

AS PINTURAS MURAIIS DE SANTA MARÍA
DE NOGUEIRA DE MIÑO.
ESTUDO ICONOGRÁFICO

Por:

BERTA VARELA RODRÍGUEZ

Baixo a dirección da doutora:

MARÍA DOLORES BARRAL RIVADULLA

Departamento de:

Historia da Arte

Grao de Historia da Arte

Curso académico 2020/2021

ÍNDICE:

Resumo	3
Resumen	3
Abstract.....	4
1. Introdución	5
2. O soporte arquitectónico. A arquitectura de Santa María de Nogueira de Miño	6
3. As pinturas do presbiterio	13
4. As pinturas da nave	23
5. O programa pictórico de Nogueira de Miño. O seu estilo e a súa influencia.....	38
6. Conclusións	43
Fontes documentais	44
Normativa	44
Bibliografía.....	44
Anexo fotográfico.....	47
Créditos fotográficos	77

Resumo

A seguinte monografía ocupárase da valoración e estudo do templo parroquial de Santa María de Nogueira de Miño entendido como continente e contido. Dende a súa valoración arquitectónica para afondar nas súas pinturas murais. O obxectivo deste estudo é, ante todo, relatar e informar sobre as pinturas ao fresco do monumento chantadino e conseguir así un estado da cuestión actualizado. Para acadar estes obxectivos empregáranse varias metodoloxías: dende o análise bibliográfico e iconográfico á investigación historiográfica. Ao longo do estudo expóranse diferentes argumentos e hipóteses sobre a iconografía, significado, e cronoloxía dos ciclos pictóricos, tanto de autores diversos como propios. A finalidade é poder proporcionar un coñecemento da obra actualizado e o máis completo posible.

Palabras chave: Nogueira de Miño, pintura mural, iconografía cristiá, Gótico, Renacemento.

Resumen

La siguiente monografía se ocupará de la valoración y estudio del templo parroquial de Santa María de Nogueira de Miño entendido como continente y contenido. Desde su valoración arquitectónica para ahondar en sus pinturas murales. El objetivo de este estudio es, ante todo, relatar e informar sobre las pinturas al fresco del monumento chantadino y conseguir así un estado de la cuestión actualizado. Para alcanzar estos objetivos se emplearán varias metodologías: desde el análisis bibliográfico e iconográfico y la investigación historiográfica. A lo largo del estudio se exponen diferentes argumentos e hipótesis sobre la iconografía, significado y cronología de los ciclos pictóricos, tanto de autores diversos como propios. La finalidad es poder proporcionar un conocimiento de la obra actualizado y lo más completo posible.

Palabras clave: Nogueira de Miño, pintura mural, iconografía cristiana, Gótico, Renacimiento.

Abstract

This monograph will deal with the assessment and study of the parish temple of Santa María de Nogueira de Miño understood as contentant and content. From its architectural assessment to delve into his mural paintings. The objective of this study is, above all, to relate and inform about the fresco paintings of the monument and thus get an updated state of the matter. To achieve these objectives several methodologies will be used: bibliographic and iconographic analysis and historiographical research. Throughout the study, we will deal with different arguments and hypotheses about the iconography, meaning and chronology of pictorial cycles, based on the different authors and our theories. The purpose is to be able to provide an updated and as complete knowledge of the work as possible.

Key words: Nogueira de Miño, wall painting, Christian iconography, Gothic, Renaissance.

1. Introducción

Santa María de Nogueira de Miño, situada na localidade lucense de Chantada, é un edificio singular que se atopa na paisaxe cultural da Ribeira Sacra, polo que foi declarada, no ano 2018, Ben de Interese Cultural dentro deste conxunto¹. A súa arquitectura é unha mestura de estilos dende o románico ata o barroco. No seu interior acolle complexos ciclos pictóricos, que logo de séculos encalados e de varias restauracións, ven a luz e poden ser estudados e visitados.

A visualización dos programas tentou aclararse a través da realización de mapas ideográficos do presbiterio (**Fig. 27**) e mais da nave (**Fig. 50**).

Aproveito para agradecer ás persoas que contribuíron e fixeron mais doada a realización deste traballo coa súa desinteresada axuda. Agradezo á doutora M^a Dolores Barral Rivadulla, por orientar e dirixir este traballo. Así mesmo, debo resaltar a colaboración de Antonio Vázquez Porto, sancristán de Santa María de Nogueira de Miño, por abrirme as portas da igrexa sempre que o necesitei, ademais de ofrecerme os seus coñecementos sobre o monumento e as pinturas murais. Debo resaltar tamén a colaboración da fotógrafa Rosa Sálamo Otero, por aportar as fotografías do interior e do exterior da igrexa que ilustran este estudo. Tamén agradecer ás restauradoras Yolanda Gómez Mirón, de Crea Restauración e responsable de dirixir a restauración do presbiterio e do muro norte da nave de Nogueira, e a M^a Dolores Lago Arce, directora da restauración da igrexa de San Xiao de Lobios, pola información que me facilitaron sobre ambas restauracións. Debo agradecer tamén a inestimable labor de orientación e a información ofertada polo teólogo e historiador Xosé Méndez Pérez, pola historiadora da arte e arqueóloga Begoña González Aguiar, e pola labor de revisión de Cruz Rodríguez Méndez.

¹ Véxase para maior información o “Decreto 166/2018 de 27 de decembro, polo que se declara ben de interese cultural a paisaxe cultural da Ribeira Sacra”, no Anexo I.1 co número de rexistro BIC.000.703, recollido no *DOG*, nº 248, pp. 54799-54801.

2. O soporte arquitectónico. A arquitectura de Santa María de Nogueira de Miño

Santa María de Nogueira posúe unha fábrica románica tardía con decoración de tendencia gótica² agás a súa fachada principal que foi reedificada no século XVIII en estilo barroco. A planta é sinxela, cunha cabeceira rectangular e unha única nave cuberta cunha teitume a dúas augas. Á arquitectura románica anéxanse dúas dependencias rectangulares pola cara norte: na cabeceira unha sancristía e na nave unha capela, ambas están cubertas por un tellado dunha única vertente.

O edificio está cimentado con cachotaría de xisto³ e, sobre el, aséntase a fábrica de granito traballado en perpiaño (**Fig. 1**). A pesar da anexión das dúas estancias antes amentadas, o muro románico consérvase intacto no interior delas.

O testeiro da cabeceira prolonga o seu muro a modo de contraforte (**Fig. 5**) e nel atopamos a única xanela completa que se conserva na igrexa (**Figs.7 e 8**). O vano está coroado cunha arquivolta de medio punto perfilada por un bocel moi fino na rosca e no intradorso e cunha moldura de media cana no medio dos boceis; todo isto rodeado por unha chambrana axadrezada. O tímpano está formado por un único perpiaño no que se tallan en baixorrelevo dous semicírculos. O peso deste conxunto recae sobre dúas columnas acobadadas; os seus cimacios, cortados en bisel, presentan un filete liso e de bastante grosor no lado norte e con pequenas bolas no sur. Baixo eles, os capiteis, con decoración xeométrica no norte e fitomorfa no sur. Sustentando os capiteis hai bases áticas, asentadas sobre plintos con garras e decorados con arquiños na caixa sur, mentres a norte está lisa. Coroando o piñón hai unha roseta de seis pétalos esculpida nunha pedra cadrada⁴ (**Fig. 9**).

Os muros laterais da cabeceira (**Fig. 5**) divídense en dous tramos por un contraforte central prismático que ten á mesma altura que os do testeiro da nave. Estes muros rematan nunha cornixa biselada sostida por canzorros cortados en proa e en nacela (**Fig. 2**). No século XVIII, ábrese un vano no muro sur (**Fig. 5**), debido a que,

² Yzquierdo, 1983: p. 192.

³ González, 2018: 917.

⁴ González, 2018: 918.

tras colocar o retablo, se tapia a xanela do testeiro da cabeceira e o presbiterio queda sen luz; esta ventá é sinxela e con derrame interno⁵.

O testeiro da nave tamén prolonga os seus extremos para formar contrafortes (**Fig. 5**) e, coroando o seu piñón, hai un campanil cun só vano de medio punto (**Fig. 6**). Baixo este campanil barroco ábrese unha troneira de corto desenrolo e con derrame interno cara á nave, sobre ela dispónse un único canzorro cortado en forma de proa⁶.

No muro sur da nave ábrese dúas saeteiras baixo os seus respectivos arcos de medio punto (**Fig. 1**) carentes de decoración, ambas xanelas están abucinadas cara á nave; e están descentradas cara á parte oriental do muro. Baixo unha delas ábrese unha porta lateral completa, a única porta de factura románica que se conserva (**Fig. 4**).

Esta porta ten unha única arquivolta perfilada cun estreito bocel. O arco decora a súa rosca con rosetas cuadrifolias e o seu intradorso con pequenas follas resoltas en bola. Baixo a arquivolta preséntase un tímpano semicircular dunha soa peza. Trazada nel, en baixorrelevo, vese unha cruz cos extremos ensanchados rodeada por un círculo e flanqueada por dúas follas, unha a cada lado, que posiblemente sexan de palma. Baixo este, flanqueando a entrada, unha mocheta a cada lado: na occidental un monstro e no oriental unha cabeza de res; debaixo delas, as xambas esténdense en aresta viva⁷.

A arquivolta está asentada sobre dous cimacios cortados en nacela, o do lado occidental ornado con puntas de cravo e o oriental con esferas. Os capiteis están ornamentados con motivos vexetais moi xeométricos, en concreto con tres tallos grosos con follas no do oeste e con cinco tallos con follas con nervios no oeste. As columnas posúen tamén fustes monolíticos, bases áticas e plintos con garras e caixa con pequenos arquiños ao oeste e liñas incisas ao leste⁸.

O muro culmina cunha cornixa biselada decorada no seu extremo oriental por motivos zoomorfos e xeométricos (**Figs. 1 e 2**): pódense apreciar un animal serpentiforme que persegue un peixe (**Fig. 2**) e outros tres peixes en dirección ao

⁵ González, 2018: 918.

⁶ González, 2018: p. 917.

⁷ González, 2018: pp. 919-920.

⁸ González, 2018: pp. 919-920.

anterior (**Fig. 3**), e bolas de diversos tamaños. A cornixa asegúrase sobre canzorros tamén con motivos (**Fig. 2**) zoomorfos e xeométricos aínda que algúns deles carecen de ornamentación. Varios están perfilados en proa e caveto ou teñen bolas, outros con cabeza de cabra ou réptil, varias cubas e un home sedente masturbándose⁹.

O muro norte ten menos que destacar debido a que está parcialmente oculto pola capela moderna (**Fig. 10**). No entanto, cara ao lado oeste ábrese unha troneira cun arco de medio punto e baixo ela hai unha porta con lintel que actualmente está tapiada. A cornixa orixinal, cortada en nacela, consérvase totalmente intacta (**Fig. 10**). A maioría dos canzorros son lisos, pero outros presentan decoración xeométrica: cortados en proa e caveto, e un deles ornado cunha punta de diamante e outro cun cuarto de bocel con pequenos labrados circulares (**Fig. 10**)¹⁰.

Os muros laterais están asegurados pola fachada barroca que funciona como muro de contención para a arquitectura medieval (**Fig. 11**). A reedificación da fachada occidental puido deberse a múltiples factores, entre eles unha débil cimentación do templo. É moi probable que estes problemas de cimentación, unidos a outros factores ambientais, como a erosión e o deterioro polo paso do tempo, obrigasen á que se reconstruíse a fachada, ao igual que ocorreu na catedral de Lugo, a causa do terremoto de Lisboa do ano 1755. Pero isto só é unha das múltiples posibilidades, xa que de Santa María de Nogueira descoñecemos a maior parte da súa historia e temos que traballar cunha gran falta de documentación.

A fachada medieval foi substituída pola actual e o seu rosetón de tendencia gótica¹¹ reutilizado (**Fig. 13**). A fachada e a torre que pechan o corpo da igrexa son de fábrica barroca (**Fig. 11**), construídas entre 1735 e 1737¹². O rosetón posúe un óculo central polilobulado que se parte en catro circunferencias. O óculo está rodeado por unha chambrana decorada con follas abertas nervadas pregadas sobre si. Rodeándoa,

⁹ González, 2018: p. 918.

¹⁰ González, 2018: p. 919.

¹¹ Yzquierdo, 1983: p. 191.

¹² Cajigal *et alli*, 2016: p. 109.

disponse un estreito bocel decorado con folliñas na cara exterior, seguido dunha moldura lisa. Esta decoración remítenos a modelos góticos¹³.

A fachada barroca (**Fig. 11**) distribúese en tres corpos verticais que se separan por catro pilastras, asentadas sobre un baseamento ático. Teñen fustes formados por perfís rectangulares rematados en aresta viva e baleiros no interior. Un baquetón fai de nexo cos capiteis que, a súa vez, se prolonga en horizontal polos tres corpos verticais. Estes capiteis son rectangulares, rematados en aresta viva, e con detalles xeométricos nos seus centros. Sobre os capiteis desenvólvese un festón arquitrabado (**Fig. 12**) que atravesa horizontalmente os tres corpos, e serve, á vez, de moldura para acoller o tímpano no seu interior. O único ornamento do tímpano é unha moldura circular, perfilada en baquetón por fóra, unha media cana no seu intradorso e unha moldura circular plana no centro (**Fig. 12**).

Este festón componse de cinco bandas escaladas, que se alongan a medida que ascenden. O esquema que segue é o seguinte empezando dende abaixo: a banda na que se asenta todo o arquitrabe está rematada en aresta viva, a segunda perfílase en nacela, a terceira en baquetón, a cuarta volve a rematar en aresta viva e a última perfílase de novo en baquetón (**Fig. 12**).

Sobre o festón, culminando as pilastras, érguense catro molduras con forma de pináculos rematados en bola e compostos de tres alturas (**Fig. 12**). Os pináculos dos extremos son de maior tamaño que os outros dous e, estes últimos, asoman dende detrás do tímpano.

Entre os pináculos, marcando o medio dos dous corpos externos da fachada, ábreanse dous nichos de veneras perfilados nos seus exteriores por molduras cortadas en aresta viva (**Fig. 12**). Na repisa saínte aséntase, no lado norte, unha escultura da Virxe María, patroa deste templo, co neno Xesús no brazo dereito¹⁴. No lado sur está a

¹³ Yzquierdo, 1983: p. 191.

¹⁴ Valiña, 1980, p. 371.

escultura de San Antonio de Padua, co lirio na man esquerda e o neno Xesús no brazo dereito¹⁵. A técnica destas esculturas é algo desproporcionada.

Sobre o tímpano, ábrese o rosetón amentado anteriormente. A fachada cóbrese cunha cornixa a dúas augas, que se perfila en nacela. Remata a composición un sinxelo piñón, composto por un corpo piramidal asentado sobre unha base cúbica(**Fig. 11**).

A torre campanario, orientada ao suroeste do *frontis*, consta de tres corpos en altura (**Fig. 11**). O acceso ábrese pola fachada meridional cun vano sinxelo e sen decoración, no mesmo muro, tamén no primeiro tramo, ábrese unha pequena xanela rectangular. Na cima deste corpo, unha pequena cornixa perfilada en baquetón sepárao da seguinte altura.

O segundo corpo estabilízase mediante catro pesados piares de sección cadrada, co fuste liso e base monolítica. Os capiteis son lisos e marcan o seu inicio cun baquetón que se alonga por todo o fronte. Entre estes soportes ábrese un arco de medio punto perfilado por un baquetón e unha baquetiña a cada lado. Este arco aséntase en piares embebidos de sección cadrada, fuste liso e sen base, os capiteis decóranse con molduras lineais. O corpo coróase cunha cornixa escalada que alterna molduras rematadas en aresta viva, nacela e baquetón.

Finalmente, o terceiro tramo estrutúrase cunha balconada barroca con molduras e pináculos. No centro do corpo érguese, a modo de lanterna, unha pequena torre dotada de cúpula, coroada por un piñón rematado nunha cruz metálica.

Dentro do edificio, a nave ten unha teitume de madeira a dúas augas (**Figs. 14, 51, 52 e 53**). Ábrese no muro sur, mediante arcos de medio punto, a porta lateral que lle da acceso e dúas troneiras que iluminan a nave (**Figs. 60, 61 e 62**). No muro norte os vanos están cegados cara o interior, salvo o arco de medio punto que da acceso a capela. As dúas paredes están encaladas para facer de soporte ás pinturas ao fresco que as ornamentan. As escenas representadas son: o *Xuízo Final*, no muro norte (**Fig. 51**), e a *Resurrección*, no sur (**Fig. 52**). Nos muros norte e sur aprécianse montañas no

¹⁵ Valiña, 1980, p. 371.

encalado¹⁶. Dende o exterior tradúcese ao interior a decoración do rosetón da fachada; e baixo este, érguese un coro de madeira construído a *posteriori*¹⁷.

No interior, a cabeceira rectangular está elevada con respecto á nave por un paso, e consta de dous tramos cubertos por unha bóveda de canón sustentada por un arco faixón (**Fig. 54**). Este arco ornáméntase con pinturas ao fresco que forman parte do ciclo pictórico da bóveda.

A entrada dende a nave faise atravesando un arco triunfal peraltado dobrado, con tendencia a apuntarse e tamén decorado con pinturas ao fresco(**Fig. 14**).

O arco triunfal interno é de sección prismática con aresta viva, e ornáméntase, cara á nave, cun reberete de cálices e motivos vexetais.

O arco triunfal externo perfílase nun fino bocel, pintado con liñas amarelas e negras. Na rosca ten unha media cana, decorada por rosetas, tamén coloreadas de amarelo. Este está rodeado por unha chambrana axadrezada, que se alonga a través do muro nunha imposta, que está perfilada en nacela no lado sur e decorada cunha moldura de billetes no norte¹⁸.

O arco triunfal susténtase sobre columnas embebidas asentadas sobre bases simples con plintos rectangulares, e con fustes lisos con restos de policromía. Sobre os fustes, a modo de soporte, temos dous capiteis; o norte (**Figs. 15, 16 e 17**) presenta un home agachado, coa cabeza gacha, que agarra coa man dereita o que parece un león. Esta escena está rodeada de talos de plantas e volutas e ten, ao igual que o fuste, restos de pintura. Por outra banda, o capitel sur (**Figs. 21, 22e23**) está ornado con talos

¹⁶ Para máis información sobre as monteas dos muros da nave de Nogueira de Miño véxase: CAJIGAL VERA, M.A.; ALONSO RODRÍGUEZ, M.A.; CALVO LÓPEZ, J.; TAÍN GUZMÁN, M. (2016). “The full-scale tracings of the parish church of Nogueira do Miño”, *I tracciati di cantiere. Disegni esecutivi per la trasmissione e diffusione delle conoscenze tecniche*, Roma: Gangemi Editore, pp. 108-117.

¹⁷ Aos pés da nave atopamos dúas pías, a bautismal e a da auga bendita, ambas de finais do século XII ou principios do XIII, é dicir, que a súa factura coincide coa do templo medieval. As dúas teñen unha copa de fábrica granítica semiesférica, cunha lixeira tendencia vertical e unha base, engadida posteriormente, do mesmo material. O borde da pía da auga bendita está perfilado por un baquetón liso e a copa ten unha decoración xeométrica, composta por liñas diagonais en sentido horario. A pía bautismal ten unha ornamentación idéntica, pero a erosión e os retoques con cemento fixeron que case perdesse toda a decoración, que hoxe só se percibe xunto ao borde. Para maior información véxase: YZQUIERDO PERRÍN, R. (1983). *La arquitectura románica de Lugo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

¹⁸ González, 2018: p. 917.

entrelazados culminados con follas. Sobre estes capiteis, como nexos entre o arco e a columna, preséntansenos dous cimacios, que se prolongan en liña de imposta pola cabeceira, servindo de arranque para a bóveda¹⁹.

A cabeceira ten unha transición entre o presbiterio e a ábsida marcada por un paso perfilado por un baquetón que eleva o chan e un arco faixón de aresta viva que sustenta a bóveda de canón (**Figs. 51 e 54**). Este arco faixón está decorado con pinturas ao fresco de motivos vexetais. O arco aséntase sobre dúas columnas embebidas, formadas por bases compostas de dous touros sen escocia, e plintos cúbicos de maior altura que os do arco triunfal, e os seus fustes son lisos con restos de policromía. Sobre eles, atópanse os dous únicos capiteis historiados de toda a igrexa²⁰.

O capitel norte (**Figs. 18, 19 e 20**) presenta unha figura antropomorfa flanqueada por dous animais bípedes que o suxeitan polas pernas, mentres este os intenta apartar, con restos de policromía. O capitel sur (**Figs. 24, 25 e 26**) amosa, nas esquinas da peza, dúas figuras humanas espidas: unha coas pernas flexionadas, as mans apoiadas nos xeonllos e cunha esfera a cada lado; a outra figura estírase sinalando unha estrela á súa esquerda. Baixo estes dous humanos, apréciase unha esfera mais sobre unha terceira figura indeterminada. Ademais, na cara oriental escúlpense outras dúas estrelas e na occidental unha árbore, e hai restos de pinturas. A factura destes capiteis, a pesar de que a escena do sur é mais complexa que a do norte, atribúense ao mesmo autor²¹. Sobre estes capiteis preséntansenos dous cimacios que se prolongan a modo de imposta. O cimacio norte decórase con dúas liñas vermellas e o sur con motivo sogueado da liña de imposta.

No primeiro tramo do muro norte ábrese un vano con lumieira que dá acceso á sancristía. A colocación do retablo maior (**Fig. 40**) cegou a xanela do testeiro e obrigou a abrir outra no muro sur para iluminar a ábsida, seccionando parcialmente a liña de

¹⁹ Yzquierdo, 1983: p. 191.

²⁰ González, 2018: p. 921.

²¹ Yzquierdo, 1983: p. 191.

imposta. Ao igual que na nave, as paredes norte, sur, a do testeiro e máis a bóveda están encaladas para facer de soporte ás pinturas que as decoran.

Santa María chegou a nós con gran parte da construción orixinal de época medieval, nun estilo que vai dende o mais puro románico ao gótico, pese ás múltiples reformas que sufriu ao longo dos séculos. O románico utilizado correspóndese cun estilo tardío como podemos apreciar estudando os seus ornamentos, como as follas rematadas en bola da chambrana da portada sur ou as puntas de cravo do cimacio dese mesmo vano, entre outros exemplos. Tamén cabe salientar que, ao tratarse dunha igrexa parroquial, non ten un programa iconográfico propio ou coherente, senón que vai bebendo doutras igrexas anteriores, dende igrexas da contorna, tamén parroquiais ata outras de maior importancia.

3. As pinturas do presbiterio

As pinturas que a día de hoxe vemos decorando as paredes e a bóveda do presbiterio son o resultado da combinación de programas iconográficos pertencentes a diversas etapas (**Fig. 27**).

Ningunha das escenas representadas forma parte dun programa completo, pero todos amosan unha temática común: a Paixón de Cristo.

Para facilitar a comprensión desta complexa superposición de pinturas, utilizarase o método de división proposto por Miguel Ángel Cajjgal Vera²². Farase unha análise iconográfica empezando polas pinturas dos muros do presbiterio, divididas en catro tramos de esquerda a dereita (A, B, C e D), para continuar co testeiro e por último ca bóveda (**Fig. 27**).

No tramo A, no muro norte, á esquerda, amósanse dúas capas pictóricas á vista mal conservadas debido ao deterioro e á apertura da porta de entrada á sancristía. Na capa superior, presente na parte mais occidental do tramo A, ao lado do arco triunfal, represéntase a *Flaxelación de Cristo* (**Fig. 28**). Esta escena encádrase nun marco

²² Cajjgal, 2017: p. 10.

arquitectónico de influencia clásica, con dous arcos de medio punto vermellos que se asentan nunha columna clásica de cor parda. Baixo a arquitectura represéntase a Cristo amarrado polos antebrazos á columna. Presenta un nimbo tetralobulado cos contornos moi marcados en negro, e os lóbulos, situados nos puntos cardinais, están coloreados de dourado. Unicamente viste un pano de pureza. Sendas figuras, unha a cada lado, están flaxelándoo. Identifícanse coma soldados romanos vestidos con saios. O soldado do lado oeste está pintado cunha técnica mais ruda e menos naturalista, vístese cunha camisa branca, chaqueta sen mangas beige e calzas plisadas amarelas. O soldado do lado leste está mais elaborado e leva unha camisa branca, chaqueta sen mangas gris e, posiblemente, calzas brancas con pregues. Pechando esta representación había una inscrición de caracteres góticos da que hoxe só é lexible “A obra de todo [...]” (**Fig. 29**).

Cajigal Vera²³ establece unha relación estilística co norte de Europa na vestimenta do soldado representado no lado oeste, para o autor é a vestimenta utilizada polos soldados de Centroeuropa²⁴. Tamén afirma que hai unha relación iconográfica coa *Flaxelación* da igrexa de San Juan de Sixto, en Dozón, datada no 1552²⁵.

Este tramo conserva á vista unha pequena parte da capa pictórica inferior, na que representaba tamén a *Flaxelación de Cristo* (**Fig. 30**), pero só de conserva unha man agarrando ao flaxelo que se atopa no lintel da porta da sancristía.

Á dereita do tramo A apréciase unha figura feminina sedente baixo un arco de medio punto(**Fig. 31**). Vístese con vestido branco cunha túnica vermella, leva o cabelo louro escuro medio recollido e tocado cunha coroa e un nimbo dourados. Baixo a figura, consérvase parte do marco que a envolvía, formado por unha tripla liña bícroma. Pola súa disposición e localización, posiblemente sexa unha representación de santa Catalina de Alexandría, posto que ao seu carón recoñécese o fragmento dunha roda (**Fig. 32**), o seu símbolo mais identificador, xunto coa coroa da virxindade²⁶. Santa Catalina represéntase entre os principais avogados auxiliares, e tendo en conta que, segundo

²³ Cajigal, 2017: p. 10.

²⁴ Cajigal, 2017: p. 10.

²⁵ Cajigal, 2017: p. 10.

²⁶ Carmona, 2003: p. 74

Miguel Ángel Cajigal Vera²⁷, no testeiro da cabeceira se representa o Xuízo Final, tería moito sentido que aparecese esta santa na cabeceira. Pero santa Catalina tamén se asocia moito a escenas da Paixón de Cristo, representada nos muros norte e sur do presbiterio. Baixo santa Catalina obsérvanse restos do que era un marco arquitectónico formado por unha tripla liña (**Fig. 33**): a primeira azul e as outras dúas inferiores vermellas. A maiores tamén se aprecian restos dunha posible inscrición (**Fig. 33**), polo seu parecido coas caracteres góticos empregados na inscrición baixo a *Flaxelación* da capa superior.

Esta representación podería estar influenciada por igrexas da contorna, que tamén teñen pinturas de entorno aos séculos XV e XVI de santa Catalina xunto ao Xuízo Final ou á Paixón de Cristo, entre elas están Santa María de Pesqueiras, e Santa María de Seteventos.

O tramo B, localizado á dereita do muro norte, pegado ao testeiro, presenta o *Camiño ao Gólgota* (**Fig. 34**). Na escena aparece Cristo, co cabelo castaño e a barba longa, tocado cun nimbo, vestido cunha túnica marrón e prendido pola cintura cunha corda. Porta a Vera Cruz sobre o lombo con axuda de Simón de Cirene, que a sustenta polo brazo maior. Simón viste camisa vermella, calzas brancas e botas negras, na cabeza leva un tocado vermello que lle pinga cara ás costas, e ten barba castaña.

Complétase a representación cunha terceira figura que tira da corda que aprisiona a Xesús (**Fig. 35**), da que so se observa o brazo dereito cuberto por unha manga branca. O resto queda oculto case na súa totalidade polo retablo maior. A Vera Cruz é marrón claro na que se debuxan as vetas nun ton máis escuro. Baixo eles, o camiño de terra, de cor marrón vermello, cara o Calvario, no que se debuxan gretas para reflexar a aridez do terreo (**Fig. 36**).

A calidade pictórica deste tramo, si se compara coa do resto do presbiterio, é bastante pobre xa que presenta os trazos imprecisos con figuras moi desproporcionadas e pouco naturalistas²⁸.

²⁷ Cajigal, 2017: p. 16.

²⁸ Cajigal, 2017: p. 11.

O tramo C situado xunto ao testeiro da cabeceira, no muro sur, mostraba, orixinalmente, un ciclo pictórico. Estas pinturas desapareceron ao redor do século XVIII cando, logo de tapiar a xanela do testeiro para colocar o retablo, se viron obrigados a abrir neste tramo un novo vano que dera luz á estancia. Como pode apreciarse nas **Figs. 37 e 38**, só se conserva parte do marco que delimitaba a escena.

O tramo D, na parte mais achegada ao arco triunfal presenta dúas escenas: a *Oración no horto de Getsemaní* e o *Prendemento de Cristo* (**Fig. 39**). Como norma xeral, na arte pictórica baixomedieval, estes dous episodios bíblicos represéntanse unidos como un só²⁹; sen embargo, en Nogueira represéntanse separados.

Á esquerda aparece a *Oración no horto de Getsemaní* (**Fig. 39**), onde aparecen os apóstolos Santiago, Pedro e Xoán medio durmidos; mentres, a Cristo aparéceselle un anxo, que sae de entre as nubes, para facerlle entrega da cruz do martirio. Cristo viste un saio vermello e está tocado cun nimbo dourado cruciforme, decorado con arquiños. Os apóstolos están tocados con nimbos dourados.

No último termo, formando un marco paisaxístico que semella un decorado teatral, aparece unha pedra encarnada, para marcar a perspectiva e a profundidade na obra. Sobre a rocha púsase o Santo Grial, alegoría da Última Cea³⁰. O cáliz é dourado e presenta unha decoración na base. Esta escena e a da *Oración no horto de Getsemaní* están delimitadas por valados de “zarzo” que serven, así mesmo, como separación entre os dous episodios.

Á dereita, ao carón do arco triunfal, ilústrase o *Prendemento de Cristo* (**Fig. 39**). Nesta escena, Cristo é o eixe que centra a composición. Aparece representado como na escena anterior, recibe o bico de Xudas, cuxas características faciais son grotescas, ao tempo que lle devolve a Malco a orella cortada por san Pedro, que se representa con nimbo. O discípulo presenta características similares ás da escena anterior: saio alaranxado e toga branca, e identificado como un ancián de pelo canoso. E por último, un soldado, vestido cunha armadura metálica, agárrao polo manto coa intención de

²⁹ Cajigal, 2017: p. 12.

³⁰ Cajigal, 2017: p. 13.

detelo e levalo fronte ao sanedrín, mentres coa outra man agarra a espada para desenvaiñala.

Na escena, para a súa mellor comprensión, as figuras introducen e fan de nexo entre cada unha das escenas. Así, san Pedro coa espada na man logo de cortarlle a orella a Malco, enlaza coa figura de Malco, que, estira as mans cara Cristo; e para integrar o Prendemento, represéntanse dúas figuras armadas cunha lanza, unha clava e unha lanterna³¹.

A zona superior do ciclo cérrase por un marco que presenta un sogueado enmarcado por unha liña superior e dúas inferiores, encima da raia superior hai unha decoración de puntos, hoxe case perdida. Todo o marco está pintado en cor vermella na liña de imposta e esténdese polos catro tramos pictóricos, incluso hai restos desta nos cimacios dos capiteis da bóveda. Na parte inferior represéntase un marco cunha tripla liña bicromática, de cor negra en ambos extremos e vermella a do medio, que se repite con menor calidade no tramo A (**Figs. 39 e 28**).

A colocación no ano 1783 do retablo barroco, tapou boa parte da pinturas **do testeiro**, tras o que se conservan algúns restos pictóricos bastante deteriorados (**Fig. 40**). Mediante o uso da tecnoloxía dixital descubríronse catro figuras: un Pantocrátor en actitude de bendición no centro, á súa esquerda a Virxe e a dereita un santo cuxa identidade non pode concretarse debido ao seu deterioro. Sobre este santo voa un anxo trompeteiro que anuncia o Xuízo Final³². Actualmente contéplanse dúas hipóteses con respecto á realización do *Xuízo Final* do muro norte da nave. A primeira posibilidade é que nalgún momento, anterior a 1783, houbera algún moble litúrxico ou outro retablo, motivo polo cal se decidira representar un novo Xuízo Final na nave, podendo ou non coñecer a existencia do Xuízo Final tardomedieval³³. A segunda opción é que se decidise facer na nave unha nova representación do Xuízo Final, esta vez de mellor

³¹ Cajigal, 2017: p. 13.

³² Cajigal, 2017: p. 16.

³³ Cajigal, 2017: p. 10.

calidade pictórica, e que a representación do testeiro se volvese innecesaria e decidiran cubrila³⁴.

Esta escena é unha representación moi resumida do Xuízo Final, só coas figuras esenciais, e con ela culminarían o resto de ciclos pictóricos do presbiterio. A conservación é pésima; a pintura está moi deteriorada e a súa mala calidade non axuda á súa preservación³⁵.

A **bóveda** presenta, no seu sector mais baixo, unha decoración axadrezada ilusionista (**Fig. 54**), que da unha sensación óptica tridimensional grazas a integración de tres tons: gris, branco e negro. É un motivo característico do gótico. Un *trompe-l'œil* que serve para separar os ciclos pictóricos dos muros dos da bóveda. O sector alto da bóveda divídese en dous tramos polo arco faixón e cada un deles ten a súa propia decoración.

O intradorso do arco triunfal (**Fig. 41**) está coroadado cun anagrama de Cristo (IHS) cunha caligrafía algo vacilante de cor vermella e rodeada dunha dobre circunferencia da mesma cor. A cada lado do anagrama dispóñense tres círculos perfilados en vermello e recheos de cor amarela degradada, semellando unha moldura. Ao redor desta decoración, dispóñense dous tipos de flores vermellas, unhas son rosetas de sete e cinco pétalos, e outras son alongadas e semellan campánulas. O interior do arco delimitase pictoricamente cunha liña vermella. A súa cara oriental está ornada con ramas vermellas que saen do centro do arco e se encaracolán cara cada lado (**Fig. 42**).

No tramo occidental, centrando a composición, represéntase a lúa dunha bóveda celeste chea de cor gris, con riscos humanos (**Fig. 43**). A súa á dereita perfílase o que semella unha segunda lúa de cor amarelo, pero esta vez na fase crecente. E, ao redor delas, un ceo estrelecido con estrelas vermellas de seis e oito puntas e rosetas de oito pétalos azuis, todas realizadas coa técnica do estarcido.

Para completar esta composición preséntansenos catro *tondi* repartidos equitativamente polo tramo (**Fig. 43**). Estes *tondi* conteñen a figuración dos catro

³⁴ Cajjgal, 2017: p. 10.

³⁵ Cajjgal, 2017: p. 23-24.

ventos, representados con rostro masculino coas moufas inchadas de aire e os ollos desorbitados, soprando e están rodeados por unha coroa, posiblemente de loureiro, coas follas sombreadas en cor gris. Cada un dos ventos está identificado baixo o rostro, co seu nome escrito en caracteres góticos. Pero debido ao pésimo estado de conservación, dous dos nomes están ilexibles, só se pode ler: “Meriodón” e “Oriente” (**Figs. 43 e 44**)³⁶; ambos representados co cabelo negro. Esta composición está baseada na iconografía clásica e as formas, a pesar de ser de estilo gótico, teñen un tratamento clásico que augura o renacemento. Esta composición é única en Galicia³⁷.

Ao tramo oriental da bóveda accedese a través do arco faixón, que tamén está decorado. A cara occidental do arco presenta decoración vexetal (**Fig. 41**). Son ramas, que semellan roseiras, saen do centro do arco e as do lado norte son de cor vermella e as do lado sur de cor azul. O intradorso do arco presenta as mesmas flores vermellas que o intradorso do arco triunfal (**Fig. 44**): rosetas de sete pétalos e flores alongadas semellantes as campánulas, ambas de cor vermello. Debaixo destas flores asoman unhas flores azuis alongadas que parecen alcachofas (**Figs. 44 e 49**). Esta composición, ao igual que a anterior, está delimitada polos dous extremos cunha liña vermella. A cara oriental do arco preséntasenos ornada con estrelas vermellas de seis puntas, que se alternan coas flores azuis alongadas (**Figs. 48 e 49**). Nesta cara non está presente a raia vermella que delimita o resto de composicións a cada lado.

No tramo oriental, xunto ao testeiro, preséntanse a outra metade da bóveda celeste amosando o sol con riscos faciais de cor dourada, medio agochado tras o retablo maior (**Fig. 46**). Repartidos polo tramo, catro *tondi* acollen as representacións dos Tetramorfos que, ao igual que os ventos, están rodeados por unha coroa de loureiro coas follas degradadas en cor gris (**Fig. 46**). Só se conserva en bo estado o león alado de Marcos, que se atopa ao oeste da parte norte do tramo (**Fig. 47**). Na parte occidental do lado sur figúrase o boi de Lucas (**Fig. 48**). Na metade este do tramo, Mateo e Xoán permanecen medio agochados polo retablo barroco, pero aínda así aprécianse no lado sur os restos do home alado de Mateo e, por descarte, no lado norte estaría a aguia de

³⁶ Cajigal, 2017: p. 15.

³⁷ Cajigal, 2017: p. 15.

Xoán. Ao redor destas figuracións temos un manto de estrelas vermellas de seis e oito puntas e rosetas azuis.

Se se observa atentamente esta composición e se compara coas pinturas da “claustra nova” da catedral de Ourense poden apreciarse similitudes segundo afirma Xosé Manuel García Iglesias³⁸. Esta influencia ven dada porque o mestre da “claustra nova” traballou na igrexa de Santa María de Camporramiro, que está a tan só un par de quilómetros de distancia da igrexa parroquial de Nogueira, polo que a influencia é moi probable, tanto persoalmente, como a través dun traballador³⁹.

Por outra parte, Miguel Ángel Cajigal Vera⁴⁰ defende que en canto á técnica, esta bóveda estaría mais próxima ao modelo das pinturas do templo de San Pedro de Bembibre, situado no concello veciño de Taboada, a pesar de tomar a referencia pictórica da “claustra nova”⁴¹.

Con todo, a bóveda está composta, polo que parece, por dúas capas pictóricas de diferente cronoloxía. Resulta moi difícil distinguir onde empeza unha e remata a outra. A capa mais antiga presenta unhas flores estarcidas alongadas de cor azul(**Fig. 49**), semellantes a alcachofas e dous tipos de estrelas, unhas de oito puntas de cor vermella mais escura, e as outras de seis puntas, tamén de cor vermella pero esta mais clara. As flores azuis trasláncense por debaixo da capa pictórica do axadrezado, ao igual que algunhas das estrelas; no interior do arco triunfal e do arco faixón tamén están presentes estas flores azuis, que asoman por debaixo da capa pictórica superior. Na capa superior sería na que se representa a bóveda celeste, os ventos cardinais, os Tetramorfos, as outras flores azuis de oito pétalos e o resto de decoración.

Nesta orde das cousas, afondarase na cronoloxía destas escenas, mais debe ser remarcado que existen múltiples hipóteses sobre a datación. Isto fai que a cronoloxía sexa confusa.

³⁸ García, 1999: p. 70.

³⁹ García, 1999: p. 70.

⁴⁰ Cajigal, 2017: p. 17.

⁴¹ Suárez, 2005(b): p. 146.

A datación da capa pictórica superior do **tramo A**, na que se representa a *Flaxelación de Cristo*, é difícil, polo deterioro das pinturas. Porén, a pesar disto, analizándoa e comparándoa co resto de escenas do presbiterio podemos concluír que posiblemente sexa coetánea á bóveda, polo que se dataría en torno ao último cuarto do século XV⁴².

A baixa calidade e estado de conservación complican a tarefa de datación. Aínda así, a pesar destas circunstancias, pódese deducir que son de factura posterior ás do tramo D, pero a súa cronoloxía é anterior á *Flaxelación* da capa superior do tramo A⁴³.

O *Camiño ao Gólgota* do **tramo B** debido á escasa calidade que presenta a nivel técnico e pictórico, e á súa mala conservación, é moi difícil encadrala nunha cronoloxía concreta. Comparándoa coas outras escenas do presbiterio, este ciclo pictórico asemella ser posterior ao do tramo D mais anterior á *Flaxelación* da capa pictórica superior do tramo A⁴⁴.

As pinturas do **tramo D**, tanto a *Oración no horto de Getsemaní* como o *Prendemento de Cristo*(**Fig. 39**), son de estilo gótico, pero xa empezan a translucir trazos renacentistas, sobre todo nos mantos e no fondo das escenas, que parecen sacados dun decorado teatral, semellan ter influencias de Giotto. A cronoloxía deste tramo é a mais antiga de todo o templo, situándose ao final da primeira metade do século XV⁴⁵. E as súas pinturas tamén son as que ten mellor calidade pictórica de todos os ciclos do presbiterio.

Esta sección está executada por un mestre experto, que dominaba a composición iconográfica destes episodios, e posúe a técnica necesaria para executalos mediante un trazo seguro, pois posuía unha gran soltura á hora de definir as figuras. Porén, a pesar de que a paleta da que dispoñía era reducida, consegue executar as cores de maneira fantástica, proporcionándolle unha maior unidade ao ciclo. As figuras non só están ben executadas, senón que son coherentes, e conforma un espazo neutro para colocalas, coma se se tratase dunha obra de monicreques ou dunha composición teatral. Miguel

⁴² Cajigal, 2017: p. 11.

⁴³ Cajigal, 2017: p. 11.

⁴⁴ Cajigal, 2017: pp. 11-12.

⁴⁵ Cajigal, 2017: pp. 13-14.

Ángel Cajigal Vera⁴⁶ propón denominar ao autor das pinturas deste tramo Mestre do Prendemento de Nogueira, pero, en esencia, son dous nomes diferentes para referirse a un mesmo artista.

A bóveda pódese datar a través da súa referente, a “claustra nova” da catedral de Ourense, situando así a factura das pinturas da bóveda de Nogueira de Miño no último cuarto de século XV⁴⁷.

Segundo o que revelaron os estudos sobre o **testeiro**, a capa de cal que serve de soporte para as pinturas ao fresco do testeiro, semella ser a mesma que a da bóveda⁴⁸, polo que a datación podería ser a mesma: o último cuarto do século XV.

Se puxésemos en orde os ciclos pictóricos do presbiterio, tomando como referencia a Biblia e lembrando que o tema común é a Paixón de Cristo, deberíamos comezar a lectura no tramo D coa *Oración no horto das Oliveiras*, e co *Prendemento de Cristo*, proseguiría no tramo A coa *Flaxelación* e continuaría a Paixón no tramo B co *Camiño ao Gólgota* para, despois, finalizar no testeiro, coroando a igrexa, o *Xuízo Final*. Todo isto baixo a bóveda celeste estrelecida que cobre as escenas e a atenta mirada dos catro Ventos cardinais e os catro Evanxelistas zoomorfos. Estas pinturas teñen unha clara función didáctica, pretenden ensinarlle ao fiel, como Cristo morreu polos pecados de toda a humanidade e como premiará, na segunda vida, aos bos crentes mentres que castigará aos pecadores.

⁴⁶ Cajigal, 2017: p. 14.

⁴⁷ Suárez, 2005(b): p. 146.

⁴⁸ Cajigal, 2017: p. 16.

4. As pinturas da nave

A nave de Santa María de Nogueira de Miño é a que alberga as escenas mais actuais da igrexa(**Fig. 51**). Destacan pola excelente composición que posúen os episodios renacentistas da *Resurrección de Cristo*(**Fig. 53**)e do *Xuízo Final*(**Fig. 52**), dignas de ámbitos catedralicios.

Para describir a iconografía dos episodios da nave, e para facilitar a súa comprensión falarase de dúas partes moi diferenciadas, en primeiro lugar do testeiro da nave, e posteriormente dos muros da nave. Na (**Fig. 50**) do anexo fotográfico obsérvase un esquema para facilitar a situación e o análise das diferentes escenas.

O TESTEIRO

Culminando a nave, no testeiro, atópanse varias escenas sen relación entre elas, a diferenza do presbiterio onde todas tiñan un nexo temático. No testeiro cada escena é independente e ten un espazo pictórico ben diferenciado.

Na cima de todo, presidindo a nave, obsérvase un Pantocrátor en actitude de bendición⁴⁹(**Fig.54**). Actualmente a pintura está moi perdida. Entre as partes desaparecidas está a central e a do fondo; do Cristo só se conserva a parte setentrional. É dicir, presérvase o brazo dereito, cuberto por unha manga de cor marrón, a man dereita coa que imparte bendición, parte do nimbo de cor branca e obsérvanse trazas do que no seu día foi a cabeleira castaña de Xesús.

O Pantocrátor está rodeado por unha mandorla que lle cubriría as pernas dende as coxas. A mandorla é modulada e semella o fío da cuncha dun bivalvo⁵⁰: o seu interior é granate e aclárase cara o interior, semellando a luz diviña que sae do Pantocrátor. Rodeando a mandorla e enchendo o resto do espazo dispóñense nubes creando a ilusión do ceo, enriba dos fregueses que ocupan a nave, observándoos e bendicíndoos.

⁴⁹ Duchet-Suchaux, 1996: p. 112.

⁵⁰ Este tipo de formas, que lembran ás cunchas, serán moi recorrentes ao longo das representacións da nave de Santa María de Nogueira de Miño, figurando tanto nas mandorlas cósmicas de Cristo, como nas nubes das composicións.

Baixo o Pantocrátor, a ambos os lados do arco triunfal, desenvólvese a Anunciación (**Figs. 55 e 56**). Esta representación está partida en dous polo arco triunfal: o arcanxo Gabriel no lado norte, e a Virxe no lado sur, os dous representados en ambos interiores (**Fig.54**).

Un longo arquitrabe está sustentado por catro columnas. As bases destas non se aprecian ben debido ao desgaste, pero semellan áticas; o fuste vaise estreitando a medida que ascende, e no centro está decorado cunha moldura cuadrangular. Rematan cun capitel con dúas volutas de acanto. O arquitrabe componse de catro franxas diferenciadas por cores que de abaixo cara arriba son: a primeira presenta un degradado que vai dende o amarelo ao laranxa; a segunda é branca con sombreado gris para dar volume; a terceira repite o degradado de amarelo a laranxa e a derradeira volve ser branca con sombra gris. O tramo de arquitrabe encima dos capiteis está resaltado.

Debido a este marco arquitectónico ficticio, ábrese no muro unha estancia dividida en tres tramos marcados polas columnas, no central cadra o arco triunfal, pero nos exteriores represéntase a Anunciación⁵¹.

No extremo norte Gabriel entra na estancia a través dunha xanela (**Fig. 55**). O Arcanxo ten o pelo castaño e ás de cor vermella nos extremos e degradada cara o interior de cor dourada; viste unha túnica branca e está togado cun manto tamén vermello. Na man dereita porta un cetro cunha cartela branca no que se lee o seguinte: “AVE [...] A [...] PLENA”. Pódese deducir que a palabra do medio fose “GRATIA”, posto que así a frase lerase como: “Alégrate, chea de gracia” consonte ó evanxeo de san Lucas (1, 28)⁵².

No extremo sur represéntase á Virxe María axeonllada, tras a que se observa un escritorio sobre o que hai un libro aberto (**Fig. 56**). María voltéase cara o espectador, coas mans en actitude de rezo e os ollos pechados. Porta camisa branca, vestido vermello e manto azul que leva acomodado no brazo dereito, recolle o pelo cara atrás cun tocado de volantes brancos semellante a unha diadema.

⁵¹ Duchet-Suchaux, 1996: pp. 30-31.

⁵² Schökel, 1975: p. 1590.

As estancias pintadas nas que se desenvolve esta escena teñen coherencia compositiva e diferéncianse polo chan. O da parte norte esta cuberto de azulexos rectangulares cromados de cor branca, amarela, vermella e azul celeste. No do lado sur cóbrease de azulexos rectangulares, de menores dimensións que os do outro extremo, e de cor amarela.

As paredes son sinxelas e na parte sur, detrás da Virxe, ábreanse dous vanos, unha porta de medio punto sinxela e outra entrada rectangular cuberta por unha cortina dourada que semella o acceso a unha habitación anexa. O remate do fondo desta escena está perdido, tanto no extremo norte como no sur, con todo, o resto da escena está bastante ben conservada.

Baixo a liña de imposta do muro norte, saíron á luz restos de cinco capas pictóricas diferentes superpostas (**Fig. 57**). Na capa superior, aínda que se perdeu a parte do final e a meridional da escena, o que se mantén ten bastante boa conservación, represéntase o *Martirio de san Sebastián*⁵³.

Baixo esta escena do Martirio detectase unha capa pictórica inferior por debaixo de san Sebastián (**Fig. 57**). Na cima da capa, amósase unha figura de pelo castaño, aparentemente unha muller, sen identificar. Viste un vestido branco perfilado cun contorno granate e o fondo é azul agrisado.

Así mesmo recoñécese uns pés cravados a unha madeira, podendo exporse que fose parte dunha escena da Crucifixión. Recoñécese, así mesmo, ao lado, parte dunha cabeza con cabelo castaño e unha árbore. Esta escena está perfilada por unha dobre liña granate que enmarca o borde sur do muro e que cerra tamén a escena por debaixo, paralela aos pes de Cristo; e ten, ademais, estrelas de seis puntas semellantes ás da bóveda do presbiterio e as que acompañan ao *Calvario* da “claustra nova”⁵⁴.

Debaixo desta *Crucifixión* pode observarse unha terceira capa de pinturas está situada no extremo sur, pero esta capa é ilexible, debido á mala conservación e a que

⁵³ Carmona, 2003: p. 425.

⁵⁴ Cajigal, 2017: p. 14-15.

está case toda perdida, só se conserva un anaco de pequenas dimensións. O único elemento distinguible é un cubo marrón que semella unha caixa ou un caixón.

Nun cuarto nivel consérvase unha representación dunha muller identificada con santa Lucía⁵⁵, que porta a bandexa, da que só se conserva unha parte e un dos ollos que contiña⁵⁶. A Santa leva un vestido vermello e un manto marrón, e sostén na man dereita a bandexa. Detrás da súa cabeza esténdese un fondo de cor amarelo plano, onde non se poden distinguir correctamente o nimbo nin o fondo da escena.

No extremo norte, debaixo da *Crucifixión* e do *Martirio de san Sebastián*, e no extremo sur, baixo a representación de santa Lucía, esténdese a quinta e última capa, visible no tramo norte do testeiro. Desta capa consérvanse case enteiras dúas rosetas estarcidas, e parte dunha terceira que asoma debaixo da cuarta capa. Esta capa está bastante deteriorada, pero recoñécense claramente as flores estarcidas, iguais ás que presenta a bóveda do presbiterio.

A capa superior é a mellor conservada e, como se mencionou, represéntase a escena do *Martirio de san Sebastián*⁵⁷ (**Fig.57**), e está integrada por catro personaxes: San Sebastián, dous soldados e un anxo.

San Sebastián está prendido a unha árbore, coa man dereita amarrada cunha soga por encima da cabeza e a man esquerda polas costas. Preséntase co torso espido e leva un pano de pureza. Ten oito frechas cravadas en total: seis do torso, unha no brazo dereito e outra no pescozo.

Na parte norte da escena, dous dos soldados de Diocleciano⁵⁸ dispóñense a disparar os seus arcos cargados contra san Sebastián. O soldado do último termo do fresco viste camisa granate, e calzas amarelas cunha franxa que presenta un trenzado decorativo na cara exterior da coxa. O segundo soldado vístese cunha camisa marrón e

⁵⁵ Carmona, 2003: p. 292.

⁵⁶ Carmona, 2003: p. 294.

⁵⁷ Carmona, 2003: p. 425.

⁵⁸ Diocleciano foi coemperador xunto con Maximiano durante o século III d.C. San Sebastián foi soldado e estes emperadores nomeárono xefe cohorte da garda pretoriana, pero cando souberon que el era cristián, Diocleciano ordenou matar a san Sebastián. Para maior información a cerca do martirio de san Sebastián véxase: CARMONA MUELA, J. (2003). *Iconografía de los santos*, Madrid: Ediciones Istmo.

calzas agrisadas. Ambos os dous presentan as faces algo desproporcionadas e afeadas, destacando o nariz angulosado que está no primeiro termo. Na parte norte superior, encima dos soldados, voa un anxo alado, que contempla o martirio mentres lle sinala o ceo a san Sebastián. O anxo, de cabelo castaño e ás brancas, viste un saio branco.

No lado sur do testeiro da nave, baixo a liña de imposta, represéntase a *Santísima Trindade*⁵⁹ (**Fig. 58**). Sentado sobre un soporte rectangular de cor marrón, centrando toda a composición, identifícase a Deus Pai, que viste unha túnica branca e unha capa vermella. Vai descalzo e amósasenos co cabelo e a barba longos e brancos. Ademais, vémolos dobremente coroado cun nimbo e ca coroa “*triregnum*”.

Deus suxeita nas súas mans a cruz con Cristo aínda crucificado. A Cristo represéntase cas mans e os pés cravados e a cabeza coroada de espiñas caída cara a un lado. Sobre a cruz apouséntase unha pomba branca, que é a figuración do Espírito Santo. Baixo a cruz está o orbe, que simula a Terra, sobre o que Deus dispón os seus pés, o orbe é branco e decórase cunha tripla banda dourada decorada con rosetas.

As formas e a composición deste Cristo son pobres e os trazos son rudos e algo descoidados, sobre todo nas extremidades e na coroa. A pesar disto, o estado de conservación actual é moi bo.

Baixo a *Santísima Trindade* (**Fig. 59**), píntase un arco apuntado de cor rosada perfilado pola rosca por catro follas de acanto douradas a cada lado. Disposto no arco pódense ler as seguintes palabras: “*BENEDICAMVS PATREM ET FILIV CVM S [...]*”. E debaixo do arco, nunha especie de arquitrabe ou lintel decorado cunha franxa branca e outra vermella, escríbense as letras “*Ads*”. Deste texto pódese facer a seguinte lectura: “*Bendigamos ao Pai e ao Fillo co Espírito Santo*”. O interior do arco está pintado de negro degradado a branco. O fodo onde se nos presenta a *Santísima Trindade* ten un degradado do vermello ao amarelo, a medida que se baixa, e o chan sobre o que se asenta a plataforma que serve de asento a Deus, é de cor negra.

A escena da *Santísima Trindade* e máis a do *Martirio de San Sebastián* (**Figs. 57 e 58**), están enmarcadas polo mesmo motivo pictórico figurado. Un arco escarzano

⁵⁹ Duchet-Suchaux, 1996: p. 371.

rebaixado ornado con molduras rectangulares, cos seus extremos voltéanse sobre si mesmos, polo dereito é gris e polo reverso, dourado. O arco apouséntase sobre sendas columnas que teñen fuste vermello e capiteis xeométricos de cor vermella e rosada, as basas non se conservan.

No centro do testeiro, brindando acceso á nave atópase o arco triunfal, que tamén está policromado como se formase parte do marco arquitectónico ficticio que envolve as escenas do testeiro (**Fig. 54**).

O intradorso do arco triunfal decórase cunha banda na que se representan cálices brancos dos que saen follas de acanto, arabescos e outras decoracións florais en cor dourado, todo sobre un fondo vermello.

A rosca do arco triunfal tamén está totalmente ornamentada. No bocel que o perfila presenta liñas oblicuas en cor amarela e negra, e delimitado cun finísimo baquetón de cor amarela. As rosetas que decoran a media cana da rosca están pintadas de amarelo. A chambrana ten o intradorso liso e pintado con finas liñas onduladas de cor amarela tamén. E tanto o axadrezado como a moldura de billetes está coloreada de vermello. A imposta sur decórase cunha franxa vermella delimitada arriba e abaixo por unha liña granate. Na liña de imposta norte consérvanse restos dunha franxa decorativa de motivos vexetais brancos sobre fondo vermello. Baixo esta capa pictórica obsérvase outra subxacente, de factura anterior, que presenta círculos vermellos flanqueados por unha liña da mesma cor a ambos lados.

As columnas que sustentan o arco teñen restos de policromía vermella no fuste, e, en concreto, no norte culmínase con dúas liñas vermelhas e círculos da mesma cor, o capitel norte tamén ten restos de pintura vermella. Ademais, tanto os cimacios como a liña de imposta presentan unha soga debuxada e flanqueada por dúas liñas, arriba e abaixo, todo en cor vermella.

A NAVE

No muro sur da nave (**Fig. 53**) desenvólvense dúas escenas, separadas pola portada lateral do templo, ambas de calidade pictórica e ben conservadas. A *Coroación*

da Virxe, que está medio oculta polo retablo sur, e a *Resurrección de Cristo*. Ambas están delimitadas por pinturas de arquitecturas.

No muro norte (**Fig. 52**) desenvólvese a escena do *Xuízo Final*, que é das mellor conservadas e de mellor calidade de todo o templo.

No muro sur (Fig. 60) tres arcos escarzanos enmarcan a porta e os dous episodios mencionados. Baixo o arco central unha banda con cálices e follas de acanto enmarca a porta sur, na parte superior amosa un gran cáliz cheo de froitas e vexetais enmarcado por acanto. Os tons grises predominan na parte correspondente á porta, mentres que na parte occidental está enmarcada cunha franxa con ornamentos diferentes: sobre un fondo vermello atópanse varios cálices grises con follas de acanto grises e douradas.

Estes arcos están sustentados por columnas de sección prismática con bases áticas. En cada cara das columnas débúxase un releve vexetal na parte central os tons utilizados son branco, gris e amarelo que logran aportar luz e profundidade á pintura. Os capiteis son vexetais de follas de acanto. Sobre os capiteis e os arcos esténdese un arquitrabe igual ao do testeiro, que semella unha falsa liña de imposta.⁶⁰

Estes arqueiros están apousentados sobre un arquitrabe inferior. No extremo oriental presenta unha coloración gris e aséntase, pola parte oeste do tramo, no que semellan ser dous capiteis (dos que non se aprecia mais porque a parte inferior deste marco está moi perdida). No interior do vano desenvólvese un axadrezado ilusionista de tres cores: gris, laranxa e granate.

No extremo occidental a coloración é mais viva, o arquitrabe está perfilado a ambos lados cun baquetón amarelo-alaranxado, e é gris escuro no centro. Esta estrutura aséntase polos extremos nun capitel cuadrangular de cor amarela, en cuxo interior ten un segundo cadrado, que quere parecer labrado e que se perfila en granate e laranxa co interior laranxa; no centro deste cadrado hai un círculo negro co perfil gris. O capitel cuadrangular do extremo oeste ten un tamaño máis reducido e no interior só ten un

⁶⁰ O encadre remátase polo lado occidental cunha banda vertical, ten o fondo vermello e sobre el píntanse copas prateadas e arabescos de follas e outra vexetación de cor amarela. Esta banda perfílase polo leste e o oeste cunha liña gris.

cajado granate que, de novo, aparenta un labrado e no centro ten un círculo gris. Hai unhas segundas columnas pegadas ás anteriores pola cara interna: á do leste ten un capitel circular con dous baquetóns arriba e abaixo, moi sinxelo, e apréciase o inicio da columna, todo isto de cor gris; a columna do oeste é de maior tamaño e algo máis complexa. O capitel desta última non é moi grosso, ten os bordos rematados en baquetón e a parte central é un terceiro baquetón que sobresaie ornado cun trazado oblicuo. No interior do vano repítase o axadrezado do tramo leste coas mesmas cores: gris, laranxa e granate. Na cima deste axadrezado hai unha cartela que data as pinturas deste muro (**Figs. 65 e 66**), di o seguinte: “PINTOSE ANO DE 1577”⁶¹, a data está algo perdida.

O andar superior está estruturado en cinco espazos(**Fig. 60**), cada un de tamaño diferente, formados por columnas. Este marco comeza na parte oriental cunha columna salomónica dourada, que remata detrás do retablo. Logo, o resto de vanos divídense con columnas prismáticas, bases prismáticas e capiteis con acanto, sombreadas con cor gris; son as columnas do andar inferior, pero simplificadas. O marco deste andar remata na parte leste da fiestra occidental (**Fig. 62**) cunha columna prismática. Sobre as columnas aséntase unha especie de arquitrabe con só dúas franxas: a inferior amarela e a superior branca. A parte superior das columnas deste segundo andar está bastante perdida, pero o resto do marco está en bo estado de conservación.

O vano da xanela oriental do muro leste (**Fig. 61**) é o único vano que ten algo, xa que os outros catro non teñen nada no seu interior, están en branco. O abucinado das dúas fiestras (**Figs. 61 e 62**) do muro está decorado con cálices e motivos vexetais sobre fondo vermello, acorde co resto da decoración do marco arquitectónico da nave e do seu testeiro. Esta banda está en boa parte perdida e o que queda dela ten a cor algo esvaecida pola luz solar.

O episodio da *Coroación da Virxe* (**Fig. 63**) amosa a María no seu centro, pousada sobre un gran anxo. Está vestida con camisa branca, vestido vermello con manto gris con brocados dourados na cara interna.

⁶¹ Esta datación aparece tamén recollida en Cajigal *et alli*, 2016: p. 108.

Varios querubíns sosteñen do manto á Virxe axudándolle no seu ascenso. Só se ven os tres que están á esquerda da Virxe e, o que suxeita a coroa pola dereita, xa que os outros están tralo retablo. Dous querubíns con saio branco a están coroando á vez que axudan a sostela.

A escena está enxerta no marco arquitectónico anteriormente descrito, e desenvólvese entre nubes rosadas, granates e brancas, conformando unha especie de mandorla celestial. A escena presenta na parte inferior unha cartela da que só se lee o final debido ao retablo, a inscrición di: “[...] V[I]DETE QVIA CVN X^{to} REGNAT IN ETERNVM”. A súa lectura di: “Vede á quecon Cristo reina para sempre”. No texto aparece escrito “Cun”, debería interpretarse como “Cum”.

A *Resurrección de Cristo* (**Fig. 64**), concíbese presidida por un Cristo xa resucitado, envolto nunha mandorla cósmica composta de nubes ondulantes rosadas e marróns. Viste un manto marrón e expoñendo as sinais da crucifixión, coa man dereita está en actitude de dicción e coa esquerda porta a Vera Cruz triunfante, e co seu pé pon de manifesto os sinais do seu martirio. Na parte este da pintura aparecen as Tres Marías acompañadas dunha cuarta muller. María Magdalena porta o seu atributo o tarro de perfumes para unxir a Cristo⁶²; é representada coa súa iconografía usual: pelo louro e vestimentas luxosas⁶³, neste caso negras polo loito. Sobre a lápida retirada represéntase un can durmido, e no bordo da tumba está sentado un anxo vestido de branco, anunciando a resurrección tal e como se lee na cartela que porta: “SVRREXIT NON EST HIC BENITE ET VIDETE LOCVM”, cuxa lectura é: “Resucitou, non está aquí, vide e vede o lugar”. No texto escríbese “Benite”, mais debese interpretar como “Venite”.

O escrito na cartela do anxo é unha interpretación (16, 6-7) evanxeo segundo san Marcos⁶⁴:

[...] “Entraron en el sepulcro, vieron a un joven vestido de blanco,

6 sentado a la derecha y se espantaron. Él les dijo:

⁶² Carmona, 2003: pp. 312-313.

⁶³ Carmona, 2003: pp. 313.

⁶⁴ Schökel, 1975: p. 1587.

— No os espantéis. Buscáis a Jesús Nazareno, el crucificado. Ha
7 resucitado, no está aquí. Mirad el sitio donde lo pusieron. Y ahora,
marchaos, decidle a sus discípulos y a Pedro que va delante de
ellos a Galilea; allí lo verán, como les dijo.”

Catro soldados gardan a tumba, todos visten armadura de acordo á época na que foi pintado este episodio. Dous soldados, os que flanquean ó anxo, están durmidos, e os outros dous observan a escena con certo temor. Esta representación parece basearse na Resurrección segundo san Mateo (28, 3-4)⁶⁵:

[...] “De pronto
la tierra tembló violentamente, porque el ángel del Señor bajó
3 del cielo y se acercó, corrió la losa y se sentó encima. Tenía aspecto
4 de relámpago y su vestido era blanco como la nieve. Los centinelas
temblaron de miedo y se quedaron como muertos.”

No muro norte da nave atópase, como xa se mencionou antes, o *Xuízo Final*, que se atopa acollido baixo un marco arquitectónico que combina co representado no resto da nave (**Fig. 67**). O marco confórmase cun arco, do que só se aprecian os remates e unha moldura circular a cada lado. Este arco está sustentado por dúas columnas que flanquean o *Xuízo Final*, que presentan capiteis con volutas amarelas, fustes vermellos e están ornadas por cabezas de querubíns alados, motivos vexetais e lazos, pero a basa é ilexible. Esta arquitectura está flanqueada por unha banda co fondo vermello e ornada con copóns, follas de acanto e arabescos; na parte exterior dispónse, entre baquetóns, unha franxa cunha decoración helicoidal, semellante a unha columna salomónica cuxo interior está pintado en amarelo. O remate do marco arquitectónico polo lado oriental

⁶⁵ Schökel, 1975: p. 1549.

actualmente está perdido debido á apertura dun acceso á capela de Alba. No muro norte repítese o patrón que tamén pecha o marco arquitectónico do muro sur.

O marco remata polo fondo cun espazo abovedado que semella unha cripta da que só se pintan os arcos do teito, e a escena sepárase deste espazo ficticio cunha tripla banda de cor branca, amarela e vermella.

A escena do *Xuízo Final* ten un centro claramente marcado polo Pantocrátor envolto na mandorla cósmica, e no lado occidental represéntanse os salvados e no lado oriental os condenados; esta última sección da pintura, a que sería a esquina oriental de abaixo, está perdida case na súa totalidade pola apertura da porta que dá acceso á capela de Alba.

Centrando a escena está Cristo sedente, en actitude de bendición. Está envolto nun manto vermello decorado con brocados de cor bronce, leva perizonium e está exhibindo as sinais da Paixón (**Fig. 68**). Porta un nimbo cruciforme flanqueado polas costas: polo lado leste cunha espada, que alude á culpabilidade; polo oeste cun lirio, que simboliza a inocencia das almas, e, por último, baixo os pés ten o Orbe do mundo branco con ornamentos en dourado. Envolvéndoo, ollamos unha mandorla cósmica de aspecto arquitectónico con forma ovalada e rematada por un baquetón branco e no seu fondo rodeada por nubes, entre as que se asoman catro anxos que portan os símbolos da paixón. A arquitectura sérvelle á vez de asento, como un palco para observar o *Xuízo Final*.

En cada extremo da metade superior da escena reúnen os avogados auxiliares. Cada grupo dividido en dous niveis superpostos, e están separados polas nubes sobre as que se alzan. O grupo da dereita de Cristo (**Fig. 69**), no seu estrato superior, está encabezado por unha personaxe masculina vestida con roupas brancas e tocado cun turbante, no nivel inferior desta a imaxe da Virxe, tratada cunha clara perspectiva xerárquica. A Virxe viste un vestido branco, baixo o cal se adiviña unha camisa marrón rematada no pescozo con encaixe, e por enriba unha toga azul celeste. Na cabeza leva un tocado branco, e coróase cun nimbo branco mais unha gran coroa

dourada. Deste grupo, o estrato superior está formado por personaxes masculinos e o inferior por personaxes femininos, posiblemente santos da Antiga Lei⁶⁶.

O grupo da esquerda de Cristo (**Fig. 70**) está constituído por figuras masculinas. O estrato superior está presidido ao fronte por santo, posiblemente san Xoán Evanxelista, identificado pola túnica branca que viste, en representación da súa virxindade e pola toga vermella, sinal do intento de martirio⁶⁷. O estrato inferior está encabezado, posiblemente, por san Xoán Bautista, recoñecible pola túnica marrón que viste, probablemente feita de pel, cinguida cun cinto, pel morena polo sol do deserto, pelo e barba crecidos, pero rostro nobre en sinal da súa precedencia real⁶⁸. Nesta escena está axeonllado suplicando penitente pola salvación.

No fondo da escena, ao lado da xamba do acceso á capela, están representadas as tumbas dos que foron bos e xustos en vida e, polo tanto, resucitan, e os que son condenados (**Fig. 71**). Apréciase unha farpa vermella que debía pertencer a un diaño, actualmente perdido (**Fig. 74**). Ao lado disto varios anxos dirixen estas ánimas espidas cara onde deben ir. Por encima das tumbas hai unha sección de pintura que está perdida, debido a que alí pegado había un púlpito que foi retirado durante a restauración, e logo recolocouse ao final da nave.

No lado oriental temos aos salvados e no lado occidental temos aos condenados. Da sección dos condenados(**Fig. 73**) hoxe só queda un grupo de ánimas que erguen a mirada cara Cristo e un anxo trompeteiro cunha cartela que reza: “SVRGITE MORTVI V[...]”, cuxa lectura é “Levantádevos mortos [...]”. No extremo oriental hai un ladrillo deslocalizado que formaría parte, orixinalmente, do marco arquitectónico que pecha a pintura pola cara oriental. Isto apréciase claramente porque a pedra conserva o morteiro e a policromía que coinciden co dito marco, e seguramente rematou colocada alí cando derrubaron o muro para abrir o acceso á capela de Alba. Debaixo desta pedra temos unha figura bastante perdida da que se conserva unha túnica branca e unha capa

⁶⁶ García, 1986, p. 148

⁶⁷ Carmona, 2003: p. 234.

⁶⁸ Carmona, 2003: pp. 237-241.

vermella. Esta figura conserva a á dereita, polo que podía ser un arcanxo que daba acceso ao Purgatorio.

No lado occidental un anxo trompeteiro dá a benvinda ao ceo ás ánimas coa seguinte cartela: “VENITE BEN DICTI PATRIS M[E]I POSSI DETE REGNVM CELORVM”, a lectura é: “Vide benditos do meu Pai posúide o Reino dos Ceos”. Esta frase está tomada de maneira libre do evanxeo de san Mateo, (25, 34-36)⁶⁹:

34 [...] “Entonces dirá el rey a los de su
derecha:
— Venid, benditos de mi Padre; heredad el reino preparado para
35 vosotros desde la creación del mundo. Porque tuve hambre y me
disteis de comer, tuve sed y de disteis de beber, fui extranjero y
36 me recogisteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me
visitasteis, estuve en la cárcel y fuisteis a verme.”

Baixo o anxo trompeteiro, entre nubes, ábrese o acceso ao Ceo a través dun arco de medio punto de aire renacentista (**Fig. 72**). Ás portas, xestionando o acceso das ánimas salvadas, está san Pedro, sostendo na man dereita a chave. As ánimas, ao igual que as que se dirixen ao Inferno, están espidas e amontóanse para entrar, dirixidas dende os sepulcros por dous anxos que, a pesar de estar medio desaparecidos, son recoñecibles porque un deles vai vestido e o outro vésele o busto e a cabeza, vai vestido e alado.

Con respecto á cronoloxía, aventurarse na datación leva o risco de acercarnos a conxecturas. É por isto que darlle resolución á data de facturación das pinturas do testeiro é unha labor custosa, como nos adiantan os estudos de Miguel Ángel Cajigal Vera: “ante a carencia de indicios documentais, calquera intento de datación queda a xuízo dos elementos iconográficos e estilísticos.”⁷⁰

⁶⁹ Schökel, 1975: p. 1541.

⁷⁰ Cajigal, 2017: p. 8.

Nesta orde das cousas, Alicia Paz Suárez Ferrín propón unha datación para as pinturas da bóveda da capela maior, realizadas no último cuarto do século XV⁷¹. Nesta liña, aínda dando isto por sentado, é de obriga ter en conta que os trazos estilísticos da capa superior do testeiro da nave son posteriores. Isto lévanos a aventurar unha data ulterior, posiblemente a primeira metade do século XVI.

En canto as capas pictóricas inferiores deste testeiro, a execución podería estar situada ao longo do século XV. Esta última datación explícase grazas á simultaneidade dunha destas capas con outra da bóveda. Do mesmo xeito, podemos considerar que as policromías do arco triunfal son coevas do marco arquitectónico que envolve ás pinturas.

O renacemento é patente en todo o testeiro, apréciase no xeito en que se pintan as figuras dentro do plano pictórico. Así mesmo, percíbese na forma de crear o espazo nas obras, como por exemplo na *Trindade*, cuxa composición recorda, ata certo punto, á obra homónima de Masaccio. Con respecto ao marco arquitectónico, o renacemento é incuestionable, xa que se estende pola nave querendo imitar un templo grego, ademais de facernos crer que estamos dentro dese mesmo espazo sagrado clásico. En definitiva, a pesar de que os trazos aínda son bastante bastos e con falta de elegancia, sobre todo nos corpos e nos rostros desproporcionados, todo indica que estamos no renacemento.

En canto á cronoloxía da nave, a *Resurrección de Cristo*, pintada no muro sur, ten unha inscrición que a data no 1577 (**Fig. 66**). É moi probable que a cronoloxía da *Coroación da Virxe*, representada no mesmo muro, sexa a mesma. Isto é debido á que as formas e os trazos son semellantes. Aprécianse estas similitudes, por exemplo, na forma dos corpos de Cristo (na *Resurrección*) e da Virxe (na *Coroación*) e, outrosí, no tratamento das teas e panos que os visten a ambos os dous.

A escena do *Xuízo Final* posiblemente sexa tamén de finais do século XVI, pero non se pode afirmar que sexa da datación exacta das do muro oposto, xa que, a pesar de ter semellanzas con elas, tamén ten diferenzas substanciais. Unha destas distincións é o tratamento do corpo, a voluptuosidade coa que o trata o Mestre do *Xuízo Final* que non

⁷¹ Suárez, 2005(b): p.146.

ten nada que ver coas figuras das escenas do muro oposto. Esta característica obsérvase con maior claridade nas ánimas que se dirixen ao Purgatorio.

Igualmente, no muro sur da nave pódese afirmar que os trazos e as formas coas que se realizan as dúas escenas son precisos e requintados. Igualmente, as proporcións están moito mellor acadadas que nas pinturas do testeiro. En canto ao muro norte da nave, a pesar de que a pesar de ser dun renacemento pleno, os corpos son máis voluptuosos e, en certo sentido, incluso algúns un pouco máis densos, compactos. Tamén é salientable algunha errata en canto á perspectiva, por exemplo no arco que dá acceso ao Ceo. Con todo, o tratamento dos panos e vestimentas é impecable, ao igual que o ambiente creado polo mestre para representar o *Xuízo Final*.

En definitiva, as pinturas da nave, realizadas dende antes do século XV ata finais do XVI, son dunha calidade óptima e, a pesar de que a están perdidas en certos sitios, o estado de conservación xeral é formidable. Nas escenas representadas na nave pódense apreciar os cambios evolutivos que nos levan dende a pintura gótica da baixa idade media ata o pleno renacemento da idade moderna.

5. O programa pictórico de Nogueira de Miño. O seu estilo e a súa influencia

As influencias estilísticas xerais dos ciclos, tanto da capela maior como da nave, representan dúas correntes pictóricas: a inspiración dos grandes mestres da corrente flamenca e o estilo clásico⁷².

No presbiterio, a influencia centroeuropea é innegable, aprécianse trazos da pintura flamenca nas vestimentas, na composición das escenas e na súa técnica. Así na *Flaxelación* (**Fig. 28**), un dos soldados viste unha armadura medieval centroeuropea. Pero a inspiración flamenca é especialmente notoria no tramo D do presbiterio, sobre todo no xeito de representar as escenas da *Oración no Getsemaní* e do *Prendemento* (**Fig. 39**) unicamente separadas por un valado de “zarzo”.

Esta ambientación norteeuropea expándese, así mesmo, ás escenas da nave; vese claramente na *Anunciación* (**Figs. 55 e 56**): na disposición das súas figuras, no interior no que se desenvolven as escenas, pero sobre todo nas vestimentas e nas súas formas.

A influencia italiana detéctase en moitos exemplos. Mostra disto é o interior de aire clasicista que acolle a Cristo e maila columna á que está amarrado na *Flaxelación* (**Fig 28**). Tamén se aprecian esas reminiscencias no tramo D (**Fig. 39**): na forma na que se retrata o *Bico de Xudas* que lembra ao estilo do *Trecento*. No testeiro sur da nave está representada a *Trindade* (**Fig. 58**) acollida baixo un arco, e co que podería ser un arcosolio funerario aos pés. Pola súa composición remítenos aos pintores italianos do *Quattrocento*. Así mesmo ocorre nas escenas dos muros da nave, nas que é máis que evidente ese gusto polo facer “italiano”, nas súas formas e na súa paleta cromática.

Están, así mesmo, moi presentes as formas clásicas arquitectónicas que envolven e encadran todas estas escenas da nave (**Figs. 51, 52 e 53**). O marco intenta, por medio dun “trompe-l'œil”, simular que a nave é o interior dun templo de inspiración clásica, cun frontón grego no testeiro da nave, e con arquitrabado e columnas que emulan ás do renacemento italiano que se desenvolven por toda a nave sustentando a falsa arquitectura.

⁷² Para a elaboración deste capítulo seguíronse as apreciacións de Cajigal, 2017: pp. 6-17.

Non cabe a menor dúbida da calidade dos ciclos pictóricos de Santa María de Nogueira. Un esplendor que tamén foi apreciado no pasado, antes de encalar as pinturas; xa que na contorna detéctase a súa influencia. O conxunto de Nogueira ten moito que dicir a cerca das representacións pictóricas de igrexas próximas. Neste capítulo afondarase nalgunhas destas similitudes.

O modelo das pinturas de Santa María pode basearse no exemplo de dous ciclos pictóricos da “claustra nova” da catedral de Ourense⁷³, na *Flaxelación* e na *Crucifixión*, ambas escenas son atribuídas ao mestre da “claustra nova”⁷⁴, e sitúanse no fondo de dous arcos oxivais de arcosolios do muro norte do claustro⁷⁵. En Nogueira tomouse de base, tanto iconograficamente como compositivamente, estas dúas escenas, para o ciclo da *Paixón* da capela maior. Ademais o intradorso do arco oxival que acolle a *Crucifixión* auriense decórase cunhas estrelas de oito puntas estarcidas de cores azul e vermello⁷⁶, cunha solución bastante semellante a que atopamos na bóveda dos presbiterios de Nogueira e de Camporramiro⁷⁷ (**Figs. 76 e 77**).

Agora ben, unha vez establecidos os modelos cabe fixar o exemplo de como Nogueira constitúe a súa vez un exemplo iconográfico e estilístico a seguir.

Así, na capa superior do tramo A, a *Flaxelación de Cristo*, representa a Xesús atado a unha columna clásica (**Fig. 28**); pódese observar na “claustra nova”, en Santa María de Baamorto e en San Xoán de Sixto. Ademais, en Sixto, igual que en Nogueira, os personaxes da escena tamén se atopan nun interior, que sería o palacio de Poncio Pilato.

⁷³ A “claustra nova” da catedral de Ourense é unha pretenciosa obra que trouxo ao territorio auriense as correntes arquitectónicas, pictóricas e funcionais das grandes catedrais castelás e europeas. Esta obra novidosa e de gran envergadura influíu, non só en monumentos eclesiásticos da zona ourensá, senón de todo o territorio galego. Para maior información véxase: SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2013). *La Claustra Nova de la Catedral de Ourense. La truncada elegancia del gótico gallego*, Ourense: Grupo Francisco de Moure. e SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2005). “Las pinturas murales de la Claustra Nova: Pasión y Redención”, *Camino de la Paz: Mane Nobiscum Domine*, Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 141-156.

⁷⁴ García, 1979: p. 21.

⁷⁵ Suárez, 2013: pp. 63-64.

⁷⁶ Suárez, 2013: pp. 63-64.

⁷⁷ García, 1979: p. 21.

Segundo Miguel Ángel Cajigal Vera, o patrón decorativo utilizado no pavimento do tramo B, na escena do *Camiño ao Gólgota* (**Fig. 36**), seméllase ao arquetipo empregado no chan da pintura da *Última Cea* en San Vicente de Pombeiro⁷⁸.

Nesta liña, os “tondi” dos catro ventos e a peculiar lúa que aparecen no primeiro tramo da bóveda de Nogueira (**Fig. 43**), están representados case exactamente igual en Santa María de Camporramiro (**Figs. 76 e 77**). Xosé Manuel García Iglesias asenta a hipótese de que na igrexa de Camporramiro participou o mestre da “claustra nova”⁷⁹. Pola escasa distancia que separa as parroquias chantadinas de Nogueira e Camporramiro é posible que o taller sexa o mesmo en ambas. As estrelas e flores estarcidas da bóveda rememoran ás empregadas no *Calvario* da “claustra nova”.

En San Pedro de Bembibre tamén se atopou na bóveda do seu presbiterio (**Fig. 78**) unha decoración vexetal a base dunhas flores azuis con forma de alcachofa situadas no interior do arco triunfal (**Fig. 79**) e exactas ás que hai na bóveda e no testeiro norte da nave en Nogueira (**Fig. 49**). Outrosí, na bóveda de Bembibre, a recreación da bóveda celeste cun sol e cunha lúa é semellante á de Nogueira (**Figs. 43 e 78**), aínda que parece de menor calidade técnica.

Así mesmo, presidindo o testeiro do presbiterio de Santa María de Proendos represéntase un Pantocrátor envolto por unha mandorla cósmica e rodeado de nubes. Baixo esta escena, atópase a *Anunciación*: no lado norte, o arcanxo Gabriel comunícalle mediante unha cartela á Virxe, que está axeonllada e en actitude de rezo, no lado sur, o seu embarazo. Gabriel e a Virxe están separados arquitectonicamente por unha xanela abucinada que ilumina o altar. Ambos personaxes están tamén acollidos baixo o marco pictórico de dous arcos escarzanos. O esquema que se emprega en Proendos é idéntico ao empregado no testeiro da nave de Nogueira mais, a pesar de copiar o modelo de Nogueira, o tratamento das formas é diferente.

⁷⁸ Cajigal, 2017: p. 11.

⁷⁹ García, 1979: p. 21

Os ciclos de referencia do gótico galego, como San Vicente de Pombeiro ou San Salvador de Vilar de Donas⁸⁰, a pesar da súa singularidade, non igualan a calidade técnica e pictórica dalgunhas escenas do presbiterio de Nogueira, como por exemplo a representación do *Getsemaní* e o *Prendemento de Cristo* (**Fig. 39**), que é a pintura máis antiga e de mellor calidade da capela maior⁸¹.

Recentemente, no ano 2020, iniciouse a restauración da igrexa de San Xillao de Lobios. Entre os obxectivos da restauración estaba a recuperación e consolidación das pinturas do interior desta igrexa, e actualmente non cabe a menor dúbida de que as pinturas de Nogueira foron a clara inspiración das de Lobios. O arco triunfal de Lobios presenta unha decoración vexetal e xeométrica que na metade norte é de cor gris escuro e vermella na parte sur, pero o cambio de cor non está centrado (**Fig. 80**). Esta decoración baséase na que presenta Nogueira na cara occidental do arco faixón da bóveda (**Fig. 41**). Non obstante, en Nogueira o debuxo é unha rama encaracolada, semellante a unha silva, e é de cor vermella na metade norte e azul na sur e o centro está correctamente establecido.

No muro norte da nave de Lobios reproducense tres escenas: na metade inferior do extremo oriental represéntase a *Natividade*, encima dela a *Resurrección de Cristo* (**Fig. 82**) e de seguido, cara ao occidente, o *Xuízo Final* (**Fig. 81**). Todo isto envolto por un marco arquitectónico. A *Resurrección*, o *Xuízo Final* e o marco pictórico son claras copias de Nogueira de Miño, pero a diferentes escalas.

En canto aos ámbitos técnico e estilístico, a calidade destas representacións é visiblemente menor á das pinturas do modelo de Nogueira. A *Resurrección* (**Fig. 82**) é dun tamaño moito menor, e a composición desta escena está invertida con respecto á de Nogueira. Hai, a maiores, outras diferenzas relevantes, como a falta da mandorla do

⁸⁰ Para maior información sobre as pinturas de San Salvador de Vilar de Donas e sobre San Vicente de Pombeiro véxase: SICART GIMÉNEZ, A. (1986). “Consideraciones en torno a las pinturas murales del Monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)”, *Monacato galego. Sexquimilenario de San Bieito. Actas do primeiro coloquio Ourense 1981*, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, pp. 179-190. e SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2001-2002). “Las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro (Lugo)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 10, Lugo: Deputación de Lugo, pp. 49-102.

⁸¹ Cajigal, 2017: p. 17.

Pantocrátor e das tres Marías. Así mesmo, o texto que suxeita o anxo na escena de Nogueira, en Lobios hai nunha cartela ao pe da representación moi semellante á que data a obra en Nogueira.

No *Xuízo Final* (**Fig. 81**) apréciase tamén esa falta de calidade con respecto á súa inspiradora, e obsérvanse algúns elementos traspostos, como os grupos de avogados auxiliares que, a pesar de ser case idénticos, están intercambiados no espazo da obra. Nesta orde das cousas, hai unha clara distorsión na obra, mentres que a orixinal era mais ancha que alta, esta destaca pola altura. Por engadido, as figuras son mais achatadas que as de Nogueira. Así vemos que a desproporción da obra sobresa entre outras diferenzas e licencias artísticas adquiridas polo mestre de Lobios.

En canto ao marco arquitectónico, cabe dicir que, debido a que se adapta ás escenas, tamén está consecuentemente desproporcionado. Aínda así, pode verse que é unha clara copia de Nogueira: os reberetes e ilusións arquitectónicas son case exactos aos de Nogueira de Miño (**Figs. 60, 67, 81 e 82**).

Emporiso, é lóxico expor á hipótese de que as evidentes semellanzas con Nogueira non sexan froito da casualidade, senón da posibilidade de que alguén do taller do mestre do *Xuízo Final* de Nogueira traballase posteriormente en Lobios. Non obstante, o autor de Lobios non dispuña da destreza estilística e técnica do seu mestre, polo que o resultado final da súa obra dista moito do nivel artístico que ten a obra orixinal. Agora ben, cabe subliñar que o mestre do *Xuízo Final* de Nogueira tiña grande coñecemento en técnica pictórica e composición estilística. Isto leva a supoñer a súa procedencia de fora e que, por engadido, non traballou en ningunha das igrexas da área xeográfica de Nogueira.

6. Conclusións

O templo católico de Santa María de Nogueira de Miño alberga varios estilos, tanto arquitectónicos como pictóricos, que abarcan dende o tardorrománico da arquitectura orixinal ao gótico das pinturas murais do presbiterio. Do mesmo modo, é evidente a súa evolución cara ao renacemento pleno na nave que culmina no barroco que amosa a súa fachada occidental.

En Santa María de Nogueira de Miño, a pesar de ser unha pequena igrexa parroquial, recoñécense nas súas pinturas as influencias flamencas e as formas italianas. O seu interior expón de maneira clara e didáctica, non só os episodios bíblicos que se retratan nas súas paredes, senón a evolución da Idade Media á Idade Moderna, o progreso do gótico ao renacemento e como se degrada un estilo no outro. Esta característica é o que, posiblemente, converta a Nogueira nunha obra ineludible na pintura mural galega.

A pesar do apuntado por José Manuel García Iglesias⁸², non hai un único Mestre de Nogueira. As novas restauracións evidencian que non é así, senón que en Nogueira participaron varios mestres cos seus respectivos talleres. É moi probable, de feito, que, polo menos, traballara un taller en cada escena, de tal modo que cada unha delas sería atribuíble a un mestre diferente.

Todo isto é apreciable grazas ás restauracións das pinturas, xa que antes estaban cubertas cunha capa de cal que impedía valoralas con claridade plena. Son tamén estas restauracións as que posibilitan facer estudos mais detallados e actuais.

⁸² García, 1986: p. 147.

Fontes documentais

SAR-1991-056.INT.COP *Rehabilitación da igrexa parroquial de Santa María de Nogueira. Chantada.*

SAR-2006-477.INT.COP *Obras na igrexa de Sta. María de Nogueira de Miño. Chantada.*

SAR-2012-096.INT.COP 2ª F. *Restauración das pinturas murais da igrexa de Sta. María de Nogueira de Miño. Muro Norte Nave principal.*

SAR-2014-084.INT.COP *Restauración das pinturas murais. Arco triunfal da igrexa de Nogueira. Chantada.*

Normativa

GALICIA, (2018). “Decreto 166/2018, de 27 de decembro, polo que se declara ben de interese cultural a paisaxe cultural da Ribeira Sacra” *Diario Oficial de Galicia*, 27 de decembro de 2018, nº 248, pp. 54786-54939. <https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2018/20181231/AnuncioG0535-281218-0001_es.html>

Bibliografía

CABRITA FERNANDES, M.T. (2012). *Análise comparativa da pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia-Norte de Portugal, 1500-1565)*, Santiago de Compostela: Tese doutoral da Universidade de Santiago de Compostela. <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/7170>>

CAJIGAL VERA, M.A. (2017). *Pinturas del presbiterio de Nogueira de Miño (Chantada, Lugo). Informe histórico.* Crea

Restauración.<<http://www.crearestauracion.es/pinturasnogueira/wp-content/uploads/2012/11/Nogueira-2017.pdf>>

CAJIGAL VERA, M.A.; ALONSO RODRÍGUEZ, M.A.; CALVO LÓPEZ, J.; TAÍN GUZMÁN, M. (2016). “The full-scale tracings of the parish church of Nogueira do Miño”, *I tracciati di cantiere. Disegni esecutivi per la trasmissione e diffusione delle conoscenze tecniche*, Roma: Gangemi Editore, pp. 108-117.<https://www.academia.edu/28869892/The_Full_Scale_Tracings_of_the_Parish_Church_of_Nogueira_do_Mi%C3%B1o>

CARMONA MUELA, J. (2003). *Iconografía de los santos*, Madrid: Ediciones Istmo.

CERRADA MACIAS, M. (2007). *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.<<https://eprints.ucm.es/id/eprint/7539/>>

DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. (1996). *La Biblia y los santos*, Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA, X.L., (2021). *A pintura manierista en Sober*, Guitiríz: Asociación Cultural Xermolos de Guitiríz.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., (1986). *La pintura manierista en Galicia*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., (1999). “Ata o século XVI”, *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 67-79.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., (1979). *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

GONZÁLEZ AGUIAR, B. (2018). “Nogueira de Miño”, *Enciclopedia del Románico en Galicia. Lugo*, II. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 1287-1295.

PEREIRA PARDO, L. (2014). *Evaluación de riesgos de la pintura mural de A Ribeira Sacra. Análisis de materiales y estudio ambiental*, Santiago de Compostela: Tese doutoral da Universidade de Santiago de Compostela.<<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/12389>>

SCHÖKEL, L.A., MATEOS, J. (1975). *Nueva Biblia Española*, Madrid: Ediciones Cristiandad.

SICART GIMÉNEZ, A. (1986). “Consideraciones en torno a las pinturas murales del Monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)”, *Monacato galego. Sexquimilenario de San Bieito. Actas do primeiro coloquio Ourense 1981*, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, pp. 179-190.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2013). *La Clastra Nova de la Catedral de Ourense. La truncada elegancia del gótico gallego*, Ourense: Grupo Francisco de Moure.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2005). “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV, XVI”, *Anuario Brigantino*, nº25, Betanzos: Concello de Betanzos, pp. 303-350.<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2135180>>

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2005). “Las pinturas murales de la Clastra Nova: Pasión y Redención”, *Camino de la Paz: Mane Nobiscus Domine*, Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 141-156.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2001-2002). “Las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro (Lugo)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 10, Lugo: Deputación de Lugo, pp. 49-102.<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1290095>>

VALIÑA SAMPEDRO, E. (1980). *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

YZQUIERDO PERRÍN, R. (1983). *La arquitectura románica de Lugo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Anexo fotográfico



Fig. 1: Muro sur do exterior da nave de Santa María de Nogueira de Miño. Aprécianse os detalles dos canzos.



Fig. 2: Detalle dos canzos e das figuras esculpidas na cornixa do muro sur da nave da igrexa.



Fig. 3: Detalle dos peixes esculpidos na cornixa do muro sur da nave.



Fig. 4: Portada sur de Santa María de Nogueira de Miño.



Fig. 5: Muros sur da nave a da cabeceira de Nogueira. Detalle da prolongación dos muros dos testeiros da nave e da cabeceira, facendo a función de contrafortes.



Fig. 6: Detalle da campanil que coroa o piñón da nave de Nogueira.



Fig. 7: Vista exterior do testeiro da cabeceira de Nogueira.



Fig. 8: Detalle da xanela do testeiro da cabeceira de Nogueira.



Fig. 9: Detalle da roseta que coroa o piñón da cabeceira de Nogueira.

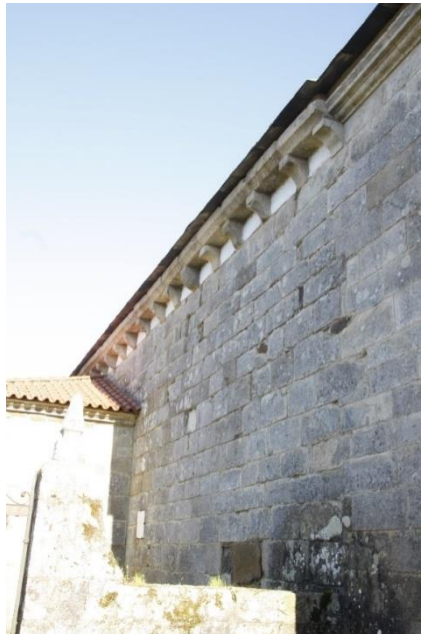


Fig. 10: Muro norte da nave de Nogueira.



Fig. 11: Fachada occidental de Nogueira.

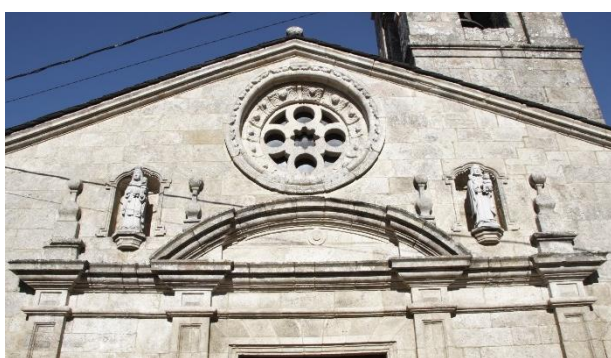


Fig. 12: Detalle da decoración da fachada de Nogueira.



Fig. 13: Detalle do rosetón de Nogueira



Fig. 14: Arco triunfal de Santa María de Nogueira de Miño.



Fig. 15: Detalle do frontal do capitel noroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 16: Detalle da parte occidental do capitel noroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 17: Detalle da parte oriental do capitel noroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 18: Detalle do frontal do capitel nordeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 19: Detalle da cara occidental do capitel nordeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 20: Detalle da cara oriental do capitel nordeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 21: Detalle do frontal do capitel suroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 22: Detalhe da cara oriental do capitel suroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 23: Detalhe da cara ocidental do capitel suroeste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 24: Detalhe do frontal do capitel sur-leste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 25: Detalhe da cara oriental do capitel sur-leste do presbiterio de Nogueira.



Fig. 26: Detalle da cara occidental do capitel sur-leste do presbiterio de Nogueira.

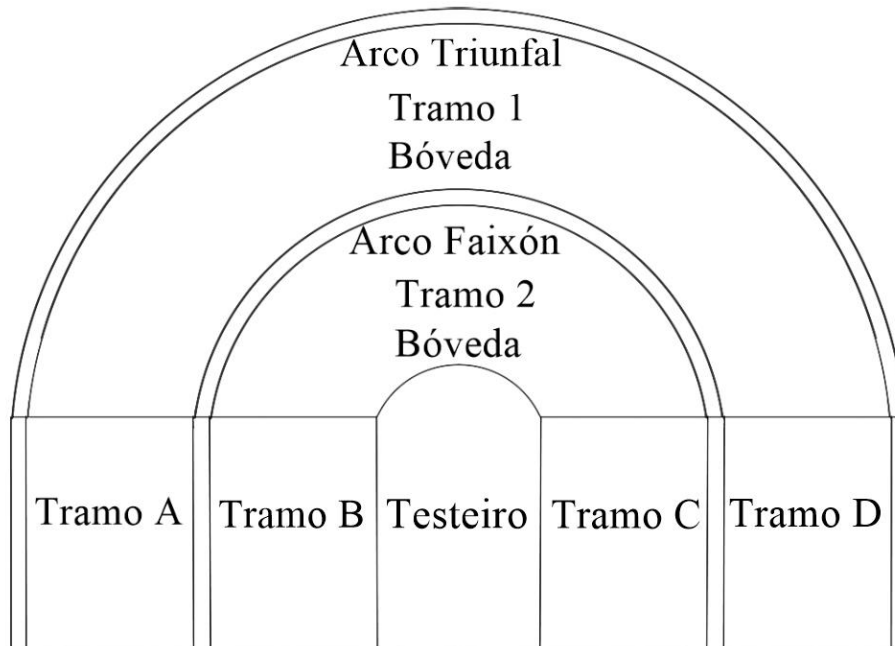


Fig. 27: Mapa ideográfico das seccións do presbiterio de Nogueira proposto por Miguel Ángel Cajigal Vera.



Fig. 28: Vista xeral do Tramo A do presbiterio de Nogueira, onde se representa na capa superior a *Flaxelación* e a *santa Catalina*, e na capa inferior unha segunda *Flaxelación*.

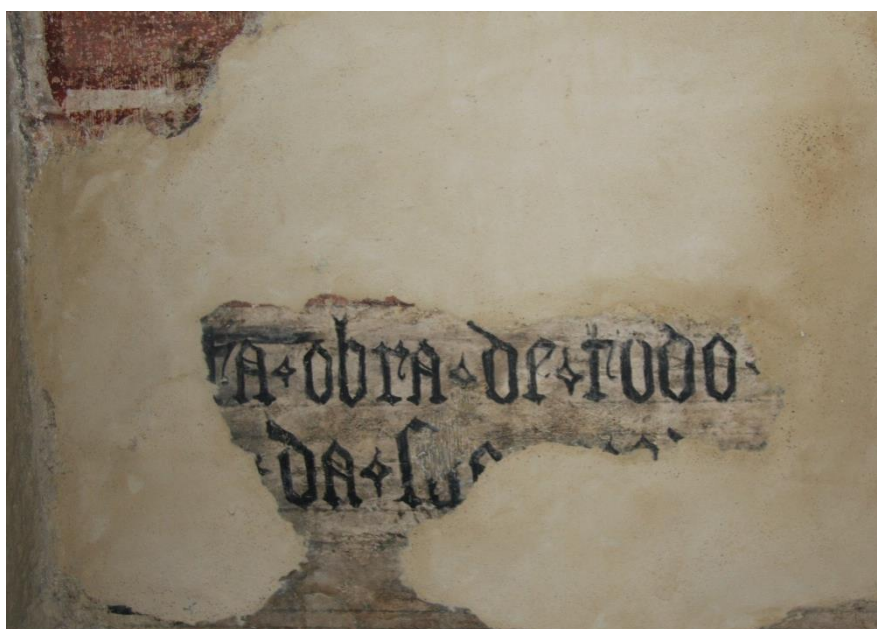


Fig. 29: Detalle da parte que se conserva da inscrición que había baixo a *Flaxelación* do Tramo A do presbiterio de Nogueira.



Fig. 30: Detalle da capa pictórica inferior que mostra a segunda representación da *Flaxelación*, no Tramo A do presbiterio de Nogueira.



Fig. 31: Representación de santa Catalina no Tramo A do presbiterio de Nogueira.



Fig. 32: Detalle do fragmento da roda, símbolo do martirio de santa Catalina, no Tramo A do presbiterio de Nogueira.



Fig. 33: Detalle dos restos do marco que pechaba o remate da representación da santa Catalina e unha posible inscrición, no Tramo A do presbiterio de Nogueira.



Fig. 34: Vista xeral do Tramo B do presbiterio de Nogueira, onde se representa o *Camiño ao Gólgota*.

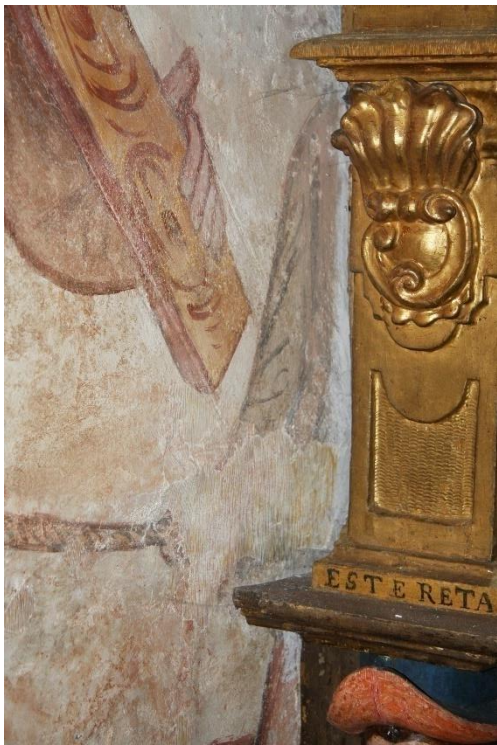


Fig. 35: Detalle da man que tira da corda de Cristo na escena do *Camiño ao Gólgota*, no Tramo B do presbiterio de Nogueira.

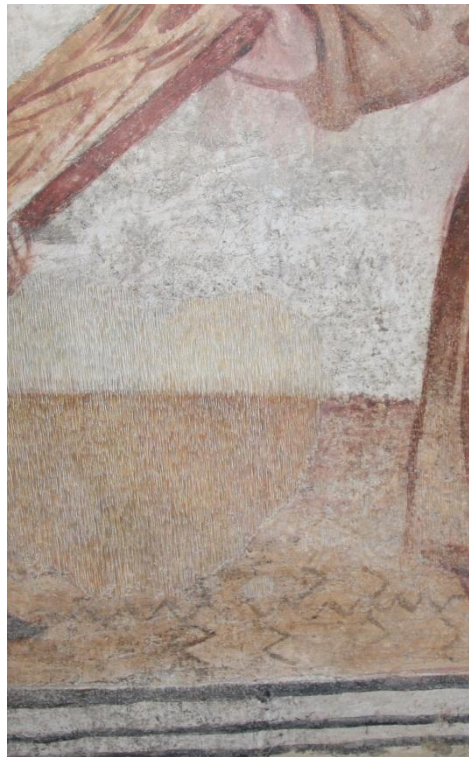


Fig. 36: Detalle da solución que lle da o mestre do *Camiño ao Gólgota* ao chan da escena, no Tramo B do presbiterio de Nogueira.



Fig. 37: Restos pictóricos que se conservan no Tramo C do presbiterio de Nogueira.



Fig. 38: Restos pictóricos que se conservan no Tramo C do presbiterio de Nogueira.



Fig. 39: Vista xeral do Tramo D do presbiterio de Nogueira, onde se representa de maneira conxunta o *Getsemaní* e o *Prendemento de Cristo*.



Fig. 40: Vista do testeiro do presbiterio, actualmente cuberto polo retablo maior, tras o que se agocha a representación do *Xuízo Final*.



Fig. 41: Vista do intradorso do arco triunfal de Nogueira. Observase decoración vexetal e xeométrica e un anagrama do nome de Cristo (IHS).



Fig. 42: Vista da cara oriental do arco triunfal de Nogueira, onde se observa a súa decoración vexetal.



Fig. 43: Detalle do tramo occidental da bóveda de Nogueira.



Fig. 44: Detalle do remate do lado norte do tramo occidental da bóveda do presbiterio de Nogueira.



Fig. 45: Detalle do remate do lado sur do tramo occidental da bóveda do presbiterio de Nogueira.



Fig. 46: Vista do tramo oriental da bóveda do presbiterio de Nogueira.

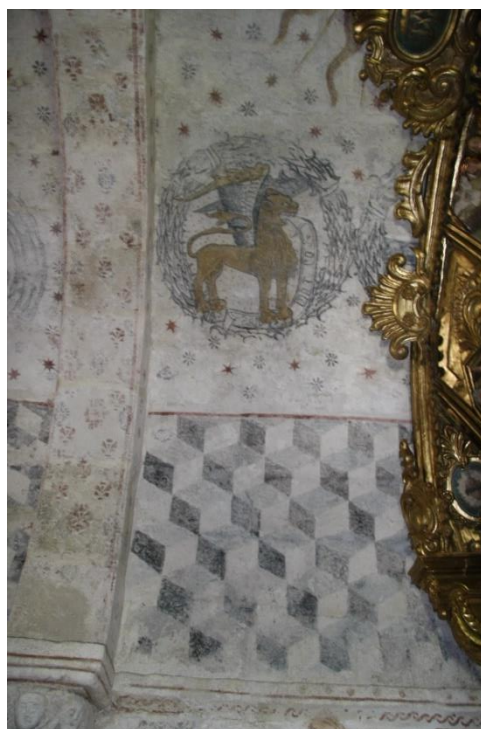


Fig. 47: Detalle do remate do lado norte do tramo oriental da bóveda de Nogueira.



Fig. 48: Detalle do remate sur do tramo oriental da bóveda de Nogueira.



Fig. 49: Detalle da decoración de fondo da bóveda de Nogueira.

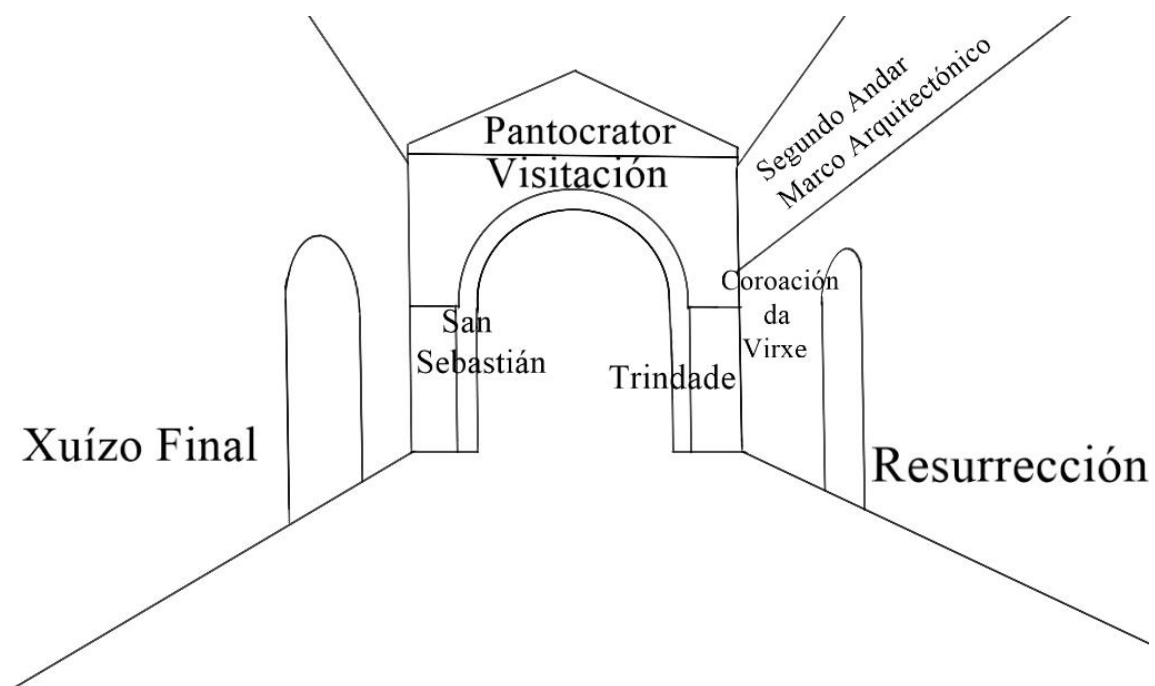


Fig. 50: Mapa ideográfico das escenas da nave de Nogueira.



Fig. 51: Vista xeral da nave de Nogueira.



Fig. 52: Extremo norte da nave.



Fig. 53: Extremo sur da nave.



Fig. 54: Vista do testeiro da nave de Nogueira.



Fig. 55: Parte norte da escena da Anunciación do testeiro da nave de Nogueira.



Fig. 56: Parte sur da escena da Anunciación do testeiro da nave de Nogueira.



Fig. 57: Vista das diferentes capas pictóricas do extremo norte, na parte inferior do testeiro da nave de Nogueira.



Fig. 58: Vista da *Trindade*, representada no extremo sur, na parte inferior do testeiro da nave de Nogueira.



Fig. 59: Detalle da inscripción da *Trindade*.



Fig. 60: Vista xeral das escenas do muro sur da nave de Nogueira.



Fig. 61: Xanela oriental do muro sur da nave de Nogueira.



Fig. 62: Xanela occidental do muro sur da nave de Nogueira.



Fig. 63: Vista da escena da Coroación da Virxe no muro sur da nave de Nogueira.



Fig. 64: Vista da escena da *Resurrección* no muro sur da nave de Nogueira.



Fig. 65: Detalle da inscrición que data a escena da *Resurrección*, situada no marco que remata a parte inferior da escena.



Fig. 66: Detalle do ano da inscrición do marco da parte inferior da escena da *Resurrección*.



Fig. 67: Vista xeral da escena do *Xuízo Final*, situada no muro norte da nave de Nogueira.



Fig. 68: Detalle do Pantocrátor e do coro e anxos cos instrumentos da Paixón, na escena do *Xuízo Final* de Nogueira.

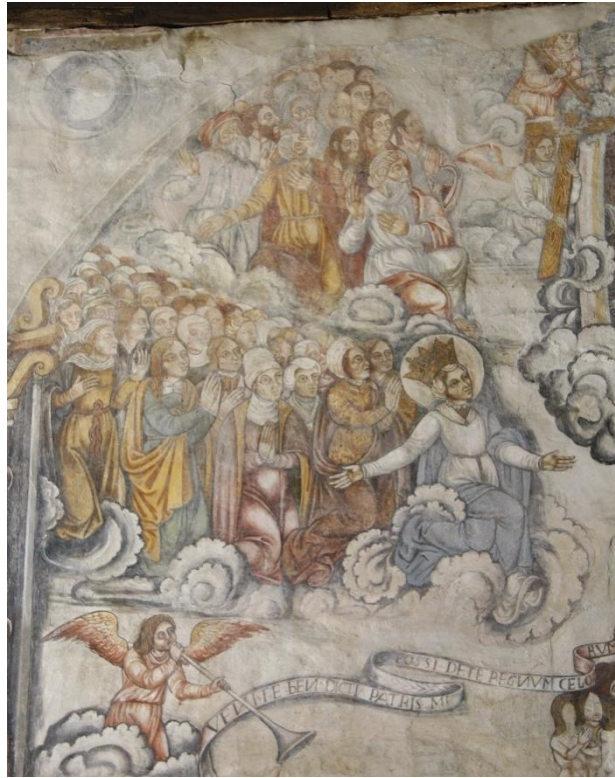


Fig. 69: Detalle do grupo de avogados auxiliadores do lado occidental do *Xuízo Final* de Nogueira.



Fig 70: Detalle do grupo de avogados auxiliadores do lado oriental do *Xuízo Final* de Nogueira.



Fig. 71: Detalle do extremo inferior da representación do *Xuízo Final* de Nogueira.



Fig. 72: Detalle das ánimas salvadas entrando no Ceo amparadas por san Pedro, no *Xuízo Final* de Nogueira.



Fig. 73: Detalle das ánimas condenadas, no *Xuízo Final* da Nogueira.



Fig. 74: Detalle das ánimas resucitando no *Xuízo Final* de Nogueira.



Fig. 76: Parte norte do primeiro tramo da bóveda do presbiterio de Santa María de Camporramiro.



Fig. 77: Parte sur do primeiro tramo da bóveda do presbiterio de Santa María de Camporramiro.



Fig. 78: Arco triunfal e bóveda do presbiterio de San Pedro de Bembibre.



Fig. 79: Detalle do ornamento vexetal do intradorso do arco triunfal de San Pedro de Bembibre.



Fig. 80: Arco triunfal de San Xillao de Lobios.



Fig. 81: Fresco do *Xuízo Final*, no muro norte da nave de San Xillao de Lobios.



Fig. 82: Fresco da *Resurrección*, no muro norte da nave de San Xillao de Lobios.

Créditos fotográficos

As imaxes das seguintes figuras do anexo fotográfico foron tomadas por Rosa Sálamo Otero: da 1-26, 28-49, 51-56 e 58-76. E as imaxes e mapas ideográficos das seguintes figuras foron realizadas por Berta Varela Rodríguez: 27, 50, 57, 75-82