

Pinturas del presbiterio de Nogueira de Miño (Chantada, Lugo)

Informe histórico

Miguel Ángel Cajigal Vera

ÍNDICE

1. Pinturas murales en Nogueira: ¿cómo nos han llegado?
2. Las pinturas en su contexto: estilos y propuesta de cronología
3. Programa iconográfico del presbiterio
4. Desmontando al Maestro de Nogueira: problemas de autoría
5. El marco arquitectónico románico
6. Mobiliario litúrgico: el retablo mayor de 1783
7. Evaluación de los restos pictóricos del testero
8. Integridad artística del presbiterio (capiteles-pinturas-retablo)
9. Conclusiones
10. Bibliografía

1

El ciclo “renacentista” de la iglesia románica de Santa María de Nogueira de Miño (Chantada, Lugo) ha sido en las últimas décadas una de las referencias ineludibles a la hora de tratar el arte pictórico de ese complejo período de la Historia de Galicia. En su investigación fundacional sobre la pintura de la Edad Moderna gallega, realizada en un momento en que la mayoría de los ciclos se encontraban cubiertos por la cal, Xosé Manuel García Iglesias dedicó especial interés a estudiar los frescos chantadinos¹. A pesar de que en aquel entonces, a finales de los años 70 del siglo XX, las pinturas apenas eran visibles, lo poco que entonces se podía apreciar ya llevó a García Iglesias a intuir la importancia de lo que se ocultaba bajo la cal, denominando como *Maestro de Nogueira* al autor de varios ciclos similares del ámbito geográfico monfortino. Como luego veremos, hoy resulta imposible hablar de un Maestro de Nogueira, pues los

¹ García Iglesias 1979.

frescos proceden de diferentes épocas y manos, pero aquel trabajo pionero calibró acertadamente la importancia de estas pinturas en el contexto gallego.

Con la intervención en la capilla mayor del templo, llevada a cabo por la empresa **Crea Restauración**, las pinturas murales de Nogueira de Miño quedan finalmente al descubierto en su totalidad tras siglos ocultas bajo la cal². Con todo su programa iconográfico a la vista, la iglesia chantadina se erige en uno de los más importantes ciclos de finales de la Edad Media e inicios de la Moderna en Galicia, una suerte de piedra de Rosetta que permite poner en perspectiva histórica diferentes estilos sucesivos y que facilitará la lectura y análisis cronológico de otros restos pictóricos de la comunidad. En este sentido, es preciso resaltar que la metodología empleada por Crea Restauración para la recuperación y reintegración de los frescos permite una lectura estilística muy clara, al no adulterar la obra, a diferencia de lo que ha ocurrido en otras intervenciones sobre el patrimonio pictórico gallego. La considerable integridad iconográfica de los ciclos conservados, así como su alta calidad estilística, coloca a Nogueira de Miño a la cabeza de la pintura mural gallega.

2

Desde la primera campaña de recuperación de los frescos del Juicio Final del muro norte (2012-2013) la empresa restauradora supo medir el excepcional valor patrimonial del conjunto, por lo que contó con asesoramiento histórico para evaluar y contextualizar las actuaciones planteadas. El presente informe histórico se dedica a analizar las intervenciones en el complejo espacio patrimonial de la capilla mayor del templo, un área compleja que ha obligado a adaptarse con precisión a sus características patrimoniales para poder respetar adecuadamente los valores de integridad del bien.

² Suárez Ferrín (2003, 104) data los orígenes del encalado profiláctico de los templos en el siglo XVII. En el caso de los ciclos pictóricos tardomedievales, como el caso de Nogueira, ese encalado ha salvado en buena medida las pinturas.

1. Pinturas murales en Nogueira: ¿cómo nos han llegado?

Desde las investigaciones fundacionales de García Iglesias sobre pintura mural gallega en la Edad Moderna, desarrolladas en las décadas de los 70 y 80, hasta la actualidad, sucesivas actuaciones en el patrimonio histórico han sacado a la luz un considerable volumen de pintura mural de la etapa fronteriza entre finales de la Edad Media e inicios de la Moderna. Estos descubrimientos han modificado sustancialmente el panorama histórico-artístico en esta materia, a partir de gran cantidad de obra -antes desconocida- que hoy se puede analizar en conjunto. Es necesario destacar la aportación historiográfica de Alicia Suárez Ferrín, que fue pionera en enfrentarse a este descollante panorama de la pintura tardomedieval de manera global³. Suárez Ferrín identificaba hace más de una década cerca de 200 ciclos de pintura mural anteriores al año 1600 en Galicia⁴, un volumen que, sin duda, ha aumentado desde entonces.

3

Como norma general, los ciclos pictóricos tardomedievales y renacentistas se han conservado mejor en iglesias románicas de zonas rurales menos desarrolladas. Esta circunstancia se explica por no haber gozado en época barroca de suficientes fondos para reconstruir sus fábricas. Por tanto, los contextos de escasez económica que impidieron el desarrollo arquitectónico de los templos parroquiales fueron vitales, paradójicamente, para que haya llegado hasta nuestros días una considerable cantidad de pinturas murales anteriores a la gran explosión constructiva del Barroco:

“Los descubrimientos, repartidos por toda la región, han sido especialmente intensos en las zonas pobres del interior de Galicia, revelándose particularmente fructífero el foco de la Ribeira Sacra de los ríos Miño y Sil. Tal abundancia de

³ En este informe se harán abundantes referencias a los estudios de Suárez Ferrín, que, a pesar de tener ya más de una década, siguen vigentes como referencia para la pintura mural de esta etapa, a falta de estudios más completos que incorporen el patrimonio pictórico recuperado en los últimos quince años.

⁴ Suárez Ferrín 2003, 72.

murales en ámbito rural se explica por la conservación de sus viejas arquitecturas medievales, debida a la falta de medios económicos que permitieran su renovación, con la consiguiente –y afortunada- supervivencia, bajo capas y capas de cal, de la decoración pictórica que animaba e iluminaba sus muros, convirtiéndolos en soporte para la narración visual”⁵.

La concentración geográfica de buena parte de estos ciclos pictóricos medievales en el área de la Ribeira Sacra Lucense y el entorno de Monforte y Chantada es un hecho también singular. Nuevamente debemos acudir a una explicación económica para este fenómeno: la menor disponibilidad monetaria para poder modernizar las fábricas parroquiales rurales siguiendo los nuevos estilos del Renacimiento y el Barroco propició que en estas regiones los magníficos ciclos murales no fuesen nunca sustituidos en Edad Moderna. Sin embargo, también se puede apuntar otra posibilidad para esa inusual concentración de pinturas tardomedievales, como es el hecho de que buena parte de las iglesias románicas de la Ribeira Sacra Lucense pertenecieron en su momento a pequeños monasterios, donde estos ciclos pictóricos cumplirían un papel didascálico básico para los fieles y también para la congregación.

Otro fenómeno que podríamos considerar negativo, como es el encalado de los muros interiores de las iglesias, ha sido igualmente determinante en este sentido. A pesar de mantener los ciclos ocultos de la vista durante siglos, la cal ha permitido conservar de manera extraordinaria un patrimonio pictórico que, de otro modo, se habría deteriorado a mayor velocidad, con el consecuente riesgo de haber sido eliminado por causar mala imagen. No obstante, la acción conservativa de la cal en conjuntos pictóricos no es en absoluto un fenómeno local, sino un fenómeno global que se puede encontrar en innumerables ejemplos de esta época.

⁵ Suárez Ferrín 2005a, 304.

La parroquia de Nogueira de Miño parece un ejemplo paradigmático del proceso anteriormente descrito. Nos encontramos ante una iglesia del pleno románico, construida desde mediados del siglo XII y donde se plasman las características genuinas de los templos posteriores a la Reforma Gregoriana. Por ello, no sería descabellado considerar que Nogueira pudo ser el enclave de un priorato benedictino, uno de tantos en la Ribeira Sacra, y que la actual iglesia, con sus pinturas, fuesen la parte hoy conservada de dicho asentamiento monástico. La comarca vitícola en que se enmarca la parroquia, sin duda, contribuye a esta lectura, pues ésta pudo nutrirse durante la Edad Media de la floreciente explotación y comercio de la vid, como sugiere un canecillo decorado con un tonel en el alero exterior del templo.

La presencia de ciclos pictóricos de diferentes momentos (las pinturas del ábside, las de los muros de la nave y los restos de pinturas murales que se encuentran por debajo) nos ubica en un contexto de cierto desahogo económico desde finales del siglo XV a mediados del XVI. Nos remite a una pujanza suficiente, al menos, como para poder pagar ciclos murales, algunos a talleres de calidad, con muy pocas décadas de distancia entre sí, cuando lo habitual en otras parroquias gallegas es que exista sólo una capa pictórica que se ha mantenido como decoración principal durante siglos, hasta ser cubierta por la cal. No obstante, la pujanza económica no sería suficiente para construir un nuevo templo, sino sólo para adecentarlo a través de pinturas. Como ya se ha señalado anteriormente, la falta de renovación en la fábrica del templo ha contribuido, en éste y otros casos, a la conservación de la decoración pintada.

El enclave de Nogueira de Miño probablemente comenzase a decaer hacia finales del siglo XVI. La pequeña iglesia románica sería suficiente en los siglos siguientes para atender las necesidades litúrgicas de la comunidad, permaneciendo prácticamente inalterada hasta recibir pequeñas ampliaciones

de época moderna: la sacristía, la capilla de Alba en el lado norte y la fachada barroca con su campanario, esta última probablemente construida para apuntalar la iglesia arquitectónicamente, según costumbre muy generalizada en Galicia. Las mejoras barrocas del templo, que incluirían también la apertura de un vano en el muro sur del presbiterio, contribuyeron en cierto modo a salvar las pinturas, pues la puesta al día de la fábrica parroquial haría innecesario demoler el viejo templo. Es importante, en este punto, señalar que sobre los frescos de los muros norte y sur se trazaron por incisión una colección de dibujos arquitectónicos (monteas) para dichas reformas barrocas que permiten datar las intervenciones de ampliación. Estos restos técnicos, de gran valor patrimonial, han sido objeto recientemente de un estudio científico colectivo de ámbito internacional⁶.

2. Las pinturas en su contexto: estilos y propuesta de cronología

6

Las pinturas de Nogueira representan los últimos coletazos de una corriente iconográfica salvífica, genuinamente medieval, que arranca en los grandes ciclos decorativos del Románico europeo y, atravesando el gótico, se introduce en plena época renacentista. En palabras de Suárez Ferrín:

“Aunque su cronología muchas veces resulta tardía, estos ciclos denotan la fuerte pervivencia de ciertos esquemas iconográficos de cuño medieval que adquieren, en ocasiones, un ropaje estilístico de tinte renacentista”⁷.

La iconografía desplegada en las diferentes campañas pictóricas de Nogueira contiene, pues, abundantes elementos propiamente medievales, pero se ha revestido de la influencia de la pintura de los grandes maestros flamencos del siglo XV como Hans Memling o Roger van der Weyden, llegada a través de la

⁶ Cajigal Vera et alii 2016.

⁷ Suárez Ferrín 2005a, 304.

estampa artística. Conviene en este punto recordar que la provincia de Ourense fue el punto de entrada en Galicia de las novedades relativas a la imprenta y que su ubicación más próxima a la Meseta resultaba estratégica para la entrada de materiales de este tipo. Aunque Nogueira de Miño se encuentre hoy administrativamente en la provincia de Lugo, el influjo cultural en la época que nos interesa sería el del foco ourensano, como después comprobaremos en las fuentes iconográficas.

La influencia, directa o indirecta, de la obra de los grandes artistas nórdicos del estilo internacional en los temas representados en la nave del templo, especialmente el Juicio Final, tan del gusto de la pintura devocional flamenca de la segunda mitad del XV, se intensifica en las escenas de la capilla mayor, varias de las cuales tienen un visible sabor centroeuropeo. El parentesco medieval es más obvio en la capilla mayor que en la nave, especialmente en la magnífica escena del Prendimiento, que parece una transposición literal de alguna representación centroeuropea del siglo XV, ya fuese una estampa o, incluso, una tabla.

A pesar de este influjo de origen norteño, se puede también apreciar la asunción de algunos parámetros del gusto italiano, que ya señalamos en el informe elaborado para la intervención en el Juicio Final de la nave; una muestra de la interesante encrucijada del arte de la península ibérica entre los siglos XV y XVI, del cual Nogueira es un ejemplo excepcional. En la parte del templo que ahora nos ocupa, el presbiterio, esa influencia clásica también aparece, en este caso en los sorprendentes tondos que presiden el primer tramo de la bóveda, excepcionales en el entorno iconográfico gallego, que intentan hablar un vocabulario grecolatino pero muy adaptado a un estilo popular. No obstante, es necesario insistir en que esta zona del templo presenta

un menor eco italiano, en beneficio de los postulados centroeuropeos, que son dominantes, al menos en los fragmentos conservados.

Ante la carencia de indicios documentales, cualquier intento de datación queda a juicio de los elementos iconográficos y estilísticos. Es importante señalar que estos ciclos han sido tergiversados y sometidos a identificaciones cuando menos forzadas por parte de diferentes autores, lo cual no ha contribuido sino a aumentar la confusión sobre su posible encuadre cronológico. Igualmente, muchos de esos estudios de pintura mural gallega se hicieron cuando pocos ciclos eran visibles y apenas habían sido intervenidos, con anterioridad a los descubrimientos de las últimas décadas que han modificado notablemente el panorama artístico de referencia.

En todo caso, tras la datación por epígrafe de varios conjuntos, como las pinturas de San Esteban de Pombeiro firmadas en 1462⁸, las cronologías de estos grandes ciclos se han revisado. Gracias a los nuevos descubrimientos podemos aventurar que estas decoraciones pictóricas resultan levemente más antiguas de lo que se sostenía en los años 80, pasando a ocupar en su mayoría la segunda mitad del siglo XV.

A falta de estudios comparativos con nuevos descubrimientos y otros ciclos del entorno geográfico, la franja del último cuarto del siglo XV es donde mejor encaja la mayor parte de la decoración pictórica del presbiterio de Nogueira de Miño. En caso de que su modelo, como luego veremos, fuese la Clastra Nova de Ourense, la fecha no podría ser anterior a 1471⁹. Es necesario mantener una prudente reserva sobre las cronologías relativas de las diferentes capas del presbiterio, pero podríamos definir una fecha límite que no llegaría mucho más

⁸ Suárez Ferrín 2001-2002, 53. A pesar de esa datación en la propia pintura, considero que el ciclo de Pombeiro, podría responder, como el de Nogueira, a varias manos de diferentes épocas y no ser una obra unitaria.

⁹ Suárez Ferrín 2005b, 146.

allá de la primera década del siglo XVI para la bóveda. La vinculación iconográfica que proponemos en el siguiente apartado con la Clastra Nova sirve como marco general, aunque una datación específica de cada capa haría necesario estudios de conjunto globales que no podemos abordar en este momento. Algunas escenas, que (como luego veremos) se relacionan con pinturas más tardías de otros templos gallegos, podrían llegar a retrasarse hasta mediados del siglo XVI, siempre considerando esta datación con extrema cautela.

De este marco cronológico escaparía la escena de la *Oración en el huerto y Prendimiento*. La pintura más antigua que conservamos en el presbiterio y la de mayor calidad artística, con un lenguaje todavía gótico, obliga a plantearse cronologías cercanas a mediados del siglo XV, como mínimo.

3. Programa iconográfico del presbiterio

9

La actual visión simultánea de decoraciones de diferentes capas en la capilla mayor constituye una *rara avis* dentro de la pintura gallega de esta etapa. Lo que hoy leemos no es un programa iconográfico completo, sino la combinación de restos de varios programas iconográficos, superpuestos y ahora visibles de forma asimétrica. No obstante, la temática de todos los estratos pictóricos parece ser común: la Pasión de Cristo, que también se puede encontrar en iglesias del entorno como Bembibre (Taboada) o el cercano, y muy completo, ciclo de Baamorto (Monforte).

A la hora de establecer un referente, preferimos indicar las pinturas de la Clastra Nova de la catedral de Ourense, con las que mantiene evidentes lazos iconográficos¹⁰ y algunos rasgos decorativos. La Clastra Nova¹¹ fue una obra

¹⁰ *Ibíd.*, 141-146.

muy relevante, tanto desde el punto de vista arquitectónico como decorativo, en el entorno de influencia en que se encuentra Nogueira. Una empresa de semejante envergadura dejó su impronta, de manera que parece coherente vincular el ciclo de la Pasión que estudiamos ahora con el impacto de la obra ourensana.

Para la lectura, comenzaremos por los cuatro fragmentos del muro, identificados de izquierda a derecha (A, B, C y D), continuando luego por el testero y finalizando en la bóveda.

Tramo A: Flagelación

El muro sobre el que se practicó el acceso a la sacristía es también el más complejo desde el punto de vista de las capas pictóricas. Nos encontramos en la capa superior con una representación de la *Flagelación de Cristo* con un sucinto enmarque arquitectónico de aire clásico. Al igual que en la Clastra Nova, en Baamorto o en San Juan de Sixto (Dozón), Cristo, atado a una columna clásica, está siendo martirizado por dos figuras, que lo flanquean. La escena de Nogueira se relaciona mejor con Sixto, ya que las figuras se encuentran en un interior¹² y en ambas pinturas se da una interesante diferenciación entre los dos sayones: el de la izquierda se representa de manera más grotesca mientras que el de la derecha luce un atuendo más elaborado, que recuerda al usado por los soldados de Centroeuropa. Considerando que las pinturas de Sixto se encuentran fechadas en 1552, una cronología que parece demasiado tardía para la *Flagelación* de Nogueira, todo parece indicar que ambas pinturas podrían manejar los mismos referentes iconográficos, de origen norteño. La escena estuvo fechada, pero el desgaste del muro en esta zona de paso ha provocado

¹¹ Carrero Santamaría 2013.

¹² En la Clastra Nova el único elemento que denota arquitectura es la inevitable columna, pero la escena no contiene ningún otro elemento decorativo que haga referencia al interior del palacio de Pilatos.

que se pierda buena parte del texto. Esta capa podría ser coetánea a la bóveda, por lo que se dataría en el último cuarto del siglo XV.

La complejidad del tramo deriva de la aparición de una segunda capa pictórica subyacente, donde parece que se representaba también la *Flagelación*, a juzgar por una mano armada de flagelo que ha aparecido sobre el dintel de la puerta de la sacristía. En esa misma capa, a la derecha del registro, aparece una figura femenina parcial que podría ser una Virgen entronizada, cobijada por un arco. El estilo de esta figura femenina recuerda en su concepción del trazo al maestro del Tramo D. En un fragmento de pintura que se ha conservado aislado debajo de esta imagen femenina parece identificarse el mismo marco bícromo que encontramos en el Tramo D, lo que podría respaldar la identificación de esta capa subyacente del Tramo A con el maestro que ejecuta el *Prendimiento*.

Tramo B: Camino al Calvario

El paramento del muro norte más cercano al testero fue el lugar elegido para representar un *Camino al Calvario* de muy pobre calidad pictórica. La escena es muy simple, presentando únicamente a Cristo y a Simón de Cirene. Ambas figuras están ejecutadas con una muy llamativa falta de pericia en el uso de las proporciones. Esta baja calidad técnica no parece corresponderse con ninguna otra escena del presbiterio y, junto al estado de conservación, complica su datación. No obstante, la solución decorativa dada al pavimento bajo el que se encuentran los pies del Cireneo recuerda al patrón decorativo empleado en el suelo de la Última Cena de San Vicente de Pombeiro (Pantón). Aunque, como mencionamos antes, Pombeiro está datada epigráficamente en 1462¹³, considero que hay diferencias estilísticas y técnicas importantes en las diferentes pinturas de la iglesia, por lo que sus cronologías relativas deberían revisarse. A falta de tal estudio, nuestro *Camino al Calvario* parece posterior a

¹³ Suárez Ferrín 2001-2002, 53.

las escenas del Tramo D pero anterior a la *Flagelación* visible en el Tramo A y, como queda dicho, de una menor calidad que el resto del conjunto.

Tramo C

La apertura de un vano de iluminación para el presbiterio afectó de manera muy grave al ciclo pictórico en este fragmento de muro. Actualmente la pintura es indescifrable, siendo apenas reconocibles algunos elementos decorativos que parecen detalles arquitectónicos y que podrían pertenecer al marco de la escena, hoy perdida.

Tramo D: Oración en el huerto y Prendimiento

La escena estilísticamente más antigua del presbiterio es también el fragmento mejor conservado y la obra de mayor calidad pictórica de toda la capilla mayor. Identificada en diversas ocasiones como obra de conjunto del llamado Maestro de Nogueira junto con los frescos de la nave, hoy resulta evidente que ambos artistas están separados por un siglo de historia de la pintura, como mínimo. No obstante, la mano que traza estas pinturas es la de un maestro experto, que domina las iconografías que aborda y se expresa con soltura en las convenciones representativas del estilo gótico. Aunque no sea obra del mismo autor y ni siquiera comparta estilo con los frescos de la nave, este panel pictórico es una de las grandes obras maestras de la iglesia de Nogueira de Miño.

Se representan dos escenas sucesivas en un mismo registro, lo cual marca también una gran diferencia con el resto del templo, donde cada escena se encuentra siempre dividida de las demás por marcos arquitectónicos. En este caso las escenas representadas son la *Oración en el huerto* y el *Prendimiento de Cristo*, dos momentos que frecuentemente aparecen fusionados en el arte bajomedieval.

La *Oración* es una deliciosa representación, en la que el marco natural aparece sugerido sólo a través de una roca que semeja un *atrezzo* teatral. Mientras Santiago, Pedro y Juan dormitan -sin llegar a cerrar completamente sus ojos- Cristo recibe la cruz de su martirio de manos de un ángel y el cáliz de la Pasión reposa sobre la roca. El artista no necesita más elementos que éstos para configurar una escena cuya composición, dentro de su sencillez, es notablemente más elaborada que la del resto de escenas del presbiterio. El espacio del huerto de Getsemaní está definido a través de una valla de entramado de zarzo, típicamente medieval, que aparece en ocasiones en representaciones centroeuropeas, especialmente durante el siglo XV. La valla de zarzo sirve también para separar las dos escenas que comparten el registro pictórico.

El *Prendimiento* comparte sencillez compositiva con la escena vecina. La figura de Cristo centra la composición, participando de tres actos de forma simultánea: recibe el beso de la traición de un Judas con rasgos sutilmente grotescos; devuelve a Malco la oreja que Pedro le ha cercenado; y es prendido del manto por un soldado fuertemente acorazado. Las otras cuatro figuras son accesorias a estas tres acciones: San Pedro con su espada desenvainada, un diminuto Malco que alarga las manos para recuperar su oreja y dos figuras armadas, aunque no representadas como soldados, que participan del prendimiento con una lanza, una clava y una linterna, y que no son más que una visión mínima de la turba.

El registro se enmarca por la parte inferior con una triple línea bícroma, como si se tratase de un tapiz adosado al muro. Este mismo enmarque parece haber dejado restos en la capa subyacente a la Flagelación del Tramo A, de manera que ambas capas podrían ser coetáneas. Como se indicó anteriormente, el estilo de esta representación lleva a pensar en una cronología anterior a cualquier

otra representación figurada del templo, que se establecería antes de la mitad del siglo XV.

El autor, a quien proponemos denominar como *Maestro del Prendimiento de Nogueira*, maneja las convenciones con solidez, representando de forma convincente únicamente los detalles importantes del relato evangélico y despojando a la escena de cualquier aditamento superfluo. El estilo de este maestro se caracteriza por el predominio de un trazo seguro, que aprovecha para definir detalles a través de otros trazos más finos. Emplea una paleta restringida que dota al conjunto de una interesante unidad estilística y que estrecha los lazos con el arte de la estampa¹⁴. Sus figuras son coherentes y están bien ejecutadas, habitando un espacio neutro carente de referencias paisajísticas o arquitectónicas.

Bóveda

El sector bajo de la bóveda se decora con un típico damero ilusionista, muy similar al de Santa María de Melide pero ejecutado con menor regularidad. Esta franja decorativa sirve para separar claramente el registro decorativo de los muros de la parte alegórica de la bóveda.

La cubierta interior del presbiterio presenta una decoración que la identifica como la bóveda celeste, a la que se accede a través del arco triunfal coronado con el IHS que representa a Cristo, ejecutado con la dudosa caligrafía de un artífice que probablemente no sabía leer. La Luna y el Sol presiden sendos tramos de la misma, coronando un cielo lleno de estrellas y rosetas estarcidas en dos colores. Estos fondos “brocados”¹⁵ constituyen la misma solución decorativa que se puede ver en el Calvario de la Clastra Nova de la catedral de

¹⁴ Suárez Ferrín (2003, 103) afirma que el uso de una paleta pobre es una tónica general en los frescos gallegos de esta época.

¹⁵ García Iglesias 1999, 72.

Ourense, donde también encontramos el monograma de Cristo. La obra ourensana dejó un considerable eco en diferentes templos de toda Galicia, aunque aquí se aplica su modelo decorativo de manera menos sistemática y más descuidada.

Cada uno de los tramos fue decorado con cuatro tondos al estilo clásico, una solución sorprendente y poco habitual. Los tondos del primer tramo del presbiterio representan a los cuatro vientos, figurados como cabezas masculinas de carrillos hinchados y ojos desorbitados en acción de soplar con fuerza. Dos de los tondos se encuentran actualmente muy deteriorados. Cada uno de los vientos está identificado en letra gótica bastarda; aunque la mayor parte del texto está borrado o resulta ilegible dada la baja calidad técnica de la pintura, sí alcanzan a identificarse las palabras “Meridon” y “Oriente” en dos de los tondos. Esta rara iconografía, de intenso sabor clásico, no tiene parangón en Galicia.

Los tondos del segundo tramo de la bóveda, más cercano al testero, fueron aprovechados para representar el Tetramorfos. Actualmente se conserva en buen estado el león alado que representa a San Marcos en el paramento norte y un deteriorado buey que representa a San Lucas en el paramento sur. Los símbolos de San Juan y San Mateo son parcialmente visibles, aunque en su mayoría se encuentran ocultos por el retablo instalado en 1783. En el tondo próximo al buey de San Lucas parecen apreciarse restos del símbolo de San Mateo.

Según García Iglesias, el Maestro de la Clastra Nova intervino también en el templo parroquial de Camporramiro¹⁶, que se encuentra a escasos tres kilómetros de Nogueira de Miño. Si esta identificación es correcta, este

¹⁶ *Ibíd.*, 70.

influyente maestro pudo dejar su huella en la cercana Nogueira tanto personalmente como a través de algún colaborador que extendiese hasta nuestra parroquia el influjo de lo ejecutado en la catedral ourensana. No obstante, la ejecución de la decoración de la bóveda de Nogueira, aunque se mira en el modelo de la Clastra Nova, desde el punto de vista técnico se acerca más a las pinturas de Bembibre (Taboada). Siguiendo a Suárez Ferrín en la datación de la Clastra Nova, la bóveda de Nogueira podría ser obra del último cuarto del siglo XV¹⁷.

Testero

A través de medios digitales se ha podido detectar que la parte superior del testero conserva algunos restos de pintura figurativa en un estado de conservación bastante deficiente. Se aprecian fragmentos de cuatro figuras: un Pantocrátor flanqueado por una figura que se identificaría con la Virgen María a la izquierda y un santo sin identificar a la derecha, con un ángel trompetero sobre este último. Parece que estaríamos ante una representación “abreviada” del Juicio Final, que tendría un encaje lógico en este programa iconográfico salvífico. Como hipótesis, es posible que en el momento en que esta pintura quedase cubierta por algún aditamento o mueble litúrgico se decidiese emprender la obra del Juicio Final del muro norte, o bien al contrario, que el magnífico despliegue pictórico de la nave hiciese innecesaria esta representación escatológica, que pasaría a cubrirse de alguna forma. Esta decoración parece formar parte del mismo paño de cal que la bóveda.

4. Desmontando al Maestro de Nogueira: problemas de autoría

El “ropaje estilístico de tinte renacentista” al que hacía referencia Suárez Ferrín en algunos de estos ciclos tardomedievales se hace especialmente patente en

¹⁷ Suárez Ferrín 2005b, 146.

las pinturas de Nogueira. Con una calidad técnica en la nave de la iglesia que es superior a la de ciclos de referencia como los de Pombeiro o Vilar de Donas, la delicadeza estilística de los frescos de la nave sólo resulta igualada en Galicia por algunos ejemplos puntuales en ámbitos catedralicios.

De entrada, es preciso señalar que ninguno de los autores de las sucesivas escenas que decoran el presbiterio se corresponde, ni en cronología ni en estilo, con estos excelentes frescos que decoran la nave del templo. Esto desmiente la idea de que exista un autor único tras las pinturas de Nogueira. Por tanto, debe abandonarse la expresión “Maestro de Nogueira” o, al menos, identificar a cuál de los diferentes artistas de Nogueira se refiere dicho calificativo, pues nos encontramos ante ciclos estilísticamente muy diferenciados, superpuestos entre sí durante más de un siglo.

Aunque no es la materia de este informe, es preciso señalar que si identificamos como Maestro de Nogueira al autor del Juicio Final del muro norte, es necesario descartar tajantemente que la cercana Santa María de Pesqueiras (Chantada) fuese decorada por este autor ni por ninguno de los maestros que participan en las diferentes etapas de Nogueira. La comparación directa de las pinturas de ambos templos evidencia que en Pesqueiras se intentó replicar el programa del muro norte de Nogueira pero con una calidad técnica mucho menor.

Igualmente, conviene desmentir rotundamente muchas de las filiaciones que se han trazado entre Nogueira y otros templos del contorno, así como poner otras en cuarentena. Es el caso de las cercanas pinturas de Baamorto, que se han relacionado con el “Maestro de Nogueira”. El estilo, formato y técnica de Baamorto no se corresponde con ninguno de los pintores que trabajan en Nogueira de Miño, en particular con el magnífico pintor del Juicio Final del muro norte.

Con atribuciones y dataciones cuando menos ligeras se ha generado un problema grave para el estudio de la pintura mural gallega, ya que se ha trazado un cuadro cronológico extremadamente dudoso que hace muy difícil fechar correctamente cualquier nuevo ciclo que vaya apareciendo.

5. El marco arquitectónico románico

La capilla mayor románica de Nogueira de Miño, que sirve de soporte para el ciclo pictórico, se trata de un ábside de dos tramos con testero plano, resultando en una planta cuadrangular. Su profundidad, considerable para un templo de estas proporciones, se alcanza a través de dos amplios tramos de bóveda de cañón, divididos por un fajón. Esta estructura en dos partes fue aprovechada posteriormente por el autor de los frescos de la bóveda para su programa iconográfico, anteriormente mencionado. El primer tramo del ábside, entre el arco triunfal y el fajón, fue posteriormente ocupado por el acceso a la sacristía. En cuanto al segundo tramo, tiene amplitud suficiente para que en época moderna, según costumbre muy generalizada en los templos medievales gallegos, se rasgase un vano que iluminase el altar, dejando todavía espacio suficiente para el retablo de finales del siglo XVIII.

Consta el ábside, por tanto, de dos arcos: el triunfal y el fajón que divide los dos tramos. Esto implica la presencia de cuatro capiteles, una pequeña colección de escultura arquitectónica románica que enriquece notablemente el valor patrimonial del conjunto. Cada uno de los cuatro capiteles obedece a patrones estilísticos diferenciados, por lo que no se podría descartar que algunos de ellos fuesen reutilizados. Conservan restos de policromía, particularmente resaltes de las siluetas y las figuras efectuados con gruesos trazos de color rojo, una práctica bastante común que en el entorno de Nogueira se puede encontrar,

por ejemplo, en la iglesia de San Pedro de Bembibre (Taboada): si bien aquella presenta capiteles vegetales y no figurados, es interesante la relación entre Nogueira y Bembibre en cuanto ya hemos mencionado también el parentesco de sus pinturas. Esta policromía no sería la original del templo, sino que se correspondería con la decoración de la cornisa de la bóveda.

Capitel NO: presenta una delicada labra y un considerable vaciado del bloque pétreo. A pesar de que el volumen está muy deteriorado, se distinguen dos figuras, una de ellas claramente identificable como un león, y una tercera cabeza coronando el registro figurativo. Aunque a primera vista podría sugerir la iconografía de Daniel, la observación más minuciosa plantea dudas y dificulta proponer una iconografía para la pieza.

Capitel NE: pieza de figuración muy tosca, presenta tres figuras grotescas, cada una de las cuales ocupa cada uno de los tres planos del capitel, encontrándose las tres cabezas en el frontal y ángulos del cubo pétreo. Las figuras de los laterales parecen estar sosteniendo a la figura central por las piernas. La identificación iconográfica es incierta.

Capitel SO: el más abstracto de los cuatro capiteles presenta su volumen decorado por gráciles tallos vegetales que se voltean en roleos de gran sencillez. Un recurso geométrico que sirve para animar el capitel. Esta decoración presenta ciertos resabios clásicos, pero ejecutados de forma muy somera.

Capitel SE: representa una escena de controvertida identificación. Dos personajes, uno de ellos desnudo y el otro sentado con las manos apoyadas en sus rodillas, comparten el espacio con objetos que parecen levitar a su alrededor. Aunque la primera impresión apunta a una iconografía de malabares, la figura sedente quizás podría hacer referencia al milagro de los panes y los

peces, aunque toda identificación de la escena debe ser considerada una mera conjetura.

La variedad formal de los capiteles, ya mencionada, descarta que formen un programa iconográfico homogéneo.

6. Mobiliario litúrgico: el retablo mayor de 1783

El testero de Nogueira de Miño se encuentra presidido desde 1783 por un retablo de estilo tardobarroco. La fecha exacta de instalación del mueble se encuentra inscrita en la propia pieza, en la cornisa del banco. Este retablo fue concebido y ejecutado ex profeso para este espacio y nunca ha sido modificado ni desmontado, como prueba que conserve el entelado de las juntas entre las diferentes piezas, un rasgo excepcional en el entorno gallego. Al margen de la suciedad acumulada, el estado de conservación del mueble es óptimo, presentando una extraordinaria integridad y preservando todos sus elementos originales.

El programa iconográfico del mueble, centrado en la exaltación mariana tanto en figuras como en su decoración, está repartido en dos cuerpos. El principal presenta a la Virgen María, titular del templo, flanqueada de cuatro santos de especial devoción, mientras que el superior, cuya forma semicircular se debe adaptar a la bóveda románica del presbiterio, recoge cuatro escenas representadas en otros tantos relieves. Las diferentes facturas de las imágenes de los cuatro santos, representados en escalas sutilmente diferentes, llevan a pensar que quizás alguna de estas piezas proceda del retablo anterior del templo.

CUERPO CENTRAL (de izquierda a derecha)¹⁸

San Gregorio: se le representa imberbe, revestido de hábitos pontificales y sosteniendo la cruz pontificia¹⁹ y un libro abierto que le identifica como Doctor de la Iglesia. San Gregorio, uno de los cuatro padres de la Iglesia Latina, fue elegido, contra su voluntad, como sexagésimo cuarto Papa de la Iglesia. Santo del siglo VI, su imagen es una de las más representadas en los templos europeos, pues durante varias épocas se le consideró como un protector contra la peste e intercesor en favor de las ánimas del purgatorio. La figura que le representa en Nogueira destaca por su delicada factura.

San Pedro: el primer Papa de la Iglesia aparece en su clásica representación como Apóstol, portando una llave -su atributo principal y más antiguo- y un libro en la mano izquierda. Se representa en una escala levemente superior a la de San Gregorio. Los paños componen un volumen de mayor dramatismo que el de éste, más próximo a la representación del Bautista al otro lado del retablo. Su martirio se encuentra representado en uno de los relieves del cuerpo superior, reforzando la importancia de su presencia en el retablo.

Inmaculada Concepción: una Inmaculada de eminente carácter popular preside el templo en la calle central del cuerpo principal del retablo, desde una hornacina de mayor tamaño coronada por el monograma de María y la figura de un ángel que porta una filacteria con la salutación “Ave María”. Acompañada de querubines, que se repiten en otras partes del retablo, nos encontramos ante su iconografía clásica.

San Juan Bautista: precursor de Cristo y primer mártir de la Iglesia, el Bautista aparece representado en su habitual iconografía como profeta del desierto. Está

¹⁸ Para la iconografía, vid. Reau 1996.

¹⁹ La pieza ha perdido tres fragmentos de la cruz, por lo que actualmente parece portar una cruz doble y no triple, como corresponde.

representado en acto de bautizar y sus atributos más comunes (el cordero y el libro) se encuentran posados junto a sus pies. Viste su característica túnica de piel de camello sobre la que lleva un manto rojo que recuerda su tormento. Como ocurría con San Pedro, su martirio se encuentra representado en uno de los relieves del cuerpo superior, reforzando su presencia en el retablo.

San Roque: el santo de Montpellier, que vivió en el siglo XIV, es uno de los más populares intercesores divinos ante la peste. Como tal, su representación es de gran devoción popular en toda Europa, siendo muy intensa esta devoción en Galicia. Su inconfundible imagen como peregrino que muestra en su muslo las marcas de la peste acompañado del perro que le proporciona alimento es la que encontramos en el retablo de Nogueira, donde le flanquea también una figura de pequeño tamaño.

CUERPO CENTRAL (de izquierda a derecha)

Crucifixión de San Pedro: el martirio del primer Papa de la Iglesia aparece representado en un relieve de manera esquemática, donde dos figuras de rasgos y atuendo túrquico fijan con correas el cuerpo del santo a la cruz, colocándolo en posición invertida, tal como determina la tradición cristiana.

Anunciación: en esta representación popular de la Anunciación una paloma y un ángel acompañan a una María en claro estado de gravidez, aprovechando prácticamente todo el espacio del relieve. La decoración de la habitación en la que María recibe la noticia se encuentra pintada sobre el fondo de la tabla.

Natividad-Adoración de los pastores: un relieve repleto de figuras representa el momento del nacimiento de Cristo, donde además de la Sagrada Familia y los animales aparece en último término uno de los pastores que acuden a la

adoración. Un resalte arquitectónico sobre el fondo del relieve sirve para ubicar la escena en el portal que marca la tradición.

Decapitación de San Juan Bautista: el cuerpo del Bautista decapitado y encadenado se encuentra todavía rezando mientras un pequeño personaje, que repite ciertos rasgos turcos, entrega a Salomé y a otra dama la cabeza del santo en una bandeja. Como el resto de relieves, el sabor popular de esta representación constituye uno de sus principales valores.

Todo el conjunto está presidido por el Padre Eterno bendiciendo, ubicado por encima del sol. Sobre él se repite, nuevamente, el nombre de María a través del monograma, subrayando el mensaje mariano del mueble.

7. Evaluación de los restos pictóricos del testero

Como se ha mencionado anteriormente, la parte superior del testero del presbiterio conserva algunos restos de pintura figurativa, tal como se ha podido comprobar a través de medios digitales. Dada la escasa visibilidad, estos restos resultan difíciles de asignar con plena seguridad a alguna de las capas que se aprecian en el resto de la capilla mayor, aunque algunos detalles decorativos del fondo y la técnica aplicada sugieren que podrían pertenecer a la misma capa que la pintura de la bóveda. Su estado de conservación es muy parcial y el soporte pictórico es muy frágil. Se pueden apreciar cuatro figuras: un Pantocrátor en el centro, flanqueado por una figura que parece femenina y se identificaría con la Virgen María a la izquierda y un santo sin identificar a la derecha, con un ángel trompetero sobre este último.

En caso de que esta aproximación iconográfica fuese correcta, parece que estaríamos hablando de una representación reducida del Juicio Final. Cabe

especular, con máxima precaución, que esta escena fuese cubierta en algún momento a principios o mediados del siglo XVI, quizás por algún mueble, motivando una segunda representación de otro Juicio Final en el muro norte.

En todo caso, los restos del testero son muy parciales y su interés estilístico es secundario, ya que el presbiterio y el templo en su conjunto albergan ciclos más completos, mejor conservados y de igual o mayor calidad. El hecho de haber podido acceder a ellos a través de medios técnicos es más que suficiente para hacer una lectura completa del programa iconográfico, como se ha visto en el apartado anterior, sin que exista necesidad alguna de recuperar estos restos a la vista. El valor artístico e histórico del retablo que cubre los restos de pintura es muy superior y su estado de conservación es óptimo, por lo que el mueble debe conservarse en esa ubicación sin ningún tipo de alteración.

8. Integridad artística del presbiterio (capiteles-pinturas-retablo)

24

En la actualidad, el presbiterio de Nogueira de Miño constituye una verdadera joya del arte gallego, por cuanto se han superpuesto en él de manera natural diferentes expresiones artísticas (arquitectura, escultura en piedra, escultura en madera y pintura) de estilos de distintas épocas (románico, gótico, renacimiento y barroco), que han llegado a nosotros en un estado de conservación mucho mejor de lo habitual en Galicia. Esta integridad es el valor patrimonial más importante de este espacio monumental, pues permite leer los cambios en la devoción popular durante buena parte de la historia eclesiástica gallega.

Es preciso enfatizar que no existe ningún criterio de conservación patrimonial que permita alterar o disgregar el patrimonio tal como lo hemos recibido. Dicho de otro modo, el conjunto debe conservarse tal como ha llegado a nuestros días. Esta preservación debe ser tomada en cuenta especialmente en lo referente

al retablo. Resulta extraordinario haber conservado un retablo de esta calidad en óptimas condiciones de conservación y sin haber sido nunca movido, por lo que nada justificaría que se moviese ahora.

Por todo ello, hay que concluir que los restos pictóricos del testero deben conservarse tras el retablo, como se encuentran actualmente. Bajo ningún concepto debería desplazarse o modificarse un retablo que se encuentra inalterado y en perfecto estado para descubrir unas pinturas de menor entidad, parciales, deterioradas y que no aportan ninguna singularidad al conjunto más allá de la mera curiosidad. De hecho, para la valoración del sobresaliente ciclo pictórico de Nogueira de Miño sería contraproducente emprender un desmontado del retablo para poner a la vista los restos que se encuentran detrás, pues supondría adulterar el contenedor artístico de las pinturas y generar la falsa sensación de que esa parte del ciclo (la de menor valor) es más importante que el resto de los frescos del templo, que son perfectamente visibles e interpretables. Con el impresionante patrimonio pictórico que la iglesia de Nogueira tiene a la vista, una intervención de esas características sería completamente gratuita.

9. Conclusiones

1. El trabajo próximo a la obra durante las sucesivas campañas de recuperación de los frescos de Nogueira de Miño ha permitido replantear por completo la hipótesis de la correspondencia de todas las pinturas del templo con el mismo autor. La autoría del llamado Maestro de Nogueira, propuesta cuando el ciclo apenas era visible, ya no se sostiene, dada la diferente época y autoría de las distintas intervenciones pictóricas.

2. Tenemos intervenciones en la iglesia muy próximas en el tiempo, con al menos tres campañas pictóricas en menos de un siglo. Este caso único en Galicia convierte a Nogueira en un instrumento de excepción para analizar los cambios en el gusto y en la liturgia de la época.

3. El artífice del que hemos denominado como Tramo D del presbiterio se destaca como un artista de excepcional singularidad en el panorama gallego del siglo XV. Por ese motivo, esta mano, que tradicionalmente había sido identificada de manera errónea con el Maestro de Nogueira, merece ser individualizada. Proponemos la denominación de Maestro del Prendimiento de Nogueira para este excepcional artífice.

4. El conjunto artístico del presbiterio debe preservarse en su excepcional estado actual, respetando su inusual integridad.

10. Bibliografía

- Cajigal Vera, M.A. et alii, "The Full-Scale Tracings of the Parish Church of Nogueira do Miño", Inglese, Carlo y Pizzo, Antonio, *I tracciati di cantiere. Disegni esecutivi per la trasmissione e diffusione delle conoscenze tecniche*, Roma, 2016, 108-117.
- Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana*, Madrid, 1998.
- Carmona Muela, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003.
- Carrero Santamaría, E., *La Clastra Nova de la Catedral de Ourense*, Ourense, 2013.
- Castiñeiras González, M.A., "A Poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés", *SEMATA*, Nº.14, 2003, 293-334.
- Corbin, A. (dir.), *Historia del Cristianismo*, Barcelona, 2013.
- Duchet-Suchaux G. y Pastoureau, M., *La biblia y los santos*, Madrid, 1996.
- García Iglesias, X.M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago, 1979.
- García Iglesias, X.M., "Século XVI", *Artistas galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, 1999, 66-79.
- Monreal y Tejada, L., *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000.
- Reau, L., *Iconografía del arte cristiano*, 6 vols., Barcelona, 1996.
- Suárez Ferrín, A.P., *El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajo-medieval*, Memoria de Licenciatura, 2003 (inédita).
- Suárez Ferrín, A.P., "La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI: una vista panorámica", *Anuario brigantino*, Nº. 28, 2005, 303-350.
- Suárez Ferrín, A.P., "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón", *Anuario brigantino*, 2000, 379-422.
- Suárez Ferrín, A.P., "Las pinturas murales de la Clastra Nova: Pasión y Redención", *Camino de Paz : Mane Nobiscum Domine*, 2005, 141-156.

Suárez Ferrín, A.P., “Las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro (Lugo)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Nº. 10, 2001-2002, 49-102.

El presente informe histórico ha sido elaborado por encargo de la empresa Crea Restauración y finalizado a fecha 3 de julio de 2017.

Durante el análisis los datos y valoraciones profesionales de las especialistas de Crea Restauración, Yolanda Gómez Mirón, Mar Medina Puente y Rocío Domenech Labandeira, han sido de vital importancia para poder interpretar adecuadamente las pinturas de Nogueira. Su ejemplar trabajo ha sido clave para una correcta lectura de este excepcional bien cultural.

Durante todo el proceso ha sido de gran importancia la colaboración de diferentes profesionales. La documentalista Adriana C. Cousillas Lino ha contribuido a la localización de fuentes y ha revisado el texto. Los profesores de la Universidad de Santiago de Compostela Miguel Taín Guzmán y Domingo González Lopo han aportado su experiencia a la hora de interpretar algunas cuestiones relativas a las pinturas y el retablo. El historiador Roberto Reigosa Méndez ha sido una ayuda fundamental para leer adecuadamente las escenas de las pinturas. Xoán Escudero Rodríguez colaboró en este estudio documentando fotográficamente las pinturas murales para su análisis.

A todos ellos quiero hacer constar mi profundo agradecimiento.

Santiago de Compostela, 3 de julio de 2017

Miguel Ángel Cajigal Vera