Lugo de los Ojos grandes* (Santiago: Imprenta de Benito Antonio Frayz, 1700). Esta leyenda es muy similar a otras leyendas fundacionales de linajes gallegos, según Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *De linajes, parentelas y grupos de poder. Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega* (Madrid: Fundación cultural de la nobleza española, 2012), 359.

importante en Lugo, de hecho, Guntín pertenecía a las tierras del Condado de Pallares. El escudo de Pallares indudablemente hace referencia al Ares de Pallares al que alude la inscripción. En cuanto al escudo de Berbetoros, se representa aquí mediante dos toros, aunque normalmente consta de los dos animales enfrentados y de un pino arrancado en medio de ellos. Los Berbetoros fueron también un antiguo linaje gallego<sup>13</sup>. Estuvieron especialmente ligados a Portomarín, que linda con Guntín.

En cuanto al programa iconográfico del muro norte y la mitad correspondiente del muro del arco triunfal, tiene en cuenta la connotación de los puntos cardinales para el simbolismo medieval. El norte es la zona de la oscuridad, por lo que las escenas se centran en el dolor, la muerte corporal y el pecado pero con un mensaje redentor que da esperanza al fiel (figs. 2 y 3). El registro superior está formado por el ciclo de la Pasión de Cristo, un ciclo que muy habitualmente se representa en esta zona del templo. Está compuesto de las siguientes escenas: Flagelación, Coronación de espinas, Camino al Calvario, Crucifixión, Llanto sobre Cristo muerto y Resurrección. En el registro intermedio, se representa un torneo, cuyo significado está enriquecido por la representación de una personificación de la Muerte activa. Salpimentados en los espacios libres del muro, se conservan representaciones aisladas de santos con un marcado carácter profiláctico: san Sebastián, san Antonio, santa Catalina... Otras escenas marginales representan animales. Hay, además, un gran espacio mural que conserva restos de pintura en muy mal estado y su tema es imposible de dilucidar. Todos estos temas combinan sus significados para mostrar al fiel cómo, apartándose del pecado y a través de la penitencia, con la mediación de los santos, se podía alcanzar la salvación.

## 2.1. Ciclo de la Pasión

El ciclo de la Pasión comienza en el registro superior del muro norte con orientación oeste-este (Flagelación, Coronación de espinas y Camino al Calvario). Las escenas se desarrollan dentro de arcos de medio punto pintados. El ciclo continúa en el muro del arco triunfal, ocupando la mitad norte de este. En el registro superior del muro, de un tamaño mayor al resto de las escenas del ciclo, se halla la Crucifixión. En el registro inferior se representa la Lamentación sobre Cristo muerto. El ciclo culmina, de vuelta al muro norte, en el segundo registro, con una representación de la Resurrección de tamaño reducido. A pesar de su carácter salvífico y su importancia, esta escena es la de menor tamaño dentro del ciclo. Estas tres últimas escenas (Crucifixión, Lamentación y Resurrección) no se enmarcan en arquerías fingidas sino en marcos cuadrangulares con motivos decorativos geométricos. Las escenas más cargadas de dramatismo de este ciclo, la Pasión y la Lamentación, se representan en la mitad norte del muro del arco del triunfo, de manera que atrajeran la mirada

del fiel desde la entrada. El ciclo no se inicia con el Prendimiento, como es habitual, sino que se pone énfasis en las escenas más dramáticas.

Es sabido que el ciclo de la Pasión era uno de los más representados en el drama litúrgico. Algunos elementos de las pinturas de Mosteiro podrían sugerir una cierta inspiración en el teatro religioso. Detalles como el cruzado de las piernas pueden aludir a la danza y los rostros de rasgos exagerados de los verdugos podrían estar en relación con las máscaras que llevaban los actores que representaban estos papeles<sup>14</sup>. Igualmente, el exceso de crueldad hacia Cristo en las escenas de la Pasión puede ponerse en relación con las representaciones teatrales. Sin embargo, no se debe atribuir al teatro cada elemento dramático que no aparezca en los evangelios, sino que puede bien tratarse de una representación realista para despertar la piedad del espectador. Seguramente se trate más bien de una influencia con carácter recíproco entre el arte figurativo y el drama litúrgico más que de una influencia directa de uno sobre el otro<sup>15</sup>.

La primera escena del ciclo es la Flagelación de Cristo, un episodio que se halla en los cuatro evangelios (Mateo 27. 26; Marcos 15. 15; Lucas 23. 16, 22; Juan 19. 1), aunque de manera somera. Los evangelistas se limitan a mencionar que Jesús fue azotado antes de ser crucificado. El uso del látigo era una práctica común en los procesos romanos, pero no se trataba tanto de un castigo como de un medio de tortura para obtener la confesión<sup>16</sup>. Las revelaciones de santa Brígida<sup>17</sup> proporcionaron al episodio más detalles y ofrecieron a los artistas más posibilidades representativas y una mayor carga dramática.

La flagelación muestra a Cristo en el centro de la composición con un sayón a cada lado. Cristo se representa atado a una columna baja que le llega a la altura de su cadera. En la Edad Media suele haber una preferencia por la columna alta, alusiva a la reliquia hallada en casa de Caifás que se albergaba en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Esta preferencia pudo estar marcada por la cruzada y los viajes a Tierra Santa. En la basílica de Santa Praxedes, en Roma, desde 1233 se custodiaba otra supuesta columna de la flagelación, en este caso baja, similar a un balaustre, que provenía de la casa de Pilatos. Al principio, la columna baja no tuvo demasiado éxito en el arte, pero fue popularizándose progresivamente. Fue plenamente adoptada después de que el Concilio de Trento la considerase como la auténtica de las

<sup>14</sup> Julio I. González Montañés, "Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)" (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002), 372.

<sup>15</sup> Sobre los elementos tomados del teatro en el arte medieval véase la obra González Montañés, "Drama e iconografía..."

<sup>16</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento* (Barcelona: El Serbal, 2000), 2: 470.

<sup>17</sup> Las revelaciones de santa Brígida tuvieron gran repercusión en la iconografía occidental de la Baja Edad Media. Además, conviene recordar que la santa, según varios testimonios, peregrinó a Santiago véase Vicente Almazán, "Santa Brígida en el Camino de Santiago", en *El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago*, eds. Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi Corrales (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 343-351. Es quizá la cercanía de Mosteiro con el Camino de Santiago lo que propició la elección de esta opción iconográfica.

<sup>13</sup> Pardo de Guevara y Valdés, *De linajes, parentelas y grupos de poder...*, 60.

dos reliquias conservadas. Es inusual la representación de una columna achatada en una pintura tan temprana, quizá el artista optase por representar una columna baja por falta de pericia o por simplificar la escena. También puede estar en relación con las revelaciones de santa Brígida, a la que se le apareció la Virgen para describirle los sufrimientos de Jesús y le dijo que este apoyó las manos sobre la columna, lo que implicaría que Cristo estuvo atado a una columna baja.

En cuanto a los sayones, el de la derecha de Cristo blande un látigo de tres colas acabadas en esferas de metal cuya intención era hacer el sufrimiento más intenso. Anacrónicamente, viste a la moda de la época en que fue pintado, con jubón y calzas con zapatos acabados en punta. Del personaje de la izquierda de Cristo no se conserva más que una de sus pantorrillas cubierta por una abarca o un calzado similar atado a la pierna.

A continuación, se halla la Coronación de espinas (Juan 19. 2; Mateo 27. 29; Marcos 15. 17). En esta escena, Cristo está sentado en un trono esquemático como eje de la composición. Gira la cabeza hacia su derecha en un gesto de resignación. Viste una túnica blanca en lugar de púrpura, como corresponde a este episodio. Seguramente es una confusión con la escena en casa de Herodes en la que el rey mandó que lo vistieran de blanco en forma de burla (Lucas 23. 11). Sin embargo, la Coronación de espinas transcurrió en casa de Pilatos y allí vistieron a Jesús de púrpura. Igual que en la escena anterior, Cristo va flanqueado por dos sayones. El sayón que se encuentra a su izquierda se conserva completo. Se representa de perfil, clavando la corona en la frente de Jesús utilizando una caña. Su nariz es de gran tamaño dándole un aspecto caricaturesco. Una de sus piernas se dobla sobre la otra en una postura muy dinámica. Del otro sayón solo conservamos la mitad inferior, por lo que no es posible saber de qué manera participa en la escena. Cabe suponer que, igual que su compañero, estaría ciñendo la corona de espinas con una caña o quizá con unas tenazas. Sus piernas presentan idéntica postura que el otro sayón y ambos visten jubón y calzas rematadas en punta. La colocación de la corona de espinas con cañas puede tener influencia de las representaciones del drama litúrgico<sup>18</sup>. La singular postura de las piernas de los verdugos también podrían ser un indicio de danza o gesticulación teatral.

La siguiente escena representada es el Camino al Calvario. Esta escena es de mayor tamaño y sofisticación que las anteriores por su mayor riqueza compositiva, así como abundancia de personajes y detalles. En el centro de la escena, Cristo porta la cruz, que marca una diagonal en la composición, contrastando con la marcada linealidad de las escenas previas. Viste la misma túnica blanca ceñida a la cintura que en la Coronación de espinas. La cruz que porta es de gran tamaño y con gruesos travesaños, lo que aumenta la carga dramática de la escena, mostrando el intenso sufrimiento del nazareno.

La representación de Santa María de Mosteiro opta por la versión de este tema de los evangelios sinópticos, lo que se evidencia en la inclusión del Cireneo. Simón de

Cirene, se encuentra a la izquierda del espectador, asiendo con las dos manos el travesaño de la cruz. Va tocado con lo que parece un turbante y calzado con unos altos borceguíes. Ambas prendas son de origen oriental, esto, unido a que es uno de los pocos personajes barbados en todo el ciclo, hace pensar que estamos ante la representación de un morisco. El resto de la escena está bastante deteriorado, pero se intuyen otros personajes. Uno de ellos, calzado con botas similares a las del cireneo, parece propinar un puntapié a Cristo. Se aprecian unas líneas verticales en la parte superior, quizá las lanzas de los soldados romanos.

El ciclo se continúa en el muro del arco triunfal (fig. 4), la Crucifixión se encuentra en el registro superior de dicho espacio. Su tamaño es algo mayor que las escenas precedentes y, por su importancia, se encuentra en un lugar preeminente del templo. La Crucifixión es un tema central para el arte cristiano, siendo la culminación del ciclo de la Pasión, pero también garantía de salvación. Representa el sacrificio de Cristo en favor de la humanidad, a la que purgó sus pecados. Esto explica su presencia en un lugar privilegiado. La escena se inserta en un marco pentagonal un tanto irregular, que aprovecha el ángulo de la techumbre a dos aguas. El marco está decorado con borduras de roleos vegetales en cuatro de sus cinco lados.

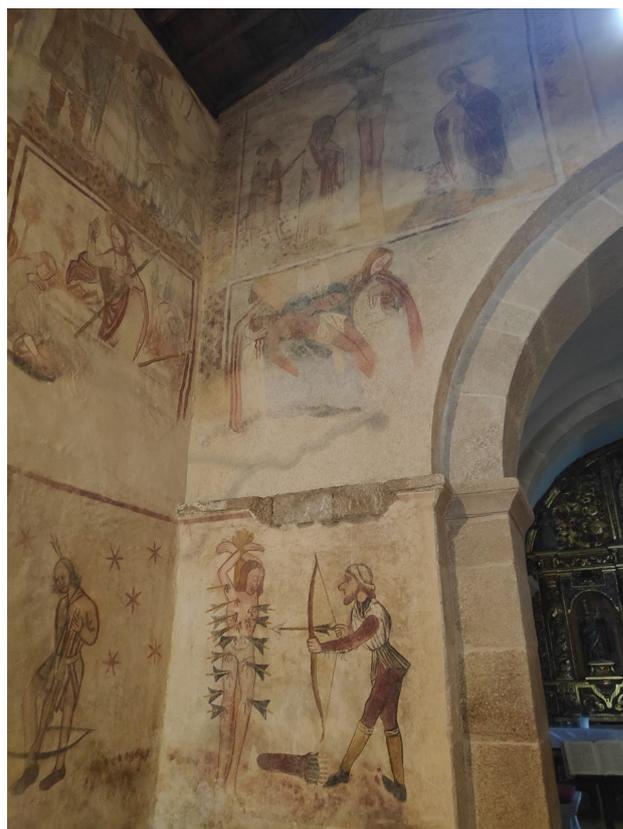


Figura 4. Pinturas de la mitad norte del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

La escena consta de cuatro personajes. El crucificado se halla en el centro, como es habitual. A la izquierda de Cristo aparece san Juan Evangelista. A su derecha,

<sup>18</sup> González Montañés, "Drama e iconografía...", 370; Réau, *Iconografía del Nuevo Testamento*, 477.

la Virgen María y, detrás de ella, Longinos. Cristo se representa ya muerto en la cruz, con la cabeza caída hacia un lado y las costillas muy pronunciadas. Está clavado con cuatro clavos, siguiendo la representación tradicional románica, lo que le da una apariencia serena a diferencia de las crucifixiones de tres clavos que obligan a una mayor torsión del crucificado. La sangre mana de su costado. María y san Juan Evangelista tienen las cabezas agachadas. Ambos visten túnicas con angulosos pliegues de influencia gótica. A la izquierda del espectador, detrás de María, se representa a Longinos, el lancero que abre la herida en el costado de Cristo para confirmar su muerte. Este personaje solo se menciona en el evangelio de Juan (19: 28-37), pero la Leyenda Dorada enriqueció su participación en el episodio. En el texto de Santiago de la Vorágine<sup>19</sup>, este personaje recibe ya el nombre de Longinos. La sangre que brotó del costado de Jesús le cayó en los ojos y le curó un problema de visión, lo que llevó a su conversión al cristianismo y a dedicar el resto de su vida a la predicación. En la pintura de Mosteiro parece que el papel del lancero es simplemente el de mostrar al espectador que Jesús está muerto, ya que se encuentra demasiado lejos del crucificado como para recibir la sangre. Al igual que el cirineo del Camino al Calvario, viste a la moda oriental. Lleva un turbante y viste sayo corto y su barba es tupida.

La siguiente escena del ciclo de la Pasión es la Lamentación sobre Cristo muerto que se encuentra bajo la Crucifixión. Sus dimensiones son menores que la escena anterior al tener que adaptarse al espacio disponible junto al arco. A pesar de no aparecer en los evangelios, este episodio es un tema que ha gozado de gran importancia en el arte cristiano y hay numerosos ejemplos en la pintura mural gallega. En Mosteiro, la Lamentación sigue un sencillo esquema: san Juan Evangelista, la Virgen y María Magdalena, alineados frente al espectador, lloran sobre el cadáver de Cristo, que sostienen en posición horizontal. Jesús aparece con el vientre hundido, la sangre todavía visible en su costado. Se cubre con el paño de pureza. Sus piernas caen inertes, la curva de su cuerpo añade dinamismo a la composición, eliminando la rigidez que una composición tan simétrica podría provocar. San Juan, a la izquierda del espectador, toma cuidadosamente la cabeza del Salvador, acariciando sus cabellos. María Magdalena se encuentra a los pies, en alusión a la unción en casa de Simón. Sus cabellos caen sueltos y porta el recipiente de aceite. Magdalena y Juan visten túnicas blancas con mantos rojos. La Virgen, por su parte, se encuentra en el centro de la composición. Sostiene el abdomen de su hijo con una mano y con la otra le toma de la muñeca. Este gesto puede hacer referencia al himno en el que la Virgen se lamenta de la muerte de su hijo en los siguientes términos: “Permite a tu madre besar tu diestra. Oh, amada mano que he tenido tantas veces, a la que me aferro como hiedra al roble. Oh, queridos ojos, y tú, boca bienamada.”<sup>20</sup> Sin embargo, en la imagen de

Mosteiro, María sostiene la mano izquierda de Cristo en lugar de la derecha, por lo que quizá se trate simplemente de un gesto de ternura. Viste una túnica de un intenso color azul y lleva una toca blanca.

La última escena del ciclo de la Pasión es la Resurrección. Ésta se encuentra de nuevo en el muro norte, un registro más abajo que el resto de las escenas de la Pasión. Se trata de una ubicación singular para una escena de tal importancia, que, además, se representa de un tamaño menor que el resto de las escenas de la Pasión. Esta localización responde seguramente a razones de espacio o a una falta de planificación en el programa iconográfico.

La Resurrección de Cristo ocurrió tres días después de su muerte. Jesús resucitó milagrosamente, saliendo del sepulcro que estaba cerrado, prefiguración de haber salido del útero virginal<sup>21</sup>. Resucitó en auténtica carne, lo que probó comiendo, dejando a sus discípulos tocar sus heridas... La resurrección de Cristo no esperó al día del Juicio Final para dar testimonio de su veracidad y esperanza a los cristianos.

En Mosteiro, como es habitual, Cristo aparece triunfante, porta un estandarte crucífero y hace el gesto de bendición. Su túnica roja, alusiva al martirio, ondea a su espalda. Aunque la imagen se encuentra un poco perdida, parece que se trata de una resurrección del tipo *Christus in sepulcro*, estando Jesús de pie dentro de la tumba. En primer término, uno de los guardias se representa sentado, dormido. A la derecha del espectador, el otro guardia alza un brazo para cubrirse los ojos, deslumbrado por el milagro, actuando como testigo de la resurrección. Se sugiere que la escena tiene lugar en un bosque por la presencia de árboles en el fondo. Está separada del resto de temas por el lado izquierdo mediante una bordura de decoración geométrica.

## 2.2. Justa y representación de la Muerte

La imagen central del muro norte, de mayor tamaño y protagonismo que las demás, destaca por su singularidad representativa en el interior de un templo (fig. 5). Muestra una justa o torneo, falsa batalla entre dos o más combatientes en las que se usaban armas de filo romo para infligir menos daños. Este tipo de divertimentos apelaban al espíritu caballeresco y se llevaban a cabo en importantes celebraciones como coronaciones, victorias militares, bodas reales e incluso con motivo de celebraciones religiosas.

Que la pintura representa una justa está fuera de duda ya que el esquema general de la representación es muy similar a las miniaturas del mismo tema conservadas en códices de los siglos XV y XVI en Europa<sup>22</sup>. Siguiendo el modelo representativo más habitual, la escena se divide horizontalmente, representándose en la mitad superior al público en un palco y en la inferior el combate.

<sup>19</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, ed. José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1982), 1: 198-199.

<sup>20</sup> Laura Rodríguez Peinado, “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La piedad y el planctus”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 7, no. 13 (2015): 4; Réau, *Iconografía del Nuevo Testamento*, 538.

<sup>21</sup> Vorágine, *La leyenda dorada*, 1: 229.

<sup>22</sup> Algunos ejemplos de carácter ilustrativo son: BL Harley, Ms. 4431, fol. 150r; BNF, Ms. 2645, fol. 187; BL Harley, Ms. 4379, fol. 19v.



Figura 5. Escena de la justa y representación de la Muerte activa en el muro norte de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

En el registro superior de la escena, el público del torneo está formado por cinco figuras separadas por arquillos de medio punto pintados. El personaje central está de frente al espectador, los dos que le flanquean están de tres cuartos y los dos de los extremos se representan de perfil. Esta particular posición procede también de la miniatura. Los espectadores en Mosteiro carecen de atributos que permitan identificarlos, aunque todos son de género masculino y cada personaje está individualizado con sus propios rasgos y atuendo. Cada figura se recorta sobre un fondo de diferente color. Bajo estos personajes se observa el espacio reservado a una inscripción que está completamente perdida.

La escena del combate se representa en el registro inferior y muestra dos parejas de caballeros enfrentados. En el centro, un jinete clava su lanza en el cuello de su contrincante, que gira la cabeza en un gesto de dolor. El caballero vencido lleva un casco con visera de estrecha ranura, quizá una celada, que le cubre el rostro por completo. Su lanza está tirada en el suelo, inútil. Otros dos jinetes en los extremos de la composición permanecen inactivos, observando la escena. A excepción del caballero abatido, los otros tres personajes llevan idéntica armadura de placas, siendo diferenciables entre ellos solamente por el color de sus cabalgaduras.

Aunque la composición es muy reminiscente de la miniatura hasta el detalle de la lanza partida en el suelo, lo que no es habitual es la presencia de cuatro combatientes, normalmente se representa una pareja o bien dos grupos enfrentados. Esto lleva a preguntarse cuál es la intención del artista. El fresco podría representar un melé, es decir, un torneo entre dos equipos, lo que explicaría la presencia de varios combatientes. Sin embargo, conviene tener en cuenta que la popularidad del melé había decaído siglos antes en favor del combate singular de la justa<sup>23</sup>. También puede tratarse de una justa en la que los caballeros inactivos son los siguientes en combatir.

<sup>23</sup> Noel Fallows, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia* (Woodbridge: The Boydell Press, 2010), 7.

No resultan extrañas las representaciones de temas caballerescos en el interior de los templos, sin embargo, en el caso de Mosteiro no parece que la justa se trate simplemente de un motivo decorativo debido a su gran protagonismo, ocupando la zona central del muro norte y siendo la escena de mayor tamaño de este lienzo mural, restando protagonismo a las escenas de la vida de Cristo. Además, su presencia resulta muy sorprendente, no tanto por tratarse de un tema profano, sino por la animadversión con la que la Iglesia veía estas competiciones que arriesgaban innecesariamente la vida, llegando incluso a negar el enterramiento sagrado a aquellos fallecidos en las justas<sup>24</sup>.

El elemento más novedoso en el torneo de Mosteiro es la Muerte que parece participar de la escena, se trata de un *unicum* en el arte peninsular, aunque no se debe descartar que haya otros ejemplos con iconografía similar que aún estén por descubrir. A la izquierda del espectador, separada de los combatientes por un fino marco, se representa la Muerte personificada como cadáver viviente. Se trata de una imagen de la Muerte activa de las que abundan en el arte bajomedieval. Estas representaciones invaden el espacio del espectador, incomodándole y actuando como *memento mori*, es decir, haciéndole reflexionar sobre la brevedad de la vida y la importancia del arrepentimiento para alcanzar la salvación<sup>25</sup>.

La iglesia de Mosteiro es una de las cinco iglesias gallegas que tienen pintura mural de carácter macabro, las otras cuatro son: Santa María de Cuiña, San Julián de Moraime, Santa María de Abades y Santa María del Ponte en Arante<sup>26</sup>. Los cinco templos contienen representaciones pictóricas de la Muerte en el muro norte con un sentido moralizante<sup>27</sup>. A pesar de la proximidad geo-

<sup>24</sup> Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las fiestas en la Edad Media* (Barcelona: Areté, 2004), 131.

<sup>25</sup> Es extensa la bibliografía sobre la cultura macabra en la Baja Edad Media, por lo que limitaré a citar algunos de los estudios clásicos con más repercusión. Pionera en este campo de estudio fue la obra de Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII al XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982). La obra de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2008) supo capturar el espíritu del sentimiento bajomedieval en relación con la muerte y la obra clásica de Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona: El Acantilado, 2000) fue una de las obras más influyentes en el terreno de la muerte. En el caso de la Península Ibérica, destaca el punto de vista de Emilio Mitre Fernández, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)* (Madrid: Encuentro, 1988).

<sup>26</sup> La otra representación mural de la Muerte activa conservada en la Península Ibérica es la que se halla en la iglesia parroquial de Monterde. Aunque seguramente no haya una relación directa entre las iglesias gallegas y la de Monterde, su similitud iconográfica es significativa. Irene Lázaro Romero, "Dos ejemplos de pintura mural de temática macabra en Monterde", en *Actas del X Encuentro de estudios bilbilitanos* (Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos - Institución Fernando el Católico, 2020), 158-167.

<sup>27</sup> La historiografía es escasa en cuanto a estos templos. El único estudio general sobre arte macabro que menciona alguna de las iglesias de Galicia es el ya citado Infantes, *Las Danzas de la Muerte...*, que hace una breve mención a la iglesia de Cuiña. José Manuel García Iglesias fue el primero en investigar sobre las pinturas macabras de algunas de estas iglesias en: José Manuel García Iglesias, "Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI", *Cuadernos de estudios gallegos* 35, no. 100 (1984-1985): 397-417; José Manuel García Iglesias, "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista", *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela* 26, no. 1-4 (1981): 135-171. Destacan sobre todo los estudios de Alicia Suárez-Ferrín, "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón",

gráfica, no es posible establecer una relación directa entre ellas, ya que todas se insertan en programas iconográficos distintos y las representaciones de la Muerte son muy diferentes, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico. Sin embargo, es significativa la gran cantidad de ejemplos de este tema iconográfico en Galicia.

En cuanto a la ubicación de las pinturas de la Muerte en el muro norte de estos cinco templos, Suárez-Ferrín ha propuesto perspicazmente que pudiera estar en relación con el hecho de que el cementerio se encontrase al norte del templo, anejo a este muro por el exterior. La autora también explica una posible relación con el aquilón, fuerte viento del norte que, en el caso de Galicia, es especialmente peligroso<sup>28</sup>. Además, como es sabido, el norte es el lado de la oscuridad y, lo mismo que el oeste, son territorio del Diablo y lo negativo en la iconografía medieval.

En el caso de la Muerte de Mosteiro, como es habitual en las representaciones bajomedievales, no es un esqueleto limpio sino un cadáver putrefacto. La carne reseca permite ver su esqueleto que se representa aquí con detalles como las costillas, las rótulas e incluso las líneas de sutura del cráneo. La momia presenta un gran dinamismo que se advierte en su torsión y en el cruce de las piernas. De su cuerpo cuelgan serpientes y camina en un suelo cubierto de batracios. Serpientes y ranas eran consideradas pecaminosas en la Edad Media por su relación con el agua, ya que la humedad simboliza el pecado de la lujuria. No es infrecuente que estos animales acompañen a las representaciones de la Muerte<sup>29</sup>.

Sus atributos son un arco y una flecha<sup>30</sup>, armas relacionadas habitualmente con las enfermedades infecciosas, especialmente con la Peste Negra. Se consideraba que la peste era una lluvia de flechas enviada por Dios para castigar a la humanidad por sus pecados, por este motivo, las representaciones de la Muerte con arco y

flechas se popularizaron a partir de mediados del siglo XIV<sup>31</sup> pero especialmente en el siglo XV, quizá por los rebotes de enfermedad o porque la iconografía ya estaba completamente asimilada.

En torno a la Muerte hay una cartela con la siguiente inscripción escrita en letra gótica: “yo soy Ila S morte que te[no] / el arco ar / mado mato a qe / qe(n)ro e dexo / qe me pago”<sup>32</sup>. Es muy habitual que las representaciones de la Muerte bajomedievales aparezcan con cartelas en lengua vulgar, que normalmente hacen alusión a su inevitabilidad. Éstas suelen rimar, quizá citando algún poema conocido por el público o para ayudar al espectador a recordar sus consignas<sup>33</sup>. La intención de este tipo de inscripciones es la de reforzar el valor de *memento mori* de la imagen.

Lo que hace particular a la representación de la Muerte en Mosteiro y la separa del resto de representaciones conocidas de la Muerte en la Península Ibérica y en el resto de Europa es que aparece ligada a la justa. Penetra con su flecha en el espacio de la escena contigua, posiblemente aludiendo a que la Muerte ha elegido como víctima al caballero herido en el torneo. Resulta una solución muy original. El programa iconográfico parte de un tema de corte caballeresco frecuente en la miniatura, particularmente la flamenca y la francesa, que está normalmente asociado a la fiesta y al goce y lo transforma en una enseñanza moralizante. Para ello, introduce la amenazante figura de la Muerte, incorporando esta obra al repertorio del arte macabro.

No es novedosa la idea de poner en contraste la Muerte como cadáver en proceso de descomposición con un personaje joven y sano<sup>34</sup>. También existen ejem-

*Anuario Brigantino* 23 (2000): 379-420; Alicia Suárez-Ferrín, “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI: una vista panorámica”, *Anuario brigantino* 28 (2005): 303-350 pero especialmente en el ya citado Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 339-372. Dos de las iglesias han sido objeto de estudios monográficos: Santa María del Puente ha sido estudiada en Emilio Piñeiroa Lozano, *Nosa Señora das Virtudes da Ponte* (Ribadeo: Cuadernos de Investigación del IES Dionisio Gamallo Fierros de Ribadeo, 2005); José María Fernández Fernández, *Santuario de Nuestra Señora da Ponte. Arante. (Ribadeo-Lugo)* (Lugo: Ediciones Gráficas Bao, 1986). Santa María de Cuiña ha sido estudiada en José María Cabrera Garrido, Manuel Chamoso Lamas y José María Recondo, *Ripoll. Cuiña. Tulebras. Restauraciones. 1971/72* (Madrid: Editorial Fundación Juan March, 1972).

<sup>28</sup> Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 362-363.

<sup>29</sup> La escultura de la Muerte conservada en la Capilla Dorada de Salamanca también tiene un batracio sobre su sexo, María José Rodríguez Astudillo, “Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: Capilla Dorada de la Catedral Nueva y Juicio Final de la Catedral Vieja”, *Salamanca. Revista de Estudios* 57 (2008): 143-167. La célebre rana de la fachada de la universidad de Salamanca también está sobre una calavera con esta misma intención moralizante.

<sup>30</sup> En ocasiones lleva otras armas como una espada o una lanza. Otros atributos de la Muerte son aquellos tomados de Cronos: la guadaña, el reloj de arena y las alas. Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 2009), 334; Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1984), 120-121 y 491; Réau, *Iconografía del Nuevo Testamento*, 663.

<sup>31</sup> Existen numerosos ejemplos de la Muerte con arco y flechas en el arte de la Baja Edad Media. A parte de los ejemplos gallegos a los que ya se ha aludido, en un mural del monasterio de San Isidoro del Campo en Sevilla la Muerte también lleva un arco. En el contexto europeo, sirven de ejemplo de la Muerte arquera el Triunfo de la Muerte del Palazzo Sclafani del siglo XIV, actualmente en la Galería Regional de Sicilia y la figura de la Muerte del palacio Ambras en Innsbruck que data de principios del siglo XVI. Existen también alegorías de la peste en la que se representa la enfermedad personificada portando arco como en la Tavoletta di Biccherna de Giovanni di Paolo en el Kunstgewerbemuseum, donde la peste es un jinete completamente negro con alas de murciélago que apunta con su arco. Una pintura en la abadía de Saint-André-de-Lavaudieu muestra a la peste como mujer con las manos cargadas de flechas.

<sup>32</sup> “Yo soy la muerte que tengo el arco armado, mato a quien quiero y dejo a quien me pago”. Transcripción de Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 357.

<sup>33</sup> Entre las representaciones de la Muerte activa de la Península Ibérica en pintura, la de Monterde es la única que conserva una inscripción legible: “Velar con devoción / desechado la zizaña / y veme con concupción / a pasar por mi / guadaña”. Transcripción de Lázaro Romero, “Dos ejemplos de pintura mural...”, 161. Ninguna de las inscripciones conservadas en otras obras peninsulares coincide con la inscripción de Mosteiro.

<sup>34</sup> Este contraste se observa en temas macabros como el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, sirva como ejemplo el recientemente estudiado JRL, Latin MS 38, fol. 94v, véase Stephen Gordon, “The Three Living and the Three Dead in the Horae of Galiot de Genouillac (Rylands Latin MS 38)”, *Source: Notes in the History of Art* 37, no. 2 (2018): 97-107. Este contraste también se da en las Danzas de la Muerte, como en el Libro de Horas de Carlos V: BNE, Vitr. 24.3, fols. 220-242 o en el tema de la Muerte y la doncella, un ejemplo en pintura mural se puede hallar en la iglesia de San Justo en Trebence, donde la muerte también lleva un arco, véase Tomislav Vignjević, “Deklica in smrt v trebencah. Freske v cerkvi Sv. Jošta”, *Annales-Anali za Istrske in Mediteranske Studije - Series Historia et Sociologia* 5, no. 4 (2015): 785-792.

plos peninsulares y europeos en los que la muerte llega en un momento de goce y diversión, como es el caso de los árboles de la vanidad<sup>35</sup>. Igualmente, es frecuente en el arte macabro la insistencia en el hecho de que la muerte llega a todo el mundo, independientemente de su estatus social, género o edad, nadie puede librarse de ella. Las pinturas de Mosteiro, por tanto, toman ideas muy presentes en el arte y la literatura macabra europea, pero la novedad es que estos tópicos se concretan en la muy específica muerte en la justa.

Al no haber paralelismos conocidos con la iconografía de esta escena, su significado es difícil de dilucidar. El origen de las danzas de la Muerte y otros temas macabros en las representaciones teatrales es un hecho aceptado por muchos especialistas. De hecho, se conservan documentos que describen la representación estas danzas y otras pantomimas similares en importantes festividades de la Baja Edad Media<sup>36</sup> lo que quizá pueda explicar por qué la figura de la Muerte se halla junto a un torneo. Sin embargo, por la actitud de la Muerte y la inscripción que la acompaña, me inclino a pensar que la pintura es una advertencia contra la participación en este peligroso entretenimiento. Este mensaje moralizante podría estar subrayado por la presencia de la batalla de Clavijo en el muro sur, directamente enfrentada con esta justa, que se analizará más adelante.

### 2.3. Santos

El muro norte y su continuación en el arco triunfal completan su significado con la representación de santos, situados en las esquinas y partes marginales de la mitad norte del templo. La presencia de santos es muy frecuente en programas iconográficos de tipo salvífico en los que actúan como intermediarios por el fiel. Si el ciclo de la Pasión recordaba al espectador la importancia de la penitencia y de seguir el ejemplo de Cristo para lograr la salvación, los santos ayudaban al fiel en este camino. Su poder intercesor partía de la premisa de que disfrutaban ya de la gloria, sin tener que esperar al día del Juicio Final. Por este motivo, estaban en presencia de la divinidad y podían interceder ante Dios, rogándole por el fiel. Los santos representados en Mosteiro son importantes intercesores y protectores y su elección no es casual.

El primer martirio de san Sebastián aparece en un lugar principal de la iglesia, se representa en el registro inferior del muro del arco triunfal (fig. 6). Ocupa una mayor superficie mural que el resto de los santos y se desarrolla toda una escena en torno a su representación. A diferencia de los otros santos representados en Mosteiro, que aparecen con sus atributos, a san Sebastián se le muestra en el momento mismo de su martirio. Esta es la representación más popular del santo.



Figura 6. El primer martirio de san Sebastián, en la esquina de los muros norte y mitad norte del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

San Sebastián fue asaeteado vivo en el Campo de Marte en Roma por orden del emperador Diocleciano. Sin embargo, sobrevivió a este tormento y fue sanado por santa Irene. Al darse cuenta de que el santo había sobrevivido, el emperador ordenó que se le apaleara vivo y su cadáver fuera arrojado a la cloaca máxima. El arte ha preferido la representación del primer martirio frente al segundo que le dio muerte.

En Mosteiro se representa al santo colgado de un árbol con los brazos sobre la cabeza. Es joven y viste únicamente un paño de pureza, algo propio de las representaciones más tardías, a partir del siglo XV. En su cuerpo hay catorce flechas clavadas que son de un tamaño desproporcionado. Frente al santo, se representa a uno de los verdugos que le apunta con el arco, su carcaj está tirado en el suelo. Este está de perfil y sus rasgos son exagerados, especialmente su nariz, dándole un aspecto caricaturesco. La imagen se continúa en el muro norte, desdoblándose para revelar al segundo verdugo que, dando la espalda a san Sebastián, carga una ballesta apoyándola en el suelo. Esta arma es anacrónica en la época de Diocleciano aunque de uso muy difundido en la Edad Media. La figura se recorta sobre un fondo con estrellas rojas. Es posible que la representación de este segundo sayón se complete con la de la Muerte, ya que se sitúan en extremos contrarios del muro, separados por la escena de la justa, pero están enfrentados y ambos portan armas proyectiles. A pesar de esta posible relación con la Muerte, no cabe duda de que el arquero pertenece a la escena de san Sebastián ya que, a pesar de estar en el muro contiguo, está dentro del marco que delimita la escena.

En ocasiones se ha establecido una relación del primer martirio de san Sebastián con el de Cristo, identificando sus heridas con las de la Pasión y el árbol al que le ataron con la cruz. Es posible que en Mosteiro se haya tratado de crear ese paralelismo al representarse esta escena en el mismo lienzo de muro de la Crucifixión. Sin embargo, el santo no tiene clavadas las flechas en las zonas correspondientes a las heridas de Cristo, como es

<sup>35</sup> A parte del árbol de la vanidad de San Isidoro del Campo, previamente mencionado, se pueden poner otros ejemplos como un grabado del Maestro de las Banderolas custodiado en el British Museum o la miniatura del BL Royal 15 DV, fol. 26.

<sup>36</sup> Como en la celebración de la coronación de Fernando de Antequera en 1414: Español Bertrán, *Lo macabro...*, 24.

común en las representaciones en que se pretende establecer una relación entre el martirio de san Sebastián y la muerte de Jesús.

La imagen de este santo está justificada en el contexto de este programa iconográfico ya que se consideraba un poderoso santo intercesor. Gozó de gran éxito en los siglos XIV y XV. Esto se debe en parte a su papel de santo antipestoso, es decir, un santo invocado para la protección contra la Peste Negra y otras enfermedades infecciosas. No en vano es el primero de los trece *pestheiligen* (santos de la peste) alemanes, considerado el *depulsor pestilitatis* (expulsor de la peste). Unos versos de san Ambrosio ya le consideraban un santo taumaturgo:

¡Oh Señor adorable! La sangre de tu santo mártir Sebastián fue derramada por dos motivos: porque él confesó tu nombre, y para dar ocasión a que manifestase tu poder milagroso. Por eso, mediante el testimonio del martirio de este santo y por su intercesión, conviertes nuestra debilidad en fortaleza, nos haces crecer en virtud y otorgas salud a los enfermos<sup>37</sup>.

Hay dos teorías principales sobre el motivo por el que el culto de san Sebastián estuvo tan relacionado con la Peste Negra. La primera de ellas se basa en la creencia medieval de que la epidemia era una lluvia de flechas enviada por la divinidad como castigo por los pecados de la humanidad. En el Salmo 7. 13-14 se dice que Dios “tiende su arco y apunta / Apareja los instrumentos de la muerte, / hace encendidas sus saetas”. Por este motivo resulta lógico pedir la protección de un santo que sobrevivió a un asaetamiento.

La segunda teoría está en relación con una epidemia de peste que asoló la ciudad de Roma en el 680. Se tuvo la revelación de que la peste cesaría cuando se erigiera un altar en honor a san Sebastián en Pavía. En efecto, al construirse un altar al santo en San Pedro ad vincula, la epidemia terminó<sup>38</sup>. Además, los Hechos de san Sebastián del 590 nada mencionan del carácter antipestoso del santo, lo que parece demostrar que su culto en relación con las epidemias empezó en el siglo VII. Esta segunda teoría es la que goza de más éxito entre los especialistas, pero no deja de ser significativo que muchos de los santos protectores contra la peste como san Antonio, san Cristóbal o el arcángel Miguel cuenten con episodios relacionados con flechas en su hagiografía<sup>39</sup>. Sea como fuere, el culto a este santo en momentos de enfermedades epidémicas fue muy relevante.

En el primer registro, junto a la entrada del templo, se representa un santo barbado que porta un cayado acabado en cruz latina y viste larga túnica que le llega a los pies. Alicia Suárez-Ferrín<sup>40</sup> indicó una posible identificación de

este personaje con san Antonio Abad, lo que resulta consistente con su iconografía, así como con el programa iconográfico general del templo. Aunque el atributo principal de san Antón es el bastón en forma de tau y en la iglesia de Mosteiro va rematado en cruz latina, esta representación no es inhabitual. La postura de su mano izquierda, además, sugiere que pudiera llevar otro objeto, quizá la esquila, atributo característico de este santo. A pesar del estado de conservación deficiente, no parece que vaya acompañado del fuego o el cerdo, atributos que facilitarían su identificación.

San Antonio fue un eremita que entregó sus riquezas a los pobres para retirarse al desierto a hacer penitencia. Sufrió numerosas tentaciones de mano de los demonios, pero siempre supo salir vencedor de ellas. Su presencia en el templo tiene que ver con su papel como santo taumaturgo y protector contra varias enfermedades. Se consideró protector contra el ergotismo, enfermedad a la que se conocía con el nombre de fuego de san Antón, quizá por las alucinaciones que provoca, relacionadas con las tentaciones del santo. También es invocado contra la Peste Negra, siendo uno de los santos antipestosos más populares a pesar de que ningún episodio de su leyenda aluda a ello. Según Réau<sup>41</sup>, es posible que su carácter antipestoso derive de su iconografía, en concreto del bastón en forma de tau, símbolo con el que Aarón marcó las casas de aquellos a los que el ángel exterminador debía respetar. Ezequiel (9. 4) también refiere que Dios ordenó a un ángel poner este símbolo en la frente de los justos. Además, la orden de los Hermanos Hospitalarios de san Antonio se encargaba de cuidar a los enfermos de Peste Negra. Cuando se pretende expresar su carácter de protector contra la peste, se le suele representar acompañado de san Sebastián, san Roque o san Cristóbal. La presencia de una representación de san Sebastián en este templo hace que la identificación de este santo se vuelva más probable.

A la derecha del espacio en el que se encuentra san Sebastián, se conservan los restos de una túnica y lo que Alicia Suárez-Ferrín<sup>42</sup> ha identificado como un fragmento de rueda dentada. Aunque esta apenas es visible, una representación de santa Catalina sería coherente con el resto del programa. Su devoción tiene que ver con el momento de su muerte según se recoge en la Leyenda Dorada. Antes de su martirio, la santa pidió al cielo:

‘¡Oh Jesús, rey de bondad! ¡Te suplico que me escuches benignamente y favorablemente despaches las peticiones y deseos de cuantos, puestos en cualquier tribulación o a la hora de su muerte, recordando mi martirio invoquen mi nombre!’ Respondiendo a esta plegaria, oyóse entonces una voz procedente de lo alto que decía: ‘¡Yo te prometo que ampararé con mis divinos auxilios a todos los que recuerden lo mucho que has sufrido por mí y honren tu memoria!’<sup>43</sup>.

Esto explica su extraordinario éxito como santa intercesora en la Edad Media, solo por detrás de la Virgen María. La confianza en su poder intercesor también esta-

<sup>37</sup> Vorágine, *La leyenda dorada*, 1: 116.

<sup>38</sup> Vorágine, *La leyenda dorada*, 1: 116.

<sup>39</sup> San Antonio pidió a un arquero que disparase flechas para explicarle una parábola en relación con la vida eremítica. San Cristóbal sobrevivió a un asaetamiento, parándose las flechas en seco antes de tocar su cuerpo. En cuanto a san Miguel, Gargano disparó una flecha a una res que se alejó del rebaño para escalar a una montaña. La flecha cambió de sentido en el aire y se volvió para clavarse en el arquero.

<sup>40</sup> Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 357.

<sup>41</sup> Louis Réau, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los santos: De la A a la F* (Barcelona: El Serbal, 2001), 3: 112.

<sup>42</sup> Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 351.

<sup>43</sup> Vorágine, *La leyenda dorada*, 2: 771-772.

ba fundamentada en sus desposorios místicos, los fieles creían que Dios no le negaría nada que la santa le pidiese ya que esta era su esposa.

Bajo la escena del torneo, en el registro inferior, hay un espacio enmarcado cuyo interior está perdido en su práctica totalidad. Entre los restos conservados se identifica claramente una cruz en aspa, hacia la parte derecha de la escena, que muy posiblemente se trate de una representación de san Andrés cargando con el instrumento de su martirio. Del resto de la escena no es posible identificar nada más. Acaso se pudiera representar en este espacio a los apóstoles, a un conjunto de santos mártires o tratarse un retrato de los donantes acompañados de santos.

San Sebastián, san Antonio Abad y santa Catalina son santos cuyo culto gozó de una extraordinaria popularidad a finales de la Edad Media. Es posible que su representación en el templo de Guntín responda simplemente a motivos de devoción popular. También cabe la posibilidad de que fueran santos de especial devoción de los donantes, Ares de Pallares y su esposa, sin embargo, debido a la escasez documental en torno a estas figuras, es imposible saberlo con certeza. Por último, no hay que descartar la posibilidad de que estos santos se escogieran en relación con la epidemia de Peste Negra. Tras la gran oleada de peste de 1348, los rebotes de la enfermedad se sucedieron durante el resto del siglo XIV y la práctica totalidad del XV. Es verosímil que, ante una situación de epidemia, los donantes escogieran precisamente célebres santos sanadores de esta enfermedad. Esto podría explicar, además, la presencia de una Muerte arquera, habitual en los contextos de Peste Negra. De ser este el caso, no obstante, lo más frecuente es que o bien san Cristóbal o bien san Roque formasen parte del conjunto.

## 2.4. Otras escenas

Bajo la representación de la figura que se ha identificado como san Antonio, se puede distinguir la línea de contorno de una serie de figuras de animales: dos cánidos y lo que parece un ave sobre uno de ellos. Bajo la representación de la Muerte hay otra escena con animales. Se aprecia nítidamente un ave, en apariencia una paloma blanca, con alas extendidas que descende sobre un cuadrúpedo, cuyo vello está cuidadosamente pintado. Al haber desaparecido su cabeza, resulta imposible saber de qué animal se trata y, por tanto, desentrañar su significado. La escena transcurre al aire libre ya que hay algunos árboles en el fondo. Por su mal estado de conservación, es difícil saber si son imágenes decorativas inspiradas en *marginalia*, escenas de caza o si se trata de una escena de carácter alegórico, quizá haciendo referencia a alguna fábula o un mensaje moralizante.

## 3. Muro sur y mitad sur del arco

Como se ha mencionado anteriormente, las pinturas de la mitad sur del templo son más modernas que las de la mitad opuesta de la iglesia. En este caso, una inscripción en lengua vulgar conservada en el muro sur permite saber la datación exacta de las pinturas, así como los pro-

motores de las mismas: “Eseta obra mando facer Tresa Vocabez e suse fitos Pdro de Bilar (e) Jaqome de Bilar e foen feta e ano de mile quinientos e bite este ano”, fecha que Suárez-Ferrín<sup>44</sup> ha interpretado como 1527. No he hallado documentación relativa a Teresa Vocabez, Pedro de Bilar o Jácome de Bilar, quizá pudieran estar en relación con el Señorío de Vilar, afincado en el Pazo de Vilar, también en Guntín, sin embargo, no hay evidencia concreta de esto. Tampoco es posible saber si estos personajes están en relación con Ares de Pallares, promotor de las pinturas del muro opuesto.

En el lado sur del arco triunfal se representa el Juicio Final, como culminación al programa iconográfico de carácter salvífico desarrollado en el muro norte. En cuanto al muro sur, es el más luminoso del templo y, por tanto, se suelen representar en él imágenes menos graves que en el muro norte. En este caso se ha optado por representar un ciclo de la Infancia de Cristo, muy habitual en este lienzo mural. El ciclo de la Infancia de Mosteiro es muy reducido, compuesto solo por el Nacimiento y la Adoración de los Magos, uno en el muro del arco triunfal y otro en el muro sur. La escena principal del muro sur, sin embargo, es una escena de batalla contra los infieles que he propuesto que puede tratarse de la batalla de Clavijo. Por último, una pequeña escena muestra a dos músicos tocando instrumentos de viento (fig. 7).

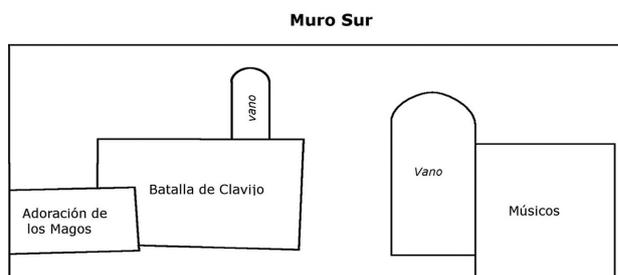


Figura 7. Esquema de las pinturas del muro sur de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

## 3.1. Juicio Final

En la mitad sur del arco triunfal se representa un Juicio Final de gran simplicidad (fig. 8). El elemento principal es la figura de Cristo juez en majestad, sentado sobre el orbe. Se trata de un Cristo evangélico que muestra las llagas de la Pasión como es habitual desde el siglo XII<sup>45</sup>. El orbe que usa como escabel es cuatripartito, quizá una alusión al continente de América, descubierto recientemente<sup>46</sup>. Cristo está flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, reconocible por su pelliza de camello, abogados de la humanidad. Se trata de una Deesis de carácter oriental, ya que en Occidente tradicionalmente se ha preferido la representación de san Juan Evangelista en lugar del Bautista en esta escena. La elección quizá esté justificada por

<sup>44</sup> Suárez-Ferrín, “*Ab aquilone mors...*”, 343.

<sup>45</sup> Réau, *Iconografía del Nuevo Testamento*, 762.

<sup>46</sup> Suárez-Ferrín, “*La iconografía medieval...*”, 322.

la presencia del apóstol en el mismo muro, al otro lado del arco triunfal, participando con la Virgen de la Crucifixión. Así, ambas escenas harían pareja y se complementarían con la presencia de los dos santos juanes.



Figura 8. Pinturas de la mitad sur del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

Completan la escena dos ángeles trompeteros. La resurrección de los muertos se representa mediante dos personajes desnudos, uno masculino y otro femenino, que salen de sus esquemáticos sepulcros, juntando sus manos en gesto de oración. Resucitan en la pintura ambos sexos y a la edad perfecta de treinta y tres años, según la interpretación de san Agustín<sup>47</sup> de las palabras de san Pablo (Efesios 4: 13). La escena aparece enmarcada con una cenefa decorada con dientes de sierra. Este Juicio Final ni siquiera cuenta con la separación de los vivos y los muertos o el pesaje de las almas, únicamente presenta los elementos esenciales. Esto puede deberse a las limitaciones técnicas del artista aunque también pone la escena en relación con la miniatura y el grabado que, por su naturaleza, tienden a eliminar los elementos superfluos.

### 3.2. Ciclo de la Infancia de Cristo

El ciclo de la Infancia de Mosteiro es de gran brevedad, constando tan solo de dos escenas. Sorprende que no cuente con una representación de la Anunciación, epi-

sodio fundamental del ciclo y preferido por la pintura gallega, así como de la Matanza de los inocentes, representada en Mondoñedo, que tanta repercusión ha tenido en los murales de Galicia.

Las escenas de la Infancia de Guntín son muy reminiscentes de algunas planchas xilográficas empleadas por el impresor Pablo Hurus de Zaragoza<sup>48</sup>, cuyas impresiones tuvieron gran difusión por la Península. El Nacimiento de Jesús se representa bajo el Juicio Final (fig. 9), en el muro del arco triunfal. Los evangelios de Mateo y Lucas concuerdan en que Jesús había nacido en Belén, mientras que Marcos y Juan afirman que lo hizo en Nazaret. La escena de Mosteiro opta por la primera opción, que es la más popular en el arte, lo que se evidencia por la presencia del establo. La Natividad es mencionada únicamente por Lucas (2: 1-7) y con gran brevedad, por ello, en la pintura se recurre a elementos de textos apócrifos para enriquecer el tema.



Figura 9. Nacimiento de Cristo en la mitad sur del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

La Natividad de Mosteiro tiene en cuenta la visión de santa Brígida, muy popular en el siglo XV, por lo que la pintura muestra un parto sin dolor. Según esta visión, la Virgen dispuso todo lo necesario y se arrojó alzando los brazos para orar. En ese momento, el Niño nació súbitamente. En la pintura se observa a la Virgen de rodillas con los brazos alzados y a san José que parece sostener una vela. El Niño cruza las piernas y hace un gesto de bendición. La Virgen viste una túni-

<sup>47</sup> San Agustín, *Concerning the city of God against the Pagans*, trad. Henry Bettenson (Londres: Penguin, 2003), 1057-1058.

<sup>48</sup> Halladas entre otras impresiones en los incunables BNE INC/727, fol. 66r y BNE INC/2900, fol. 6v.

ca ceñida bajo el pecho, de corte antiguo, y un manto azul. San José, por su parte, va vestido a la moda de la época. Viste una saya oscura de la que sobresalen las grandes mangas abullonadas de su camisa. Parece que el buey y la mula también se postran ante el Niño, siguiendo quizá la leyenda aportada en el Pseudo Mateo (14). Al fondo se aprecia la torre almenada de un castillo y las estrellas indican que el momento transcurre al aire libre y de noche.

La Adoración de los magos completa el ciclo de la Infancia (fig. 10). La escena está bordeada por el mismo marco con decoración en forma de sierra que delimita la Natividad y el Juicio Final. Este episodio aparece únicamente en el evangelio de Mateo (2: 1-12). El evangelista describe cómo un número sin determinar de magos viajan hasta Belén para regalar oro, incienso y mirra al hijo de Dios. Los evangelios apócrifos añadieron sabor y detalle a esta escena. Pronto se estableció el número de magos en tres, uno de cada edad y cada continente conocido, presentando cada uno uno de los regalos.



Figura 10. Pinturas del muro sur de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

En la pintura de Mosteiro, José y María, esta última con el niño en el regazo a modo de trono vivo, se sientan en lo que parece un trono anexo al pesebre. Detrás de ellos, al igual que en el Nacimiento, vuelven a aparecer el buey y la mula. Los padres de Cristo visten la misma ropa que en la escena anterior, aunque san José se ha tocado con una gorra. Dos de los magos permanecen de pie en gesto de diálogo, mientras que el tercero se postra ante el Niño, abriendo el recipiente que contiene el presente. El Niño introduce una mano en la vasija, jugando con su contenido, en un gesto propio de algunas miniaturas y xilografías<sup>49</sup>. La estrella que ha guiado a los magos es de color rojo y seis puntas y cuelga del marco.

Los magos presentan gran individualidad en su aspecto y vestimenta. El mago que se inclina ante Cristo, seguramente Melchor, lleva unos ropajes difíciles de interpretar, se trata de una suerte de capa cerrada, más corta por

la parte delantera. Hace una genuflexión de tipo vasallático, con una rodilla en el suelo. Otro de los magos, quizá Gaspar, lleva una corona dorada decorada con joyas. Su cabello es más largo que el del resto de personajes y tiene una barba bifida. El tercero de los magos, Baltasar, es de piel negra, aunque viste al modo occidental. Portan sus ofrendas en idénticos recipientes dorados de estilo gótico.

### 3.3. ¿La batalla de Clavijo?

La imagen central del muro sur representa una escena bélica (fig. 11). Un personaje cabalga un caballo blanco y blande un arma, hoy prácticamente desaparecida. Viste según la moda de la época, lleva un sayo corto bicolor con amplias mangas abullonadas. Arremete contra dos moros, uno de los cuales intenta defenderse con una lanza mientras su compañero huye a caballo. El episodio se desarrolla en un exterior cuyos únicos elementos descriptivos son dos arquitecturas almenadas a ambos lados de la composición. Una cabeza cercenada de otro infiel, reconocible por su piel oscura y barba rizada, rueda en el suelo.



Figura 11. Posible batalla de Clavijo en el muro sur de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

Alicia Suárez-Ferrín planteó la posibilidad de que la escena principal del muro Sur representase la cruzada contra el infiel. En mi opinión, es posible concretar que se trata de la batalla de Clavijo. Según la leyenda recogida por Jiménez de Rada<sup>50</sup>, Ramiro I, antes de una batalla de la Reconquista, soñó que el apóstol Santiago se aparecía en el campo de batalla flotando sobre un caballo blanco. En el sueño, el santo perseguía a los infieles, y otorgaba a Ramiro la victoria. Al día siguiente, asistido por el apóstol, Ramiro I venció en la batalla de Clavijo.

La pintura sigue el esquema de otras representaciones del mismo tema iconográfico. El apóstol cabalga sobre una montura blanca entre cuyas patas aparece una cabeza cortada. Aunque el fondo está totalmente neutralizado, parece que Santiago vuela sobre el campo de

<sup>49</sup> Como las Horas de Carlos de Angulema: BNF, Lat. 1173, fol. 22v o la xilografía hallada en el incunable BNF INC/2900, fol. LXXI.

<sup>50</sup> Rodrigo Jiménez de Rada, *De rebus hispaniae*, ed. Feliciano Rodríguez de Arellano (Madrid: Impr. de José Perales y Martínez, 1893), 66: 286-287.

batalla al estar representado a mayor altura que el resto de las figuras. La presencia de este tema iconográfico, además, tendría sentido en el contexto gallego, teniendo en cuenta la importancia del culto al santo en esta región y estando esta iglesia en una de las rutas de peregrinación. Sin embargo, puede jugar en contra de esta teoría el hecho de que Santiago aparece en Mosteiro sin nimbo y sin el tocado de peregrino, ya que en las representaciones tanto pictóricas como escultóricas suele llevar uno u otro si no ambos.

Santiago era considerado patrón de peregrinos y caballeros, además era el santo al que rezaban los agonizantes<sup>51</sup>. Su culto alcanzó su máxima expresión en los siglos XIV y XV con la popularidad de la cruzada, el espíritu caballeresco y la peregrinación, para decaer algo en la Edad Moderna.

Se trate o no de la batalla de Clavijo, considero que la escena hace referencia a la cruzada como aspiración del ideal caballeresco. Para la Iglesia, los esfuerzos militares deben emplearse para luchar contra los enemigos de la fe. Creo probable que esta pintura haga pareja con la representación de la justa del muro opuesto ya que ambas ocupan un espacio similar en muros enfrentados y ambas tratan temas de corte militar. De ser este el caso, la justa representaría la batalla fútil que pone en peligro la vida inútilmente. Aquellos que morían en una justa tenían prohibido el enterramiento en suelo sagrado y por tanto no podían lograr la salvación. Por el contrario, la muerte en la Cruzada garantizaba la salvación del alma. Así, ambas imágenes serían ejemplos de la buena y mala muerte militar.

Se trataría, en ese caso, de una solución iconográfica de gran interés. Por una parte, el artífice ha optado por representar una escena caballeresca de clara influencia en la miniatura flamenca y francesa que, a través de la figura de la Muerte, se convierte en un elemento moralizante y que invita a la reflexión. A este tema, ya de por sí original, pero de sabor más europeo, el artista de las pinturas del muro Sur habría añadido la batalla de Clavijo, tema típicamente peninsular, especialmente vinculado al ámbito de Galicia. La alta especificidad de los temas de la justa con la presencia de la Muerte y la batalla de Clavijo combinados, llevan a pensar que el comitente, más que tratar de dar una reflexión general sobre la muerte, pretendía aleccionar al espectador en el caso concreto de la cruzada y la justa.

La última escena que se representa en el muro sur representa a dos músicos (fig. 12). Los dos personajes tocan gaitas y uno de ellos lleva lo que parece una corona. Es posible que se trate de una escena alegórica o puramente decorativa. También puede relacionarse con el drama litúrgico o las festividades populares ya que en la Edad Media y Renacimiento, la música era una parte fundamental de cualquier fiesta.

#### 4. Valoración del programa iconográfico

En la actualidad no es posible saber si el programa iconográfico de Mosteiro se planteó como un todo o

si, por el contrario, la iconografía de las pinturas de la zona sur, más modernas en datación, se decidió posteriormente. Sea como fuere, las pinturas posteriores tienen en cuenta el programa iconográfico iniciado en la zona norte, completándolo. Por este motivo, no veo razón para no considerar el programa iconográfico como un todo a pesar de haberse pintado en dos momentos diferenciados.



Figura 12. Representación de músicos en el muro sur de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Fuente: Irene Lázaro Romero.

Considerando el programa de Santa María de Mosteiro como un conjunto, planteo que este se inicia en la zona sur, continuando en el muro norte para culminar en la cabecera del templo. Esta interpretación no solo tiene sentido desde el punto de vista cronológico e iconográfico, sino que la dinámica de las propias escenas parece indicarlo así: los personajes del muro sur miran hacia los pies del templo, quizá sugiriendo el sentido de la lectura. Por su parte, las escenas del muro norte están orientadas hacia la cabecera, guiando la mirada del espectador.

El programa comienza, por tanto, con el ciclo de la Infancia y encuentra su continuación en el registro superior del muro norte con el ciclo de la Pasión. Esta relación entre ambos ciclos aparece con mucha frecuencia en el arte bajomedieval. La vida de Cristo culmina con la Crucifixión y el Juicio Final, dando así un sentido salvífico al programa iconográfico. La Crucifixión hace alusión a la muerte primera, la muerte física, que incluye la promesa de salvación. El Juicio Final, por su parte, trae la esperanza de la gloria, pero conlleva también el

<sup>51</sup> Jiménez de Rada, *De rebus hispaniae*, 175.

castigo de los condenados. Muestra las consecuencias de llevar una vida de pecado sin arrepentimiento.

La imagen que he identificado con la batalla de Clavijo podría estar justificada por la proximidad de Mosteiro con las rutas del Camino de Santiago. Haciendo pareja con la justa del muro opuesto, la batalla de Clavijo sería la buena muerte en el contexto bélico y la justa haría referencia a la mala muerte. La personificación de la Muerte no hace sino contribuir al carácter moralizante, asustando al fiel y recordándole que puede llegar en cualquier momento, por lo que conviene estar preparado para asegurarse de tener una buena muerte.

Los santos representados en el muro sur comparten su carácter de intermediarios y protectores. A través de la devoción a estos santos el fiel podía conseguir la salvación. Además de ser intercesores por la humanidad, los santos representados destacan por su faceta profiláctica. San Sebastián y san Antón se consideraban protectores contra la Peste Negra y santa Catalina también aparece en muchas imágenes acompañando a los santos antipestosos. Esto unido a que el atributo principal de la Muerte es un arco, arma también relacionada con la peste, y que

esta puede hacer pareja con uno de los arqueros del martirio de san Sebastián, parecen situar las imágenes de la zona norte en un contexto de epidemia<sup>52</sup>.

En cuanto a las escenas de animales y músicos, no parecen tener un papel concreto en el programa iconográfico. Quizá se trate de imágenes meramente decorativas o alusiones cuyo significado se ha perdido. También pueden poner las imágenes en el contexto de la fiesta, el teatro o el ambiente cortesano.

Analizadas las escenas que componen las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, se observa la cuidada elección de cada una de ellas, articulando un programa iconográfico complejo y con distintos mensajes y finalidades. Destaca la coherencia de todo el programa y el interés de los comitentes de la zona sur por hacer que las nuevas pinturas completasen el programa iniciado en la mitad contraria formando un conjunto cohesionado y complejo.

Sus particularidades iconográficas hacen de este conjunto una obra de gran relevancia en el contexto de la pintura mural gallega e incluso en el de la iconografía macabra peninsular, líneas de estudio en los que abre una nueva vía de investigación.

## 5. Fuentes y referencias bibliográficas

### Fuentes

André, Michel. *Diccionario de Derecho Canónico*. Madrid: Imprenta de D. José G. de la Peña, 1848. Consultado el 30 de septiembre de 2020. [https://books.google.es/books?id=tJd8nsgi540C&printsec=frontcover&hl=es&source=gs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=tJd8nsgi540C&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Jiménez de Rada, Rodrigo. *De rebus hispaniæ*. Vol. 105. Editado por Rodríguez de Arellano, Feliciano. Madrid: Impr. de José Perales y Martínez, 1893.

Pallares y Gayoso, Juan. *Argos Divina Sancta María de Lugo de los Ojos grandes, Fundación, y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias, y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, Obispos y Arçobispos que en todos Imperios la gobernaron*. Santiago: Imprenta de Benito Antonio Frayz, 1700. Consultado el 10 de septiembre de 2020. <http://biblioteca.galiciiana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=3301>.

San Agustín. *Concerning the city of God against the Pagans*. Traducido por Henry Bettenson. Londres: Penguin, 2003.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. 2 vols. Editado por José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.

### Referencias bibliográficas

Almazán, Vicente. "Santa Brígida en el Camino de Santiago". En *El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago*, editado por Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, 343-351. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

Amasuno Sárrega, Marcelino V. "Cronología de la peste en la Corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV". *Studia Historica. Historia Medieval* 12 (1994): 25-52.

Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Benedictow, Ole. J. *La Peste Negra (1346-1356): La historia completa*. Barcelona: Akal, 2011.

Bernis, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962.

<sup>52</sup> Sin ser una relación exhaustiva, sobre la epidemia en la Península Ibérica han escrito Jaime Sobrequés Callicó, "La peste negra en la Península Ibérica", en *Actas del I Simposio de Historia Medieval. La investigación de la Historia Hispánica del siglo XIV*, ed. Emilio Sáez (Madrid: CSIC, 1973), 67-102; Agustín Ubieto Arteta, "Cronología del desarrollo de la Peste Negra en la Península Ibérica", *Cuadernos de Historia* 5 (1975): 47-66; Marcelino V. Amasuno Sárrega, "Cronología de la peste en la Corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV", *Studia Historica. Historia Medieval* 12 (1994): 25-52. Sobre su vinculación con el arte los ya citados, Mitre Fernández, *La muerte vencida*, e Infantes, *Las danzas de la muerte...* No quiero dejar de mencionar el estudio de Ole J. Benedictow, *La Peste Negra (1346-1356): La historia completa* (Barcelona: Akal, 2011), que, a pesar de no centrarse exclusivamente en la Península Ibérica, es sin duda la investigación más completa sobre este tema.

- Bernis, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. 2 vols. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1978-1979.
- Cabrera Garrido, José María, Manuel Chamoso Lamas y José María Recondo. *Ripoll. Cuiña. Tulebras. Restauraciones. 1971/72*. Madrid: Editorial Fundación Juan March, 1972.
- Español Bertrán, Francesca. "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica". En *Estudios de iconografía medieval española*, editado por Joaquín Yarza Luaces, 53-153. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.
- Español Bertrán, Francesca. *Lo macabro en el gótico hispano*. Madrid: Historia 16, 1992.
- Fallows, Noel. *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.
- Fernández Fernández, José María. *Santuario de Nuestra Señora da Ponte. Arante. (Ribadeo-Lugo)*. Lugo: Ediciones Gráficas Bao, 1986.
- Franco Mata, Ángela. "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20 (2002): 173-214.
- García Iglesias, José Manuel. "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista". *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela* 26, no. 1-4 (1981): 135-171.
- García Iglesias, José Manuel. "Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI". *Cuadernos de estudios gallegos* 35, no. 100 (1984-1985): 397-417.
- Gordon, Stephen. "The Three Living and the Three Dead in the Horae of Galiot de Genouillac (Rylands Latin MS 38)". *Source: Notes in the History of Art* 37, no. 2 (2018): 97-107.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2008.
- Infantes, Víctor. *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las fiestas en la Edad Media*. Barcelona: Areté, 2004.
- Lázaro Romero, Irene. "Dos ejemplos de pintura mural de temática macabra en Monterde". En *Actas del X Encuentro de estudios bilbilitanos*, 158-167. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos - Institución Fernando el Católico, 2020.
- Mâle, Émile. *El arte religioso del siglo XIII al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Mitre Fernández, Emilio. *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*. Madrid: Encuentro, 1988.
- Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo. *De linajes, parentelas y grupos de poder. Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega*. Madrid: Fundación cultural de la nobleza española, 2012.
- Piñeiroa Lozano, Emilio. *Nosa Señora das Virtudes da Ponte*. Ribadeo: Cuadernos de Investigación do IES Dionisio Gamallo Fierros de Ribadeo, 2005.
- Réau, Louis. *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Vol. 1, t. 2. Barcelona: El Serbal, 2000.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los santos: De la A a la F*. Vol. 2, t. 3. Barcelona: El Serbal, 2001.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Rodríguez Astudillo, María José. "Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: Capilla Dorada de la Catedral Nueva y Juicio Final de la Catedral Vieja". *Salamanca, Revista de Estudios* 57 (2008): 143-167.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La piedad y el *planctus*". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 7, no. 13 (2015): 1-17.
- Serrano García, Luisa. "Proyecto de restauración de la iglesia de Santa María de Mosteiro, Guntín. Lugo". *Lycensia* 16, no. 36 (2006): 177-190.
- Sobrequés Callicó, Jaime. "La peste negra en la Península Ibérica". En *Actas del I Simposio de Historia Medieval. La investigación de la Historia Hispánica del siglo XIV*, editado por Emilio Sáez, 67-102. Madrid: CSIC, 1973.
- Sousa Congosto, Francisco de. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007.
- Suárez-Ferrín, Alicia Paz. "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón". *Anuario Brigantino* 23 (2000): 379-420.
- Suárez-Ferrín, Alicia Paz. "Ab aquilone mors: sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)". *Anuario Brigantino* 26 (2003): 339-372.
- Suárez-Ferrín, Alicia Paz. "La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI: una vista panorámica". *Anuario brigantino* 28 (2005): 303-350.
- Trapero Pardo, José. *Cuadernos de arte gallego: Pintura mural*. Vigo: Castrelos, 1965.
- Ubieto Arteta, Agustín. "Cronología del desarrollo de la Peste Negra en la Península Ibérica". *Cuadernos de Historia* 5 (1975): 47-66.
- Vignjevic, Tomislav. "Deklica in smrt v trebencah. Freske v cerkvi Sv. Jošta". *Annales-Anali za Istrske in Mediteranske Studije - Series Historia et Sociologia* 5, no. 4 (2015): 785-792.