

TFG

El estudio histórico-técnico de las pinturas murales de Santa María de Mañón (A Coruña)

Presentado por Clotilde Lemoine

Tutor: Mercedes Sánchez Pons

Cotutor: José Madrid Garcia

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Este trabajo final de grado trata del análisis técnico e histórico de dos conjuntos de pinturas murales ubicadas en la pared Norte de la iglesia de Santa María de Mañón en la provincia de A Coruña. Después de varias transformaciones arquitectónicas, en concreto en los años 90, se descubrió que albergaba una pinturas murales muy relevantes de estilo gótico hispanoflamenco. Las más antiguas, resultaría ser uno de los Ciclos de la Pasión más completo de Galicia. En cuanto a la segundas, el Juicio Final, completan el conjunto Pasión-Redención, tema común en las iglesias gallegas.

Gracias a la búsqueda bibliográfica, a la comparación con otros ciclos pictóricos de la región y al análisis de la naturaleza de los materiales compositivos mediante técnicas específicas simples, se referencia y se plasma la importancia histórica del conjunto pictórico dando valor al patrimonio gallego. Este estudio se considera como una introducción y una parte integrante de un proyecto de conservación y restauración más amplio en coordinación con otros cuatro TFG presentados por Aida Blaya, Sandra Brisa, Francesco Devicienti y Noelia Nadal.

Palabras claves: *Pinturas murales, Santa María de Mañón, Pasión-Redención, estilo gótico hispanoflamenco.*

ABSTRACT

This final bachelor report is dedicated to the technical and historical analysis of two mural painting assemblies located on the North wall of the church of Santa Maria de Mañón in the province of Coruña in Spain. After several architectural transformations, mural paintings with a relevant hispanic-flemish gothic style and others with a mannerist style were discovered in the 90's. It turned out that the most ancient were one of the most complete concerning the Cycle of *the Passion* in Galicia. For the others, *the Final Judgment* completes the assembly of the Passion-Redemption, a common topic in Galician churches. Thanks to the bibliographical research, to the comparison with other pictorial cycles of the region and to the analysis of the nature of the material components by using simple specific techniques, we have been able to highlight the historical importance of such pictorial assembly into the Galician patrimony. This study can be considered as an introduction and also an integral part of a more important conservative and restorative project in coordination with four others TFG presented by Aida Blaya, Sandra Brisa, Francesco Devicienti and Noelia Nadal.

Keywords: *Mural paintings, Santa Maria de Mañón, Passion-redemption, hispanic-flemish gothic style.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a todos los que nos han permitido realizar este proyecto empezando por Javier Martínez el párroco de Santa María de Mañón y por Carmen que tantas veces me abrió la iglesia. Agradezco también a Nordés, asociación del patrimonio Ortegalia, por la difusión y ayuda material durante la campaña de verano.

No puedo olvidar todos los entrevistados que nos permitieron obtener esa información oral tan valiosa: a Blanca Besteiro, Andrés Formoso, Bernardo Penabade, Pepe García y Manuel Timiraos. Además estoy reconociente hacia toda la familia García por su ayuda y en particular a Víctor por su paciencia y apoyó en todos momentos.

Este proyecto no hubiera sido posible sin la colaboración y ayuda de mis compañeros Irene, Sandra, Fran, Alex, Paula, Noe y Aida así como la de Lucas por su entusiasmo y ayuda a lo largo del proyecto. Doy las gracias a mis amigos Andrea, María, Paula y Jonas por ayudarme en estos últimos momentos durante los cuales tanto hicieron falta.

Quiero agradecer particularmente a mi tutora Merche que tanto nos ayudó con su dedicación y ganas, a mi cotutor José y a Josele por acompañarnos en este proyecto. Finalmente doy las gracias a las técnicas del departamento, Maite Moltó y Esther Nebot por su tiempo y su ayuda.

Por último quiero agradecer a mi familia por su paciencia y amor desde lejos durante este año tan completo en el cual no fui del todo presente.

"No pasará mucho tiempo sin que a estos descubrimientos se unan otros. Entonces la pintura mural gallega será un maravilloso libro abierto en el que artistas, historiados y amantes de lo antiguo podrán leer los mensajes que, desde los muros de nuestros templos, nos envían los pasados siglos."

TRAPERO PARDO J. *Pintura Mural*. p.7.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PINTURAS	10
3.1. Aspecto sociológicos y entorno	10
3.1.1 <i>En la actualidad</i>	10
3.1.2 <i>Antiguamente</i>	10
3.2. El Inmueble	13
3.2.1 <i>Origen</i>	13
3.2.2 <i>Reformas</i>	14
3.2.3 <i>El conjunto pictórico</i>	16
4. ANÁLISIS ESTILÍSTICO	18
4.1 EL Ciclo de la Pasión	18
4.1.1 <i>Estudio iconográfico</i>	18
4.1.2 <i>Estudio iconológico</i>	21
4.1.3 <i>Referentes y similitudes con otros conjuntos</i>	21
4.2. El Juicio Final	23
4.1.1 <i>Estudio iconográfico</i>	23
4.1.2 <i>Estudio iconológico</i>	26
4.1.3 <i>Referentes y similitudes con otros conjuntos</i>	27
5. ESTUDIO TÉCNICO	29
5.1 Técnica artística	29
5.2 Materiales compositivos	32
6. CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	37
ÍNDICE DE IMÁGENES	41
ANEXOS	



[1]

1. INTRODUCCIÓN

La iglesia de Santa María de Mañón - de época medieval - está situada en el Campo da Feira de Caión en la provincia de A Coruña (Concello de Mañón). El edificio estaba originalmente formado por una única nave, en el siglo XVII se amplió con un ábside y a finales del siglo XX, en la década de los noventa, se realizaron diversas transformaciones arquitectónicas¹. En una de ellas, en el año 1991 aparecieron las pinturas objeto de este estudio gracias a la intervención de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia, además se constató la presencia de más decoraciones pictóricas no estudiadas hasta la fecha.

Unos años después, en 1998 se realizó una intervención de consolidación de urgencia en dichas pinturas a cargo de la restauradora Blanca Besteiro, en la cual se llevó a cabo una gran parte del desencalado de estas escenas.

Los ciclos pictóricos de La Pasión y del Juicio Final de influencia gótica hispanoflamenca y manierista, han sido datados por la historiadora del arte Alicia Suárez-Ferrín en torno a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, respectivamente. Ambos ciclos se encuentran situados en la pared norte de la nave y ocupan una superficie aproximada de 70 m² con unas medidas de 4,25 × 11,62 m.

A raíz del contacto personal con la parroquia de Santa María de Mañón y comprobando el interés de las pinturas murales y su estado de conservación, se propuso la posibilidad de plantear un estudio completo sobre las mismas que permitiera la elaboración de un proyecto de intervención.

En dicho estudio han participado cinco alumnos del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia: Aida Blaya, Sandra Brisa, Francesco Devicienti, Clotilde Lemoine y Noelia Nadal, tutorizadas por tres profesores del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: José Madrid, Jose Luís Regidor y Mercedes Sánchez.

Debido a la magnitud del trabajo total se ha decidido dividir las distintas partes del estudio en cinco líneas de Trabajo Fin de Grado: el estudio histórico-técnico, el estado de conservación, la Propuesta de intervención,

¹ Es muy probable que durante una de ellas, tal y como atestiguan algunos vecinos, se eliminaran otras pinturas murales, ubicadas en la pared sur bajo las capas de cal, pero no ha sido posible constatar este hecho puesto que no se ha tenido acceso a ningún documento que lo acredite.

la Conservación preventiva y la aplicación de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) al análisis de los daños. Estos cinco trabajos siguen un hilo común con los objetivos a estudio: poner en valor el conjunto pictórico y realizar una propuesta de conservación y restauración.

Este Trabajo Fin de Grado tiene como punto de partida la realización de una contextualización histórica y social de las pinturas analizando su estilo, influencias e iconografía, para luego acercarnos a la técnica y a los materiales con los que han sido realizadas. Para ello se relaciona este conjunto con antiguas zonas de pase como puede ser el camino prehistórico dos Arrieiros y por lo tanto con otros ciclos pictóricos. Se pretende defender la relevancia estética de este conjunto y de su importancia en la historia de arte gallego dado que una gran parte de su pintura medieval se ha perdido, conservando ejemplos en zonas rurales como ésta por su uso limitado y la falta de recursos económicos, manteniendo las pinturas ocultas durante siglos bajo capas de cal.

El mal estado de conservación en ciertas zonas (lagunas, encalados, velos blanquecinos) no nos permite una lectura integral de la obra, por lo tanto este estudio no es exhaustivo iconográficamente ya que se ha estudiado únicamente las zonas visibles y discernibles.

2. Objetivos y metodología

El objetivo común a los cinco trabajos de final de grado de este grupo de estudio, es el de reunir los datos necesarios para llevar a cabo un proyecto de intervención, así como poner en valor este conjunto pictórico con el fin de asegurar su salvaguarda. A raíz de este objetivo general se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Contextualizar el conjunto históricamente y en la actualidad.
- Analizar iconográficamente e iconológicamente los dos ciclos pictóricos para relacionarlos con otros conjuntos artísticos de Galicia.
- Plantear una hipótesis argumentada de la técnica pictórica utilizada y los materiales empleados.

Metodología

Para lograr estos objetivos se partió de una búsqueda bibliográfica y resultó de especial relevancia el artículo publicado por la historiadora del arte Alicia Suárez-Ferrín directamente relacionado con el estudio de las pinturas murales de Santa María de Mañón². Asimismo, se tiene que referenciar como una de las fuentes fundamentales para este trabajo, los numerosos escritos del historiador José Manuel García Iglesias. Para complementar la información necesaria se consultaron otras fuentes primarias (artículos, monografías) y secundarias (bibliográficas de artículos y de monografías) a través de distintas bibliotecas de la UPV (Central y Bellas Artes) y de la UV (Humanidades), así como visitas in situ al Archivo Real de A Coruña, a la biblioteca de la Real Academia galega (A Coruña), a la fundación biblioteca de la Casa Consulado (A Coruña), a la biblioteca municipal de Ortigueira y al Archivo Histórico Diocesano de Mondoñedo³. Además se consultaron fuentes terciarias como bases de datos (Teseo, Riunet) mediante Internet.

La búsqueda bibliográfica y documental fue complementada con la recogida de datos en la propia iglesia. En abril de 2015 se realizó una primera visita como toma de contacto con la finalidad de organizar el trabajo de campo con el párroco Javier Martínez. En agosto de 2015 se realizó el estudio directo de la obra durante nueve días con un grupo de trabajo compuesto por Aida Blaya, Sandra Brisa, Francesco Devicienti, Paula Ferrandiz, Irene Gómez, Alejandro Jimenez, Clotilde Lemoine y Noelia Nadal. Entonces se tomaron los

² Se hace referencia a dos artículos en torno al cual se articula este trabajo a saber SUÁREZ-FERRÍN, A.P., *La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón*, 2000 y SUÁREZ-FERRÍN, A.P., *La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI*, 2005.

³ La visita en el archivo Diocesano, realizada en abril del 2015, no fue fructífera ya que los libros de registros empiezan en el 1618, fecha posterior a la realización de las pinturas estudiadas. Además, la difícil lectura de la caligrafía antigua y la falta de digitalización de los documentos consultados impidió la posible referencia de datos de las reformas históricas.

datos necesarios para realizar un levantamiento gráfico de las pinturas y también se realizó el estudio fotográfico con varios objetivos para la obtención de tomas generales, de detalles, de macro, con luz rasante y fotografías ultravioletas (UV). Además, para registrar la temperatura y humedad dentro de la iglesia se dispuso un *datalogger* LOG32 durante tres meses, de agosto a noviembre.

El trabajo de campo permitió la toma de contacto con la población y su entrevista, en particular a los vecinos cercanos a la obra como el párroco y feligreses. Dichos testimonios se tomaron en cuenta, contrastándolos con fuentes primarias en relación con la historia de la iglesia. Finalmente, se realizó una entrevista a Blanca Besteiro, restauradora de las pinturas murales durante la intervención de consolidación de urgencia realizadas en el 1998⁴.

A lo largo del curso 2015-2016 se realizaron varias visitas con el objeto de complementar la información fotográfica faltante, recoger datos del *datalogger*, consultar varias bibliotecas y registros de la zona y continuar las entrevistas. Se aprovecharon estos viajes para conocer iglesias relacionadas como la de San Vicente de Pinol en Sober, la capilla de San Pedro en Mañón y la iglesia de Riobarba en Vicedo.

Ya que la metodología de trabajo derivada de la distancia y los tiempos marcados no nos permitió obtener los permisos del Arzobispado y de la Dirección General de Patrimonio de la Xunta de Galicia para trabajar directamente sobre la pintura, la información que aportamos está basada en un examen visual pormenorizado, contrastado con los datos obtenidos a través de la bibliografía y los testimonios de informantes. Asimismo se han recogido unos pequeños fragmentos de pintura del suelo de la iglesia desprendidos probablemente de la pintura para observarlos en los laboratorios de la universidad.

4 vs. Entrevista a Blanca Besteiro, Anexo I.



[2]



[3]



[4]

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PINTURAS

3.1. ASPECTOS SOCIOLOGICOS Y ENTORNO

3.1.1 En la actualidad

El lugar de Caión, en el Concello de Mañón está situado en el extremo norte de la península, en Galicia, provincia de A Coruña. La mayor parte del municipio es de gran altitud, en la sierra de la Faladora donde la iglesia se encuentra en un punto medio delimitado por cuatro parroquias (*figura 2*): al norte por Riberas del Sor, al este por la parroquia de Riobarba, al sur por Grañas del Sor y al oeste por San Cristóbal⁵. La parroquia, situada en el costado izquierdo del río Sor, en un terreno elevado, está rodeada por campos, la plaza principal de las ferias y el cementerio por su lado norte.

Actualmente es una zona rural aislada y de escasa población, que fundamenta su economía en la agricultura y la ganadería local, sufriendo una clara despoblación progresiva a lo largo de los siglos, acrecentada en los últimos años (*figura 3*). En el 2015 se registró una población de 1454 habitantes en el Concello⁶ y 224 empadronados en la parroquia. En comparación, se registraron en el primer censo de la población en el 1860 unos 1615 habitantes⁷ solamente en la parroquia de Santa María de Mañón.

Este decaimiento de la actividad económica en la zona se ha visto motivado probablemente por la migración de la población hacia las ciudades. Además, la mano de obra se redirigió hacia el mar y los puertos, por lo que la vida agrícola se redujo. Hasta la década de los años 80 se conoce una gran producción de ganado y productos de la agricultura⁸ pero la sustitución de la economía del campo por la de mar fue dejando atrás zonas de cultivo y de paso histórico sin casi actividad, por lo que el ayuntamiento del Concello trasladó su puerto marítimo a O Barqueiro.

Por este motivo la iglesia de Santa María de Mañón (*figura 4*) fue reduciendo su uso, manteniéndose cerrada la mayor parte del tiempo y abriéndose sólo para la celebración de misas una vez al mes y para celebraciones especiales.

3.1.2 Antiguamente

La sociedad gallega del siglo XV y XVI giraba en torno a los señores feudales que en muchas ocasiones se organizaban con los obispos para tener el control de varias parroquias. En esta zona tuvo una gran influencia por Pérez de Andrade en el siglo XIV quién tuvo bajo su poder económico las tres iglesias de Montes do Sor, a saber la de San Pantaleón de Cabanas, la de

Figura 2 : Mapa de Caión y alrededores.

Figura 3: Entorno de la iglesia.

Figura 4: Vista general desde el punto de vista este de la iglesia.

5 DÁVILA, J., *Geografía descriptiva de la comarca de Ortigueira*. 1931. p.176.

6 Mañón: A Coruña. *Sociedade e poboación*. [Consultado el 10/08/16]. Disponible en: www.ige.eu/ige/bdt/servlet/toPDF?ESP=15044

7 DÁVILA, J., *Op. Cit.*. p.176.

8 OTERO, C. *Una ruta cultural en Ortegal: O camiño dos Arrieiros*. p. 31.

Santa María de Cabanas y la de San Paulo de Riobarba⁹. Estos tres templos se ubican en el entorno directo de la iglesia estudiada, a menos de 10 km de distancia, por lo que no descartamos su posible influencia ahí.

Los nobles en el poder con el apoyo del clero mantenían su población sumida en la ignorancia, manejando los libros disponibles e instruyéndola vía la palabra y la imagen¹⁰. Así, se alimentaba el temor a la muerte, a la cual se le daba una solución cristiana gracias a un *Juicio Final*¹¹ sin escapatoria¹². Además se adoctrinaba a la población con imágenes concretas, como las de Cristo y de la Virgen¹³, gracias a pintores elegidos para trabajar en las iglesias de las diócesis. De este modo, a partir de las segunda mitad del XVI, la pintura evoluciona en paralelo a la iglesia y a la sociedad gallega¹⁴.

En cuanto a los artistas, en esta época están considerados como artesanos desde el punto de vista de la sociedad, formándose como aprendices en talleres con maestros¹⁵. Según José Manuel García Iglesias se formaron círculos artísticos marcados por maestros principales que agrupan toda la producción del siglo XVI¹⁶.

En esta provincia, marcada por la dispersión geográfica y la abundante vegetación del terreno existe una red importante de caminos que permitía el intercambio social, comercial y artístico. Su estudio nos permite referenciar puntos estratégicos de paso. Así, los primeros caminos registrados en los alrededores vienen marcados por la época megalítica balizados con mámoas y túmulos a lo largo del recorrido.¹⁷ El primero pasando por Mañón, de origen fenicio¹⁸, enlazaba Bares y As Pontes de García Rodríguez a lo largo de la sierra Faladora, en paralelo al río Sor¹⁹. Siguen las vías romanas, la red medieval y a partir del XVIII los caminos reales, cristianizados por medio de cruces de piedra²⁰, que solían recorrer los mismos caminos antiguos. Pasaban por Caión dos caminos reales de oeste a este enlazando Ortigueira con Viveiro y el de

9 GARCÍA LAMA, M.A. *La memoria de Fernán Pérez de Andrade o Bóo en las iglesias de Montes do Sor: San Pantaleón de Cabanas, Santa María de Cabanas y San Paulo de Riobarba*. pp.123-125.

10 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI*. p.398.

11 Es por lo que "La representación del tema del Juicio Final es, sin duda, la más atractiva para el cristiano en Galicia durante los siglos XV y XVI". GARCÍA IGLESIAS, J. M. *El Juicio Final en la pintura Gallega Gótica y Renacentista*. p.135.

12 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* p. 399.

13 La actividad artística en el siglo XV está regida por la práctica ecléctica, lo que afecta a las formas estilísticas empleadas en los conjuntos artísticos. MONTERROSO MONTERO, J.M. *El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, artesanos, mecenas y cliente*. p.250.

14 MONTERROSO MONTERO, J.M. *Op.Cit.* p.254.

15 MONTERROSO MONTERO, J.M. *Ibidem*. pp.263-264.

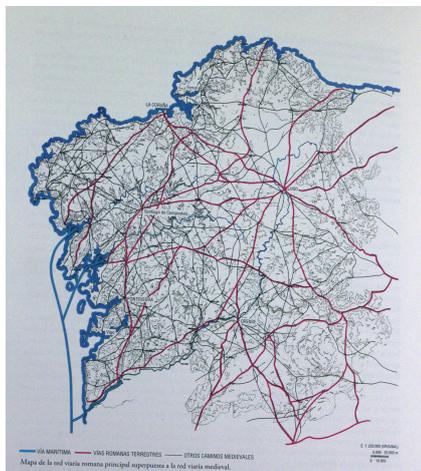
16 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna el siglo XVI*. p.20.

17 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op. Cit.* p.20.

18 BURGOA, J. *As Cruces de Pedra do Camiño Vello dos Arrieiros*, p.309.

19 MACIÑEIRA, F. *Bares: Puerto hispánico de la primitiva navegación occidental*. p.34-35.

20 Las cruces de granito (figura cruz), erguidas a partir del siglo XVIII en el camino son muy comunes en el arte popular gallego y tenían como funciones señalar, sacralizar e identificar los antiguos caminos, los monumentos de cultos y dar buena suerte a los viajeros. BURGOA, J. *Op.Cit.* pp.305-311.



[5]

norte a sur²¹ que ya hemos mencionado.

Todos estos caminos se pueden agrupar por su función comercial a través de la historia, en el denominado *Camino Vello*, *Camino grande* y *Camino dos arrieiros*²². En nuestro caso tiene un itinerario de unos 50 km por la sierra de la Faladora y de la Coriscada²³ y fue “ideado precisamente con el fin primordial de buscar una salida al mar y poder enlazar directamente de la mejor manera entonces posible aquel centro montañoso de vida comarcana con el avanzado puerto, más boreal de Hispania [...]”²⁴. Así, su función principal fue el transporte de vino, productos agrícolas y de minerales del campo al mar; y a la inversa, de pescado y mercancías entre el puerto de Bares y el interior de Galicia²⁵.

Además, analizando el mapa de los caminos medievales²⁶ (figura 5) observamos una red de caminos transversales en la cual se puede relacionar el puerto de Bares, y por lo tanto Mañón, con el sur de Galicia y en concreto con la zona de la Ribera Sacra. Podemos observar una vía principal de Ourense a Lugo y otra vía secundaria enlazando Lugo con Villalba²⁷ para reencontrar la vía principal hasta el puerto de Bares²⁸.

Gracias a este estudio podemos justificar la importancia mercantil de Mañón y relacionarlo artísticamente con otras comarcas para entender la evolución y las influencias de la pintura mural gallega.

En cuanto al punto estratégico de paso que representaba Mañón en esta red de caminos históricos, era relevante la afluencia de la población y el intercambio de mercancías, lo que repercutía sobre toda su actividad.

Tras numerosas pérdidas demográficas ocasionadas por las guerras y los brotes de peste, se vuelve a la agricultura en esta zona de Galicia en el siglo XV, época en la que la historiadora Alicia Suárez-Ferrín sitúa las pinturas, y según López: “El campo se beneficia de salarios elevados por la falta de mano de obra”²⁹.

Conservando esta importancia económica Caión, situado en el punto principal del Concello, recibía las ferias en su plaza principal denominada Campo da Feira. Hasta los años 80 se hacían dos ferias al mes con cuatro tabernas y cuatro cooperativas para el abastecimiento de los labradores³⁰. Fue, gracias a ello, el centro desde el cual se realizaba los mercados de ganado y víveres³¹, la vida religiosa³² y las salidas hacia la ciudad en la comarca.

21 OTERO, C. *Op. Cit.* p. 30.

22 MACIÑEIRA, F. *Op. Cit.* p.38.

23 BURGOA, J. *Op. Cit.* pp.308-309.

24 MACIÑEIRA, F. *Op.Cit.* p.35.

25 BURGOA, J. *Op. Cit.* p.309.

26 NÁRDIZ, O. *El Territorio de los Caminos en Galicia: Planos Históricos de la Red Viaria.* p.164

27 Dato confirmado en: DÁVILA. J. *Op. Cit.* p.223.

28 NÁRDIZ, O. *Op. Cit.* p.164.

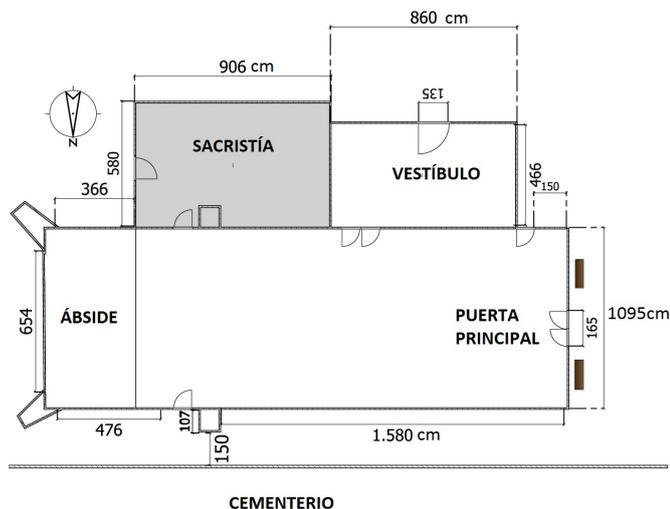
29 LÓPEZ, A. *Idade Media.* p.176.

30 vs. La entrevista de Manuel Timiraos, Anexos II.

31 Se celebraba la feria cada cuarto domingo para toda clase de ganado y productos. vs. La entrevista de Manuel Timiraos, Anexos II.

32 Se dedicaba una devoción importante a la capilla de San Pedro situada un poco más abajo

Figura 5: Mapa de los caminos medievales de Galicia.



[6]



[7]

3.2. EL INMUEBLE

En la actualidad la iglesia de Santa María de Mañón tiene una planta rectangular de una sola nave, con un ábside orientado al este, además de dos antesalas con función de vestíbulo y sacristía tal y como podemos observar en el plano (*figura 6*). El edificio cuenta con cinco accesos, de los cuales dos principales³³: en la fachada oeste a modo de entrada oficial (*figura 7*), en la fachada sur hay tres entradas distintas dando acceso a las antesalas y al campanario y finalmente hay una puerta trasera en el muro norte dando acceso al cementerio.

Como podemos leer en el estudio de Noelia Nadal³⁴, la fábrica en su mayoría está elaborada con mampostería no labrada salvo la del altar de sillares labrada a hueso. En cuanto a la cubierta de la nave está confeccionada a dos aguas y la del altar lo está a cuatro aguas.

No se ha localizado ningún estudio específico sobre este inmueble, por lo que se desconoce la fecha en la que se levantó el edificio y sus transformaciones. Apoyándonos en el testimonio oral de los vecinos de la localidad y en las diversas trazas en paramentos y cubiertas que indican diversas reformas se ha procedido al estudio del histórico del inmueble, planteando hipótesis que necesitarían verificarse mediante estudios arqueológicos.

3.2.1 Origen

Como hemos visto anteriormente, los caminos y en particular el Camino de los Arrieros tiene una importancia histórica notable para la comarca. Por lo tanto ha tenido repercusiones sobre su vida económica, social y religiosa. Como fue costumbre a lo largo de la historia, los lugares sagrados solían serlo ya en tiempos lejanos. Así, en un primer momento podemos relacionar la iglesia con el camino megalítico, ya que según Federico Maciñeira en la iglesia de Santa María de Mañón se encuentra otra concentración de necrópolis de la época.³⁵

En un segundo momento y según la tradición oral popular, el inmueble podría haber tenido una función anterior a la actual, como casa de acogida

de la iglesia de Santa María de Mañón. En: VILLAAMIL J. y CASTRO. *Iglesias gallegas*. p. 70.

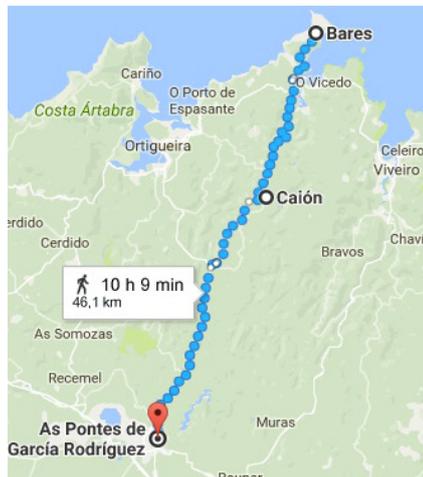
³³ Para el uso del edificio vs. NADAL. N. *Op.Cit.* p.17.

³⁴ NADAL, N. *Ibidem*. pp.11-12.

³⁵ Explica además que “este toponímico de Maañón recuerda el culto a Magnón, el nombre que probablemente recibió hércules de los españoles” MACIÑEIRA, F. *Op.Cit.* p.69.

Figura 6 : Plano de la iglesia.

Figura 7 : Vista de la iglesia desde el oeste.



[8]



[9]



[10]

Figura 8 : Recorrido del camino dos Arrieiros.

Figura 9: Nicho tapiado a la altura de la escena 15.

Figura 10: Inscripción del año 1606 realizada en la construcción de la bóveda este.

Figura 11: bóveda de crucería.



[11]

u hospital para los viajeros de los caminos dada su localización respecto al citado camino de los Arrieiros³⁶. En este camino de unos 45 km, la iglesia está situada en un punto medio (figura 8). Teniendo en cuenta que los caminantes y el ganado cargaban con mercancías, esta distancia corresponde a un recorrido medio de un día, lo cual podría explicar una posible función de albergue para los caminantes. Esta teoría podría relacionarse con varios nichos o huecos sellados que se encontraban bajo la decoración pictórica y que ahora están a la vista por la pérdida de ésta (figura 9). Se sitúan a una altura aproximada de un metro, lo que nos podría indicar su funcionalidad. Estos nichos habrían sido tapiados antes de encalar la pared para pintarla. Añadimos a esta teoría que la planta primaria del inmueble era posiblemente rectangular con las dos antesalas a la nave central, ya que la zona del ábside con el actual altar se adjuntó *a posteriori*.

3.2.2 Reformas

La primera reforma de la cual tenemos constancia se realizó en el siglo XVII cuando se construyó la bóveda que alberga el ábside rectangular, como resultado de las transformaciones arquitectónicas sufridas a medida que la economía del pueblo prospera. Gracias a la inscripción en Latín en el pilar norte (figura 10), se puede fechar el final de la ampliación de la iglesia en 1606³⁷. lo cual denota un avance técnico y recursos económicos importantes, ya que se trata de una abertura en arco de medio punto y una bóveda de crucería ojival octopartita con fábrica de sillares (figura 11). En el exterior del edificio sobresalen cuatro contrafuertes de sillares repartiendo el peso de la bóveda.

Se pueden observar varias reformas históricas en las ventanas de la pared norte. En la zona de faltante principal se distingue una abertura sellada (figura 12, p.15). Además, la ventana izquierda se interpone en algunas escenas pintadas lo que nos permite pensar que su abertura fue posterior a las pinturas. El único dato del cual tenemos constancia es el encargo realizado en el 1799 para las ventanas del altar mayor de la iglesia³⁸.

36 Dato recogido en la entrevista con Andrés Formosa (vs. Anexos III).

37 Estos datos se confirman en DÁVILA, J., *Op.Cit.* p.177 : "la iglesia parroquial es amplia y de construcción antigua teniendo la torre y todo el frente en estado ruinoso. La capilla del altar mayor es de relativo mérito, con muros de piedra de granito lo mismo que los nervios de su bóveda, construida en el año 1606. Tiene dos pequeños altares laterales estilo chirrugueresco. Próximo a la iglesia esta emplazado el cementerio" sin embargo Vila-amil y Castro contrasta este dato ya que podemos leer: "Pudiéndose añadir a esto que en la iglesia de Santa María de Maañón (Ortigueira), construida en la segunda mitad del siglo XVII (1657) el arco toral y las nervaduras de la capilla mayor son ojivales" en: *Iglesias gallegas de la Edad Media.* p. 134.

38 Obispaado Mondoñedo-Ferrol. *Parroquia de Mañón: Fabrica.*



[12]



[14]



[13]



[15]

Figura 12: Ventana tapiada debajo de la escena 10.

Figura 13: Fachada de la iglesia de San Paulo de Riobarba.

Figura 14: interior de la iglesia Santa María de Labrada.

Figura 15: Vista general interior de la iglesia.

En cuanto al campanario, se rehizo en el 1940 según los criterios arquitectónicos de la zona y conservando las antiguas campanas. El antiguo, con estructura de torre, se cayó durante una tormenta³⁹. En el 1931 se constata que aún existía: “la iglesia parroquial es amplia y de construcción antigua teniendo la torre y todo el frente en estado ruinoso”⁴⁰. *A posteriori* se reconstruyó según el estilo de los campanarios de la zona como el de la iglesia de Riobarba (figura 13).

Más recientemente, se realizó en el año 1991 una reforma general de la iglesia en la cual se cambió la cubierta histórica de roble por una nueva de cemento y pizarra en mansarda, añadiendo cuatro ventanas. Podemos observar la cubierta de la iglesia parroquial de Santa María de Labrada (Guitiriz, Lugo) para acercarnos a la posible estructura original de la iglesia estudiada. En la figura 14 vemos una cubierta con la misma estructura de madera con unas vigas principales perpendiculares y otras secundarias, más numerosas y paralelas entre sí. En Mañón se reemplazaron por vigas estructurales de cemento pero es posible que conserve la misma ubicación que las originales (figura 15). Se cementó el suelo de la explanada, antiguamente de césped, en el año 2000⁴¹. El conjunto está rodeado por un muro de piedra cerrando el espacio religioso.

39 vs. La entrevista de Manuel Timiraos, Anexos II.

40 DÁVILA, J. *Op.Cit.* p.177.

41 vs. La entrevista de Manuel Timiraos, Anexos II.



[17]



[21]

Figura 17: Vista de las pinturas decorativas situadas detrás del retablo.

Figura 21: El Juicio Final Montando la escena 11 del ciclo de la Pasión.

Página 16:

Figura 16: Montaje fotográfico del conjunto pictórico (realizado por Aida Blaya).

Figura 18: Rasante de la escena 3, irregularidades de la superficie pictórica.

Figura 19: Croquis con las medidas del conjunto pictórico.

Figura 20: Juicio Final cortado en su parte izquierda.

3.2.3 El conjunto pictórico

En la actualidad se encuentran parcialmente a la vista los dos ciclos pictóricos que nos ocupan. Se descubrieron en el año 1991 por una de las reformas realizadas, se conservan hoy en día en la pared norte y en el ábside de la iglesia. En esta ocasión se perdió posiblemente un ciclo pictórico antiguamente presente en la pared sur y actualmente las pinturas no están incluidas en el catálogo de los Bienes de Interés Cultural (BIC). El primer conjunto pictórico de la iglesia, el *Ciclo de la Pasión*, se realizó posiblemente a finales del siglo XV y el *Juicio Final*, posterior al primero, se fecha hacia la primera mitad del siglo XVI⁴² ocupando una superficie mural de unos 70 m² (figura 16, p.16). Además, durante la campaña de consolidación de urgencia se realizó alguna cata en otras zonas de la iglesia, constatando la presencia de decoraciones aparentemente sencillas de elementos vegetales en tonos almagra en la parte este del muro, en la norte y en el ábside. Con el trabajo de campo desarrollado pudimos comprobar la existencia de decoraciones similares que no se encuentran enclavadas tras el retablo del Altar Mayor (figura 17).

Esta circunstancia de múltiples decoraciones que se suceden en el tiempo sustituyendo unas a otras bajo capas de cal es común en la mayoría de las iglesias gallegas. A modo de ejemplo podemos citar San Vicente de Pinol, en Santa María de Pesqueiras o Santa María de Nogueira.

La falta de medios auxiliares y la irregularidad de la superficie pictórica (figura 18) dificultó la toma de las medidas adecuadas⁴³. El primer ciclo, situado en el muro norte se encuentra entre estos dos posteriores y tiene una medida de 4,25 × 9,95 m o bien 42 m², organizado en escenas de medidas variables en torno a los 160 centímetros en el registro inferior y una medida horizontal de unos 130 centímetros (figura 19). Encontramos en toda la composición una cenefa de unos 20 centímetros de anchura. El *Juicio Final* ocupa un rectángulo vertical de aproximadamente 167 × 236 cm⁴⁴ y aunque no conocemos el espacio compositivo original de la escena, actualmente podemos observar que se desarrolla desde la pilastra del coro hasta el *Ciclo de la Pasión* en su anchura. Por otra parte la reforma de reducción del coro interrumpió la composición ya que junto a la pilastra de sugestión observamos un personaje cortado en todo su largo (figura 20, p.16). Su posterioridad al *Ciclo de la Pasión* es evidente por el hecho de que el mortero monta sobre las primeras pinturas como lo podemos observar en la figura 21. Se atribuye el enlucado de las pinturas a un cambio de gusto o a plagas de peste negra, la cual afectó toda Galicia en la segunda mitad del siglo XVI⁴⁵.

42 Datos avanzados después del estudio estilístico e iconológico de las pinturas por la historiadora del Arte Alicia Suárez-Ferrín en: SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p. 379. Para comprobarlo se consultaron los registros de actividad de la parroquia de Mañón en el Archivo de la Diócesis de Mondoñedo pero se comprobó que el primer libro está datado del 1618, por lo tanto no podemos tener acceso a la posible información sobre la comanda de las pinturas.

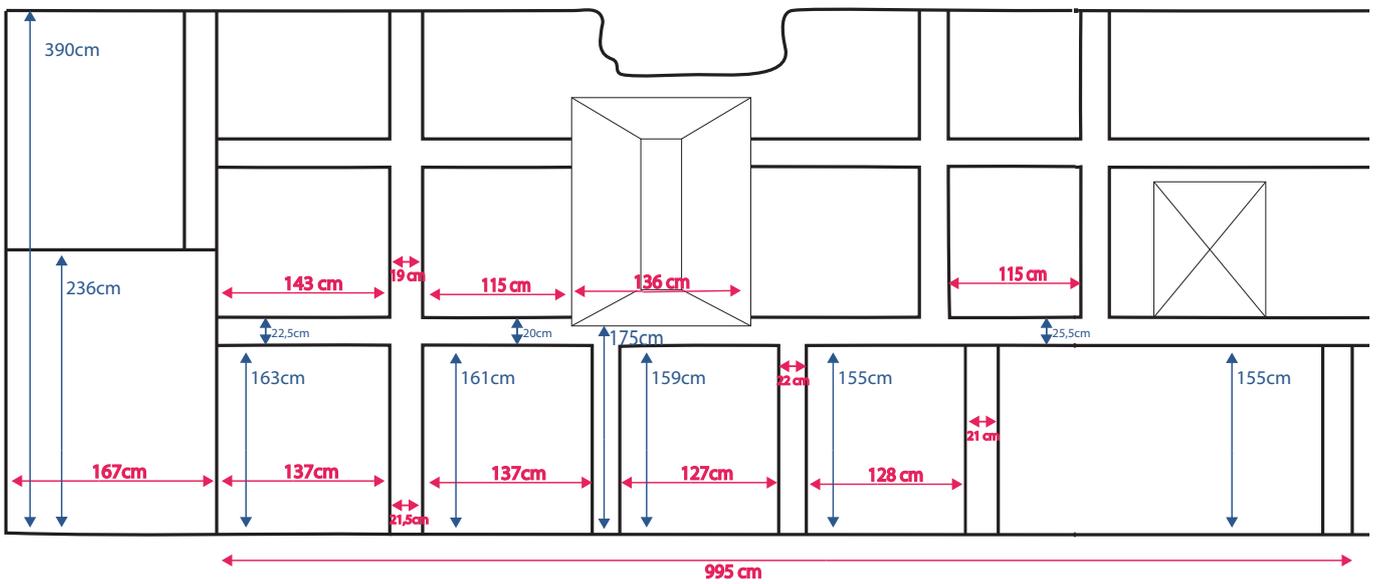
43 Dado la altura de las pinturas, no se han podido tomar las medidas del registro superior.

44 Según el testimonio de Blanca Besteiro no habrían pinturas en la parte superior ya que el coro era más saliente antes de su reforma. vs. La entrevista a Blanca Besteiro, Anexos I.

45 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *La iconografía medieval en lo murales gallegos del siglo XIV, XV y XVI.* p.304.



[16]



[19]



[20]



[18]



[22]



[24]



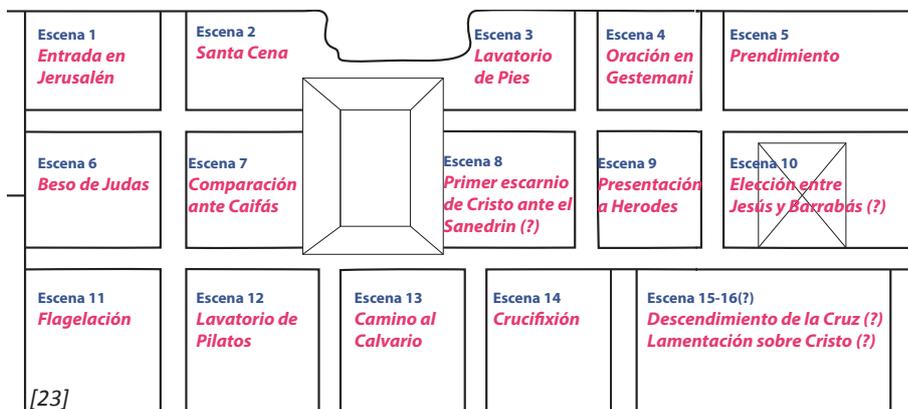
[25]

Figura 22: Escena 13: El Calvario.

Figura 23: Plantilla de la disposición de las escenas.

Figura 24: Ritmos de la escena 14.

Figura 25: Escenas 1, 6 y 11.



[23]

4. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

4.1 EL CICLO DE LA PASIÓN

4.1.1 Estudio iconográfico

En este primer conjunto las escenas están dispuestas a modo de viñetas en tres registros horizontales, a su vez compartimentado en cinco columnas organizadas por una cenefa. El conjunto está compuesto por al menos 15 escenas y tal vez 16⁴⁶, las cuales relatan la vida pública de Cristo. Mediante una narración lineal se leen las escenas de izquierda a derecha y de arriba hasta abajo y tratan de: *La entrada en Jerusalén*, *La Santa Cena*, *El Lavatorio de Pies*, *La Oración en Gestemani*, *El Prendimiento*, *El Beso de Judas*, *La Comparación ante Caifás*, *El Primer escarnio de Cristo ante el Sanedrín (?)*, *La Presentación a Herodes*, *La Elección entre Jesús y Barrabás (?)*, *La Flagelación*, *El lavatorio de Pilatos*, *El Camino al Calvario* (figura 22), *La Crucifixión* y en los cuadros 15 y 16 posiblemente la escena del *Descendimiento de la Cruz* o/y *Lamentación sobre Cristo* (?)⁴⁷. En la figura 23 podemos observar la disposición de las escenas.

Se observa una composición geométrica y un ritmo estático tanto en el conjunto como en cada escena particularmente (figura 24). A pesar de ello apuntamos ciertos desajustes en la composición ya que las escenas superiores son más pequeñas que las inferiores (figura 25). Lo cual está al inverso de las pinturas murales en general ya que se suele buscar un tamaño mayor en las escenas superiores para que el espectador tenga una buena visibilidad, lo que puede denotar una preparación errónea del dibujo. Además, las bandas ornamentales no coinciden linealmente con lo cual no podemos analizar, ya que la ventana interrumpe la composición y el encalado de la escena 8 nos impide su lectura.

La construcción espacial se desarrolla en un primer plano sin buscar la perspectiva, aunque observamos algunos módulos que ayudan a situar la acción como elementos paisajísticos o el suelo cuadrículado a modo de baldosas. El fondo está relleno con motivos decorativos, filacterias y elementos vegetales.

En cuanto a la relación entre el espacio y las figuras están todas representadas a la misma escala, encerradas por la cenefa a modo de marco, ocupando toda la composición.

46 Dado el mal estado de conservación de algunas escenas y en particular de la escena 15, dificultad dar una información sobre esta última escena.

47 Los interrogantes corresponden a una suposición de la representación correspondiente, o bien en función de la narración misma del Ciclo de la Pasión o bien por las escenas más comúnmente representadas en este ciclo; Según SUÁREZ-FERRÍN, A. *op.cit.*



[27]



[28]



[29]



[30]

Figura 26: Detalle del uso de la línea en la escena 13.

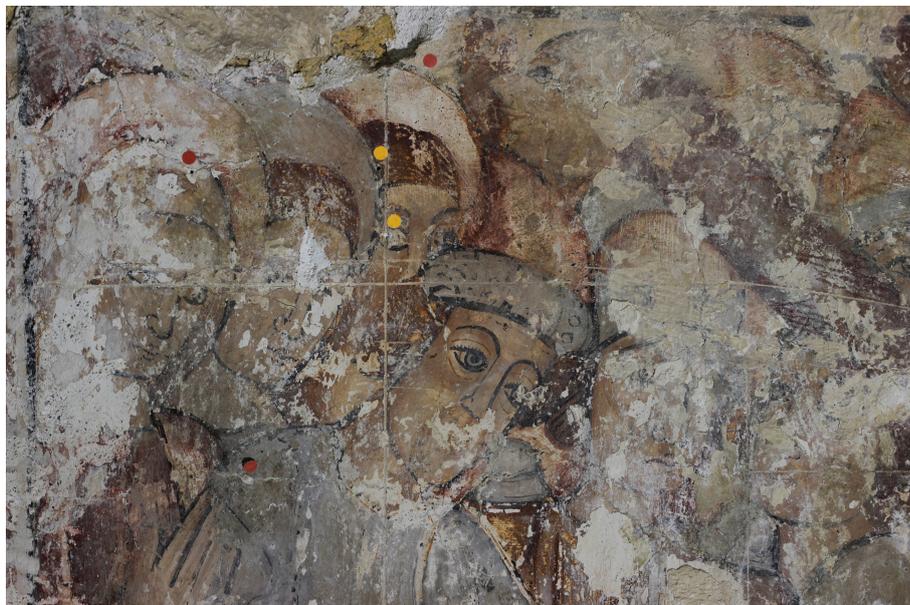
Figura 27: plantilla, escena 12.

Figura 28: Detalle de la cenefa principal.

Figura 29: Detalle de la cenefa secundaria.

Figura 30: Detalle de un título, escena 10.

Figura 31: Detalle de la escena 13. p.20.



[26]

Estilísticamente la paleta cromática es armónica con gamas de ocre, rojos y marrones además del fondo con un tono uniforme beige-ocre. El dibujo, muy llamativo en este conjunto y decorativo, está realizado mediante una línea negra continua⁴⁸, es decorativo, perfila las figuras y marca las expresiones, que perfila las figuras y marca las expresiones, resaltando los personajes más importantes (figura 26). Las formas principales se plasman a través de grandes tintas planas sobre las cuales resalta la línea de contorno, sin otorgar por ello volumen pero estructurando el dibujo como en el caso de los pliegues de las indumentarias.

Se observan pinceladas matéricas mediante las cuales se representan los cinco motivos decorativos realizados unos en rojo y otros en color negro (figuras 27) además de las dos bandas decorativas distintas realizadas con el mismo tratamiento matérico. La cenefa principal, presente en todo el conjunto está combinada con líneas negras, rojas y almagra, así como con una franja central compuestas por cruces y media cruces (figura 28). Se puede observar una variante de esta cenefa con cruces y motivos florales (figura 29) en las extremidades de la composición, a la izquierda, a la derecha, en la parte superior e inferior, la cual enmarca y delimita el conjunto.

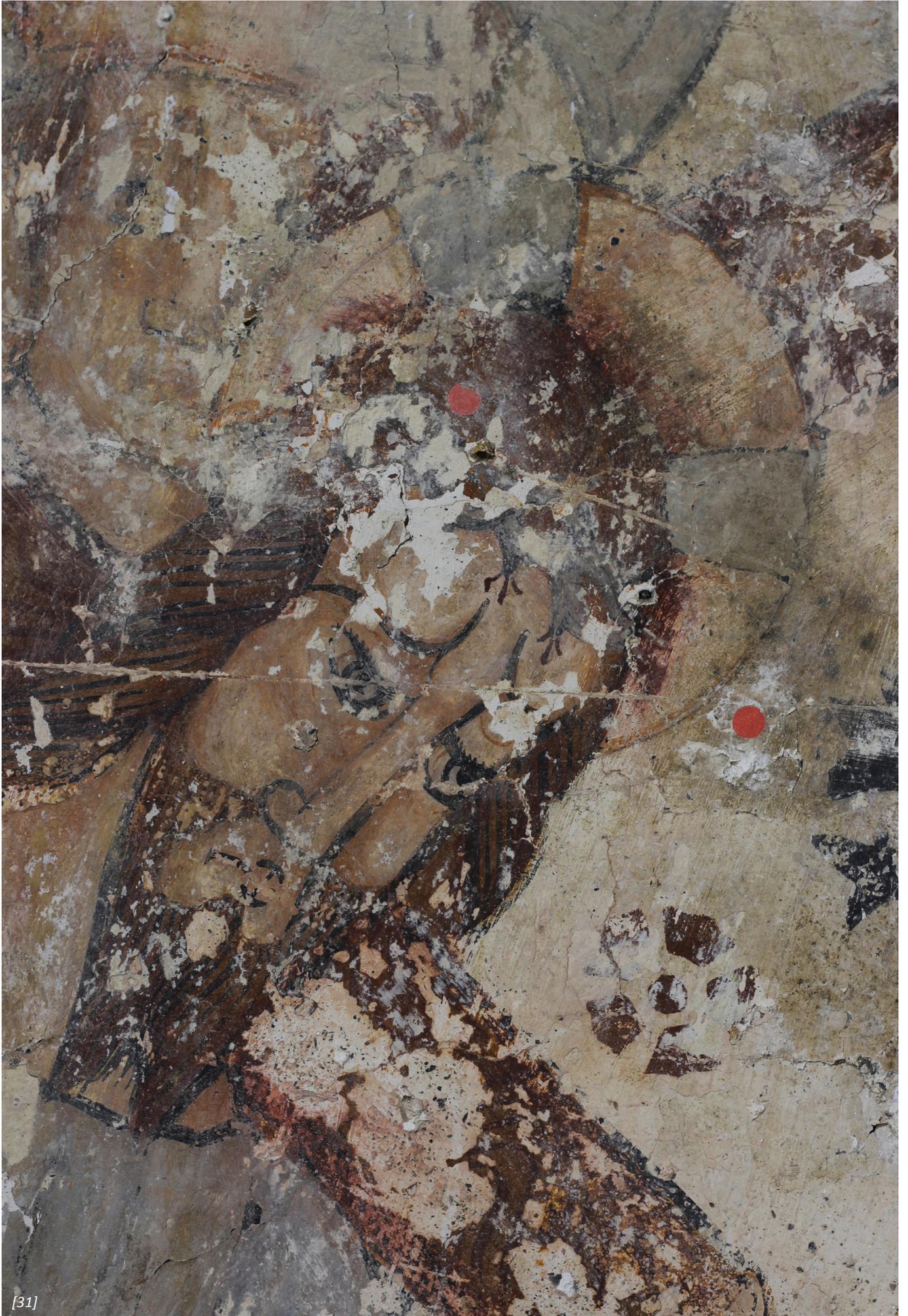
Las filacterias están tratadas de forma muy detallada en numerosos títulos y cartelas de una gran calidad de ejecución en letras gótica minúscula⁴⁹, comúnmente usada hasta el siglo XV⁵⁰, tomando diferentes formas en la composición y acoplándose en ocasiones a las figuras (figura 30).

Finalmente las figuras son alargadas, esbeltas, con rostros y gestos muy expresivos representado minuciosamente a través de la línea de dibujo (figura 31, p.20).

48 "Nuestros artistas góticos acuden casi siempre al procedimiento de perfilar figuras y facciones con líneas oscuras, totalmente negras en algunos caso." TRAPERO PARDO J. *Pintura Mural*. p. 9.

49 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p. 402.

50 MARCOS, J.J. *La Escritura gótica: siglo XII-XV*. p.1.





[32]



[33]



[34]

Figura 32: Títuli "Dimas" en la escena 14.

Figura 33: Detalle de ladrón "malo" Gestas.

Figura 34: Nombre de Jesus Ihs, escena 11.

4.1.2 Estudio iconológico

La composición compartimentada de las escenas y la organización del espacio respeta una de las reglas fundamentales del románico⁵¹, a saber la unidad y la simetría. La cenefa en conjunto con el fondo uniforme y los motivos decorativos actúan de hilo conductor, dando unidad al ciclo y por los tanto permitiendo una lectura simple y didáctica. Es una característica fundamental ya que en esta época las imágenes relegaban la escritura⁵². Para ello los *títuli* complementan la función de legibilidad de la escena por exponer los conceptos claros como su título o el nombre de los personajes representados. A modo de ejemplo, en la *Crucifixión de Cristo* (escena 14) podemos leer *Dímas* en referente al buen ladrón (figura 32).

Aunque las raíces del románico están muy presentes en este ciclo, la representación de la figura humana, de su entorno y de sus sentimientos es la mayor aportación del gótico⁵³ por lo que la temática de *la Pasión* se vuelve muy popular en esta época ya que permite el énfasis del drama y una mayor identificación del espectador con las imágenes representadas. Así se representa situaciones trágicas, como el *Martirio de Cristo* y su corona de espina ensangrentada⁵⁴ de manera verosímil gracias al detallado de los rostros y a la representación de las emociones de los personajes (figura 31, p.20). A su vez tenemos un apoyo mayor los de los seguidores del Cristo (San Simón, las tres Marías, la Virgen María) y más crueldad y burlas de los verdugos. Se incrementa este efecto gracias a la caracterización de los personajes ya que los malignos están poco detallados (figura 33) y a la inversa los inocentes tienen expresiones hermosas, finas y detalladas. Podemos hacer hincapié en la figura de Jesus Cristo, monotemática en el arte a partir del siglo XIII, ya que su nombre está repetido numerosas veces en símbolo de admiración tanto de su imagen como de su propio nombre. Así, en la escena 11 se puede leer su nombre *Ihs Crs* por cada lado de Cristo flagelado (figura 34).

4.1.3 Referentes y similitudes con otros conjuntos

La temática de la *Pasión* fue muy común en el siglo XV como motivo para representar, lo más naturalmente posible, la anatomía humana y sus sentimientos. Las figuras dominan el espacio compositivo y en ello encontramos la influencia del estilo hispano-flamenco propia de la segunda mitad del siglo XV⁵⁵.

Podemos relacionar este ciclo con los restos pictóricos de un verdugo del Calvario en la iglesia de Riobarba. Las pocas pinturas que quedan tienen mu-

51 SUÁREZ-FERRÍN, A. *Op. Cit.* p.310.

52 Las imágenes pretendían enseñar al fiel y dar a entender la historia religiosas ya que la mayoría de la población cristiana era analfabeta. GARCÍA IGLESIAS, J. M. *El Juicio Final en la pintura Gallega Gótica y Renacentista.* p.146.

53 JUNQUERA, J.J. *Historia Universal de la Pintura: Románico y Gótico.* p.324.

54 SUREDA, J. *Historia Universal del Arte.* p. 331.

55 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Las Pinturas Murales de San Vincenzo de Pombeiro.* p.76.



[35]



[37]



[38]



[36]



[39]

Figura 35: restos de las pinturas de Riobarba.

Figura 36: Detalle de un verdugo, escena 11.

Figura 37: Detalle de las pinturas en Santa Filomena do Cadramón.

Figura 38 : Detalle de las pinturas en la iglesia de Vila do Meio, Burela.

Figura 39: El descendimiento en San Vicente de Pinol.

chas similitudes con *la Pasión* en Mañón. Como lo vemos en la *figura 35* en la figura del verdugo observamos muchos parecidos en el tratamiento anatómico de los ojos, la nariz y la mano con el verdugo de la escena 11 (*figura 36*). Por otra parte, relacionamos los detalles compositivos como el tocado o la cuerda de verdugo del Calvario. Vemos también una gama cromática muy parecida, con rojos tierras, negro y un mortero coloreado beige-ocre. Aunque José Manuel García Iglesias fecha estas últimas pinturas de finales del siglo XVI⁵⁶, las aproximamos aquí a la misma época que el ciclo de Mañón debido a su parecido y a su cercanía geográfica.

Por otro lado, podemos vincular también el motivo decorativo de la cenefa ya que lo encontramos en varios conjuntos murales gallegos como en Santa Filomena de Cuadramón en O Valadouro (*figura 37*), la iglesia de Vila do Meio en Burela (*figura 38*) y San Vicente de Pinol en Sober. Según José Manuel García Iglesias las bandas decorativas aparte de permitir fechar aproximadamente las pinturas “nos van a dar muchas veces la clave que diga a qué maestro o a qué círculo atribuir una obra”⁵⁷ es por lo cual nos parece importante mencionar este dato aquí.

Finalmente, asociamos las pinturas estudiadas al conjunto mural de San Vicente de Pinol en Sober. Son visibles dos escenas enteras de 117 × 128 cm que representan un descendimiento y una *Lamentación sobre Cristo Muerto* fechadas en torno al 1500⁵⁸. Como podemos observar en la *figura 39*, no sólo se difunde la temática del *Ciclo de la Pasión* sino también el lenguaje plástico. Nos referimos en particular a las plantillas de la cenefa y de los estarcidos, la caligrafía, los colores, los ropajes, el uso de la línea y las expresiones marcadas en las figuraciones. La similitud compositiva, estilística y cromática es evidente entre las pinturas de San Vicente de Pinol y las de Mañón como lo podemos comprobar en la ficha comparativa (*vs. Anexo IV*), lo cual puede generar tres series de preguntas, como son la autoría de estos dos conjuntos, la difusión de este tipo de iconografía y el empleo de las mismas técnicas pictóricas.

La lejanía geográfica es relevante ya que se trata de 167 km, relacionados por caminos como lo hemos estudiado en un apartado anterior. Los maestros de la época solían moverse en una misma zona lo cual puede demostrar la importancia entonces de la iglesia de Santa María de Mañón.

56 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Pinturas Murais de Galicia*. Ficha I-2.

57 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Op.Cit.* p.10.

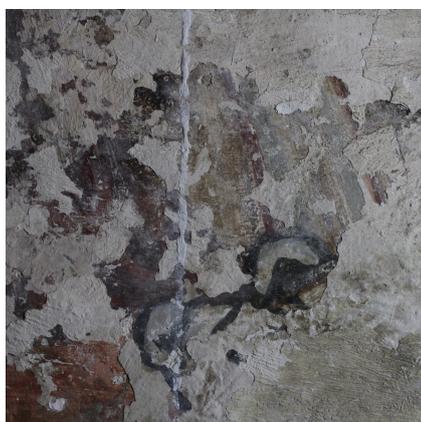
58 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Op.Cit.* Ficha XI-37.



[40]



[43]



[44]



[45]

4.2. EL JUICIO FINAL

Debido al estado de conservación y en particular al encalado no podemos realizar un estudio iconográfico exhaustivo aunque sí comprender el sentido general de la composición y su estética gracias al estudio de los fragmentos desencalados (*figura 40*). Dado la temática, tan frecuente en el entorno pictórico gallego, se busca la comparación con otros ciclos parecidos recuperados en Galicia para aproximarnos a su significado en aras de entender su representación y sobre todo sus partes faltantes.

4.2.1 Estudio iconográfico

Centrándonos en lo que podemos ver, la composición es binaria y jerarquizada, el mundo terrenal ubicado en la zona inferior del muro y el mundo celestial en la zona superior. A su vez, el mundo terrenal se divide en dos; a la derecha de Cristo el paraíso y a su izquierda el infierno⁵⁹. En cuanto al registro superior, separado de la parte baja por nubes, podemos percibir en el centro de la composición a Cristo Juez sentado sobre el arco iris (*figura 41*) con la espada a su lado izquierdo⁶⁰ (*figura 42*). Se distinguen unas cabezas rubias, correspondientes lo más probablemente a unos ángeles trompeteros⁶¹. Según Alicia Suárez-Ferrín se encontraría María y Juan el Bautista acompañando a Jesús en el mundo celeste⁶².

Analizando el registro inferior, podemos ver una clara contraposición entre la representación del infierno y del paraíso. En el primer caso la gama cromática es oscura, el ritmo descende y se distingue únicamente la parte superior de los cuerpos caracterizados. En cambio, en el paraíso los colores

59 Ubicación habitual del infierno y paraíso en simbología medieval ya que la derecha era sinónimo de oportuno y la izquierda de funesto, según SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Ab Alquilone Mors: Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas*. p.362.

60 Se corresponde con la representación más común del *Juicio Final*. Aunque no se pueda verificar por el encalado, debería haber una rama de lis a su derecha como es el caso en las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro, de Santo Estevo de Chouzán (Carballedo) o de Santa María de Nogueira (Chantada) por ejemplo.

61 Se encuentran ángeles trompeteros en el *Juicio Final* de Santa María de Nogueira (Chantada), en Santa María de Pesqueiras (Chantada) y en San Vicenzo de Pombeiro.

62 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p.416. La representación de María, Juan el Bautista y los ángeles trompetero es una de las más usuales también según GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* p.135.

Figura 40: Vista general del Juicio Final.

Figura 41: Detalle del arco iris.

Figura 42: Detalle de la espada.

Figura 43: ángel y demonio separando el paraíso y el infierno.



[44]



[45]



[46]

Figura 44: Detalle del infierno.

Figura 45: Juicio Final de Santa María de Nogueira.

Figura 46: Detalle de la vestimenta del ángel.

son claros y pulcros, el dibujo más cuidado y el ritmo ascendente. En el medio de esta contraposición se sitúan el ángel acogiendo a los *benedicti* y un demonio dándole la espalda (figura 43, p.25), empujando con su guarra las almas perdidas hacia las fauces del leviatán⁶³ (figura 44).

Es probable que falte una parte importante de la composición ya que Cristo debería estar centrado en ella. Se podría situar san Pedro y la puerta del paraíso hacia donde miran las almas esperando su entrada al paraíso⁶⁴, tal y como en Santa María de Nogueira en Chantada (figura 45).

La composición está marcada por un ritmo circular con la subida al paraíso en donde los perdonados miran hacia arriba en una acción de rezo, alcanzando la parte superior de la composición, volviendo a bajar al infierno con el grupo de los pecadores decayendo.

En toda la escena la acción no se sitúa en un espacio concreto sino que las figuras dominan la composición sin dejar ver el fondo, a modo de *horror vacui*.

Para visualizar estas hipótesis basadas en otros conjuntos pictóricos con la misma temática, se realizó un esquema ilustrativo (figura 47, p.25). Se desdobló el espacio compositivo visible centrándolo en Cristo Juez. Así vemos como a la izquierda de la escena se podría situar San Pedro con la puerta del paraíso realizando el pesaje de las almas. En la parte superior y a modo de espejo con la parte derecha se situarían algunos Santos y ángeles trompeteros. En rojo se plasmó el ritmo circular que rige la composición.

La paleta cromática se desarrolla en una gama de tierras ocres, marrones y rojas. Se dividen en colores claros a la izquierda de la composición y oscuros a la derecha. La línea negra de dibujo suelta, no continua y en ocasiones muy marcada, apoya un dibujo algo primitivo y poco detallado (figura 47, p.25).

Las figuras alargadas tienen rasgos simples y parecidos unos entre otros. No se busca la plasmación de una anatomía fiel a la realidad sino que se trata una representación no detallista. Dado la temática y el encalado se observa poca indumentaria a excepción del ángel en primer plano, representado con una vestimenta, coherente con la moda de mediados del siglo XV⁶⁵, que busca el volumen mediante los pliegues modulados con varios colores de la misma gama para conseguir las luces y sombras (figura 46).

63 Esta misma composición se encuentra en la iglesia de Santa María de Pesqueiras aunque sin repetir la postura del ángel y del demonio.

64 Encontramos la misma fórmula en Santo Estevo de Chouzán, en Santa María de Pesqueiras y en San Vicenzo de Pombeiro por ejemplo.

65 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p. 419.



[47]

[48]



Figura 47: Esquema ilustrativo de las hipótesis planteadas respecto a la parte faltante del Juicio Final.

Figura 48: Dibujo poco detallado.



[49]



[50]

4.2.2 Estudio iconológico

Este conjunto se realizó en una época de misticismo y de importancia de la Iglesia en medio de tensiones y guerras entre cristianos⁶⁶ por una parte, y por otra en un momento de pestes y hambres. Por lo tanto, se quería provocar un miedo a la muerte por parte del clero⁶⁷ y en particular un temor a la condena y al castigo divino. Así, se representa el infierno con los réprobos en la oscuridad bajo las nubes, arrastrados hacia el mundo subterráneo. En contraposición los justos ascienden al paraíso y suben hacia la luz, tienen la posibilidad de ver al mundo celeste ya que se sitúan debajo del arco iris en el cual está sentado Cristo. Este contraste tan marcado entre los salvados y los culpables “propician un sentimiento trágico-religioso que favorece la reflexión sobre el Juicio”⁶⁸.

Para ilustrar la escena y con la misma función que en el *Ciclo de la Pasión* observamos la presencia de un epígrafe debajo del arco iris, encima de los perdonados (figura 49). Aunque no podemos ver lo que está escrito por la presencia de cal, lo podemos comparar con el *Juicio Final* de Santa María Nogueira en el cual vemos un ángel trompetero y una cartela saliendo de las nubes hacía los perdonados⁶⁹ (figura 50).

Se pueden relacionar el *Ciclo de la Pasión* con el *Juicio Final* ya que es frecuente encontrar en Galicia estos dos ciclos juntos en complemento del *Ciclo de la Infancia de Jesús*⁷⁰ (anunciación, adoración...). Estos tres ciclos se denominan conjunto de la *Pasión-Redención*⁷¹ en el cual la infancia de Jesús solía estar representada en la pared Sur de la nave y el *Ciclo de la Pasión* en la pared norte⁷². Con el fin, y según José Manuel García Iglesias, de que “la presencia de la Epifanía [...] pretende, ante todo, el reconocimiento por todos de la naturaleza divina de Jesús; en virtud de esa divinidad resulta la grandeza infinita de Redención y la posibilidad de un futuro glorioso para el hombre en el más allá”⁷³.

Como ya hemos visto, estamos en presencia de los dos primeros ciclos en Mañón, asimismo se sabe que en la pared sur existía un ciclo del mismo estilo que el estudiado⁷⁴. Dado la calidad de las pinturas tratadas, la época, la zona geográfica y la simetría buscada en general en las iglesias, se acepta la posibilidad que existiera el ciclo completo de la *Pasión-Redención* entendiendo la representación de la Infancia de Jesús en la pared sur de la nave.

66 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* pp.146-147.

67 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI.* p. 398.

68 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* p.135.

69 Existe la misma configuración de ángel trompetero con cartela en San Esteban de Chouzán.

70 Encontramos por ejemplo parte de estos tres ciclos en Santa María de Seteventos y posiblemente en Santa María de Marrube. GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* p.157.

71 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* pp. 330-331.

72 “desde antiguo la asociación del norte (y el oeste) con la Oscuridad, la Muerte y el Demonio, y la vinculación del sur (y el este) con la Luz, la Vida y la Divinidad.” SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p.362.

73 GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op.Cit.* p.157..

74 Según numerosos testimonios orales.

Figura 49: Detalle de la cartela.

Figura 50: Detalle del ángel trompetero en Santa María de Nogueira.



[51]



[52]



[53]



[54]

4.2.3 Referentes y similitudes con otros conjuntos murales

El tema del *Juicio Final* y su modo de representación en Santa María de Mañón es muy común en el entorno gallego. Podemos relacionarlo compositivamente e iconográficamente con otros conjuntos murales del siglo XVI en Galicia, para aproximarnos a su significado de modo que entendamos su representación y en particular sus partes faltantes.

Compositivamente lo podemos relacionar con San Vicente de Pombeiro en el cual la composición es simple y posiblemente parecida (figura 51). Así, Cristo Juez está sentado sobre el arco iris y una franja de nubes separando el mundo celestial del terrestre. De la misma manera que en Santa María de Pesqueira (Chantada) presenciamos un *Juicio Final* en la pared sur datado del último tercio del siglo XVI⁷⁵. Se representa Cristo igualmente sentado sobre el arco iris levantando la mano derecha, el paraíso a su derecha, el infierno su izquierda y nubes como separación del mundo terrenal y celestial (figura 52).

Finalmente en la iglesia de Santo Estevo de Chouzán la composición del *Juicio Final* según la descripción de José Manuel García Iglesias sería muy parecida a nuestro ciclo⁷⁶. Así tenemos una composición similar con Cristo flanqueado por la espada y la rama de lis, el infierno representado igualmente con la boca del Leviatán, los beatos miran hacia San Pedro y vemos ángeles trompeteros con cartelas. Una vez más, esta composición habitual del *Juicio Final* en el siglo XVI nos aproxima a los elementos faltantes.

En cuanto a la paleta cromática podemos relacionar las pinturas de la iglesia de San Xiao de Lobios (Sober), referenciadas como manierista de finales del siglo XVI⁷⁷. Compositivamente encontramos un parecido en la postura de los perdonados así como en sus rasgos estilísticos (figura 53).

Por otro lado encontramos muchas relaciones estilísticas en Santa María de Nogueira (Chantada) aunque se trata de un ciclo más completo y de mejor calidad. Así las nubes (figura 54), las cartelas, la postura de los perdonados

Figura 51: *Juicio Final* de San Vicente de Pombeiro.

Figura 52: *Juicio Final* de Santa María de Pesqueira.

Figura 53: Detalle del *Juicio Final* de San Xiao de Lobios.

Figura 54: Detalle *Juicio Final* de Santa María de Nogueira.

⁷⁵ GARCÍA IGLESIAS J.M. *Op.Cit.* Ficha XI-12.

⁷⁶ Se basa sobre su descripción ya que según el autor "buena parte de los lienzos se han perdido al desprenderse a causa de la humedad" por lo que se han arrancado las pinturas murales y se trasladaron a lienzo, actualmente no se encuentran fotografías recientes. GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Op. Cit.* pp.158-163.

⁷⁷ PEREIRA, L. *Evaluación de Riesgos de la Pintura Mural de A Ribeira Sacra: Análisis de materiales y estudio ambiental.* p. 64.



[55]



[56]



[57]

y la pilastra que delimita el conjunto nos recuerdan a *Juicio Final* de Mañón.

Además lo relacionamos estilísticamente con el *Calvario* de la iglesia de San Bartolomé de Rebordans en Tui, fechada entorno al último tercio del siglo XVI según José Manuel García Iglesias⁷⁸, observamos una gama cromática cercana y un tratamiento de los rostros, así como el uso de la línea (Figura 55 y 56). Relaciona estos dos últimos ciclos con el estilo manierista de final del siglo XVI lo cual nos da un indicio del tipo de influencia utilizada en este segundo ciclo. Se busca el estudio del desnudo con formas alargadas, se usan elementos arquitectónicos clásicos como marco de la escena y la indumentaria pintada refleja el uso cotidiano⁷⁹.

Podemos apuntar una particularidad compositiva en este ciclo en la separación del infierno y paraíso, pues es común encontrar un lucha entre ángel y demonio⁸⁰ pero aquí los dos se dan la espalda. Se localizó una sola representación de este tipo en el *Breviari d'Amor*⁸¹ (figura 57) en la cual observamos una composición del paraíso e infierno similar a nuestro *Juicio Final*. Las dos zonas están separadas igualmente por un ángel dando la espalda a un demonio. Este tipo de representación no se ha vuelto a encontrar, en este estudio, en la pintura mural gallega.

Figura 55: Detalle del *Juicio Final* de Mañón.

Figura 56: Detalle del *Calvario* de la iglesia de Rebordans.

Figura 57: *Juicio Final* en el *Breviari d'Amor*.

78 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Op.Cit.* Ficha V-10.

79 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Op.Cit.* pp.33-34.

80 Se da el caso en Santo Estevo de Chouzán y Santa María de Pesqueiras por ejemplo.

81 El *Breviari d'Amor* es un poema compuesto por Matfre Ermengaud que tuvo mucha difusión en la corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV. La iluminación original del *Juicio Final* que presentamos aquí es del Manuscrito de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo (esp. F. V. XIV, fol. 126r). Las copias realizadas presentan pocas modificaciones. En: RODRÍGUEZ, P. *La Imagen de la Justicia Divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la corona de Aragón*. pp. 492-493.

5. ESTUDIO TÉCNICO

Aprovechando el mal estado de conservación de las pinturas, se realizó el estudio técnico gracias a muestras recogidas del suelo en varios puntos para intentar obtener el mayor abanico de información posible.

Las muestras se englobaron en resina de oclusión de poliéster de tipo Ferpol 1973 de la marca Ferroca®. Esta resina, de sustancia viscosa tipo gel, tiene la propiedad de imitar el agua por su transparencia. Se usa en conjunto con su catalizador F11 que permite su endurecimiento.

Se prepararon unas camas de resinas donde se depositaron las 6 muestras analizadas y se cubrieron con la misma resina. Después de 48 horas se pudo procesar las muestras puliéndolas en sus seis lados. El lijado se efectuó en húmedo evitando respirar las micropartículas de esta resina, tóxica para la salud⁸².

Las muestras englobadas se observaron y se realizó la toma fotográfica bajo Microscopio USB *Reflecta* y lupa binocular *Leica 58P0*.

Referencias de las muestras analizadas:

- *Muestra 1*: Mortero Juicio Final
- *Muestra 2*: Mortero Pasión
- *Muestra 3*: Pasión Almagra.
- *Muestra 4*: Juicio Final.
- *Muestra 5*: Pasión capa pictórica.
- *Muestra 4*: Argamasa del muro

5.1. TÉCNICA ARTÍSTICA

Después del estudio histórico de los conjuntos pictóricos y apoyándonos en el artículo de Alicia Suárez-Ferrín⁸³, en la entrevista a la restauradora Blanca Besteiro⁸⁴ y en la tesis de Lucía Pereira⁸⁵ hemos tratado de comprobar el carácter tradicional de las técnicas artísticas de los dos conjuntos. Así, nos planteamos que el *Ciclo de la Pasión* estuviera realizado mediante la técnica del *mezzo fresco*, entendido como el color aplicado durante el proceso de fraguado del *intonaco* y numerosos repintes en seco posiblemente aglutinados con cal. En cuanto al *Juicio Final*, se sugiere una técnica mediante la cual los pigmentos se aplican aglutinados con cal.

En estos dos ciclos el mortero con la función de soporte, permite uniformizar el muro de fábrica muy irregular. Por lo tanto encontramos tanto en el *Juicio Final* como en el *Ciclo de la Pasión*, un mortero de un grosor muy variable entre unos milímetros hasta centímetro y medio aproximadamente. Además, en zonas puntuales de faltantes matéricos en el *Ciclo de la Pasión*,

82 vs. Ficha de seguridad Anexo V.

83 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.*

84 Vs. Anexo I.

85 PEREIRA, L. *Op.Cit.*



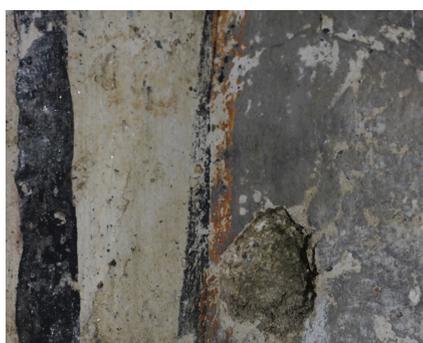
[59]



[60]



[58]



[61]



[62]

Figura 58: Capa preparatorio situada debajo del mortero del Ciclo de la Pasión.

Figura 59: Fotografía de luz rasante permitiendo observar el escalón resultante de la jornada.

Figura 60: Arriccio, intonaco y película pictórica del Juicio Final.

Figura 61: Dibujo preparatorio almagra en el Ciclo de la Pasión.

Figura 62: Incisiones del nimbo.

podemos observar un estrato preparatorio muy fino, del orden de unos milímetros (figura 58) por encima del cual se encuentra el revoque interior. La podemos atribuir a una posible lechada de cal con la función de unificar el muro y permita al *arriccio* un mejor agarre. Este último está caracterizado por ser una capa de mortero basto con áridos gruesos sobre el cual se superpone un *intonaco* coloreado bastante fino dando el color uniforme de fondo. Este enlucido se trabajó por jornadas del tamaño de cada escena incluyendo la cenefa derecha. Corresponde con las zonas de trabajo del pintor en las cuales aplicaba los colores sobre el revoque probablemente aún húmedo. Las líneas de jornada se montan de izquierda a derecha, adaptándose al formato de cada escena y coincidiendo con las cenefas, de modo que sean lo más discretas posible. Mediante la técnica de la fotografía de luz rasante de la escena 13 y 14, se puede observar este escalón resultante (figura 59) y comprobar el orden en el cual se realizó⁸⁶: el artista empezó a pintar de derecha hacia la izquierda.

El mortero del *Juicio Final* tiene un grosor parecido al primero por las mismas razones aunque más basto, menos compacto y con áridos de tamaño considerables (figura 60) por encima del cual se observa un segundo mortero muy fino. No hemos podido detectar jornadas en este ciclo, aunque no lo podemos descartar ya que una parte importante de la pintura se mantiene encalada.

En el *Ciclo de la Pasión* observamos el dibujo preparatorio, los colores planos y finalmente las líneas y empastes añadidos en seco. Se registraron tres modos de trasladar el dibujo preparatorio al muro: en primer lugar observamos el dibujo preparatorio, línea de color almagra, que se encuentra debajo de las líneas definitivas (figura 61). Por otro lado encontramos incisiones realizadas con un elemento puntiagudo, a modo de compás, con el cual se dibujaba encima del mortero fresco para conseguir la regularidad de las formas redondeadas como lo son los nimbos (figura 62). Finalmente las plantillas y cenefas estarían realizadas según la técnica del estarcido que permite “lograr la regularidad de motivos decorativos y bandas ornamentales de base

⁸⁶ Dato confirmado durante la entrevista realizada a la restauradora Blanca Besteiro, vs. Anexo I.



[65]



[63]



[64]



[66]



[67]



[68]

Figura 63: Cuerpo de la pincelada.

Figura 64: Rastro del pincel y línea negra de dibujo.

Figura 65: Brochazos.

Figura 66: topografía mate e irregular.

Figura 67: Línea de dibujo suelta y expresiva.

Figura 68: Pincelada transparente.

geométrica⁸⁷ mediante plantillas o planchas recortadas⁸⁸.

La superficie pictórica es mate y se observan varias técnicas de aplicación del color. En un primer momento se trata de tintas planas uniformes y sin cuerpo. Por encima nos encontramos con empastes, pinceladas muy matéricas, marcadas (figura 63) y hasta brochazos puntuales.

La técnica pictórica permite en este caso dar importancia a ciertos elementos de la composición, trabajándolos con más cuerpo y poca transparencia. Así, encontramos numerosas pinceladas con el rastro del pincel, en particular en las líneas negras de dibujo (figura 64) y en las plantillas. Además, podemos insistir sobre la particularidad calidad de la representación del árbol en la escena 6, realizado a golpe de pincel brocha y con empastes, lo que le da textura y ayuda a la figuración (figura 65).

Finalmente la gama cromática en la cual se desarrolla el artista es una paleta, a primera vista compatible con el uso de la cal, compuesta por tierras entre ocres, marrones, almagras y rojas, además del blanco y negro⁸⁹. Asimismo las jornadas amplias, el dibujo preparatorio exhaustivo, las grandes tintas planas, los numerosos retoques en seco con cuerpo superponiéndose a tintas planas algo transparentes, mates y poco opacas, nos permite seguir pensando en una técnica cercana del *mezzo fresco*⁹⁰, la cual es muy frecuente en la pintura mural gallega⁹¹.

En la técnica pictórica del *Juicio Final* se ven menos matices de trazos y texturas que en el primer ciclo pictórico. La superficie de la pintura es irregular, con un mortero poco trabajado y por lo tanto con una topografía mate (figura 66). La capa pictórica es muy fina, aplicada mediante tintas planas sobre la cual vemos las líneas de contorno y los detalles aplicados probablemente en un segundo tiempo. No observamos una impronta en sí, sino una acumulación de líneas negras muy claras encima de las cuales se ha pintado la definitiva. La línea de dibujo, aunque tiene en ciertas zonas un espesor considerable, está más suelta y más expresiva en comparación con el primer ciclo (figura 67).

De este modo, la pincelada es casi transparente, con muy poco cuerpo y uniforme (figura 68). El cromatismo es parecido al del *Ciclo de la Pasión* con una gama de tierras, blanco y negro. Los diferentes tonos de colores se mez-

87 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *Op.Cit.* p. 311.

88 GARCÍA IGLESIAS J.M. *Un capítulo perdido de la pintura brigantina: los murales de Santa María de Pontellas.* p.130.

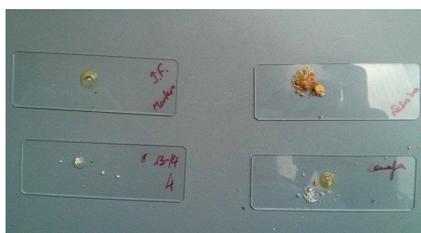
89 Podemos caracterizar esta gama cromática de tradicional en la pintura mural gallega según: SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *op.cit.* p.382.

90 Se encuentra la misma hipótesis en SUÁREZ-FERRÍN, *op.cit.* p.381. y en la entrevista de Blanca Besteiro (vs. Anexo I).

91 SUÁREZ-FERRÍN, A.P. *op.cit.* p.304.



[69]



[70]



[72]

Figura 69: El color se consigue superponiendo rosa y pinceladas blancas transparentes.

Figura 70: Prueba de reacción al ácido clorhídrico en varios fragmentos recogidos del suelo.

Figura 72: Muestra 2, mortero del Ciclo de la Pasión.

clan superponiendo las capas como es el caso en las carnaciones, conseguidas por la superposición de rosa y pinceladas blancas transparentes (figura 69). Esta última característica, el dibujo menos preparado y la ausencia de pinceladas matéricas Nos conforta en nuestra hipótesis de una posible técnica de pigmentos aglutinados con agua de cal sin descartar un posible técnica mixta con un aglutinante orgánico.

5.2. MATERIALES COMPOSITIVOS

El estudio histórico y estilístico nos ha permitido establecer una relación artística entre el norte de Galicia y la zona de la Ribera Sacra a través de los diferentes caminos presentados anteriormente. Por lo tanto, nos apoyaremos en la tesis doctoral de Lucía Pereira, *Evaluación de Riesgos de la Pintura Mural de A Ribeira Sacra: Análisis de materiales y estudio ambiental para tratar de relacionar los materiales constitutivos empleados en las pinturas del siglo XVI en Galicia*⁹².

En el caso del *Ciclo de la Pasión* hemos establecido una relación iconográfica y compositiva con las pinturas murales de San Vicente de Pinol, por lo que las relacionamos también en cuanto a su composición⁹³. Compararemos a su vez los materiales constitutivos del *Juicio Final* con los de la iglesia de San Xiao de Lobios y en general con los de las pinturas manieristas del siglo XVI en la Ribera Sacra.

El muro del edificio y soporte de las pinturas es de mampostería no labrada con piedras del entorno directo, unidas con un mortero de arena fina amarilla aglutinada posiblemente con una pequeña proporción de cal. Para comprobarlo se realizó una prueba de reacción al ácido clorhídrico, la cual nos dio un resultado positivo.

Los morteros de los dos ciclos son parecidos en cuanto a color y a tipo de áridos. Así, los revoques muy blancos y con muchos áridos parecen tener una típica composición de cal y arena. Para sustentar esta hipótesis se comprobó que los materiales reaccionan a la prueba de ácido clorhídrico como lo observamos en la figura 70. Respecto al tipo de carga utilizada vemos en primer lugar un árido rectangular de milímetro a milímetro y medio, muy alargado e irregular, laminado y de color grisáceo (figura 71). En segundo lugar, observamos áridos redondeados, translúcido de diferentes colores entre marrón-rosáceo hasta ocre amarillo y de tamaño similar primero (figura 72). Finalmente se observan áridos diversos, brillantes y con diferentes formas geométricas, con tonos poco uniformes de marrones y grises. Podemos relacionar estos datos con las rocas del terreno y según Noelia Nadal encontramos en el mismo terreno de la iglesia vetas de Granitoides y olho de sapo y a menos de 2 km vetas de pizarra Luarca y de cuarcita Armonicana⁹⁴.

En el *Ciclo de la Pasión* se observan dos capas de mortero, un *arriccio*

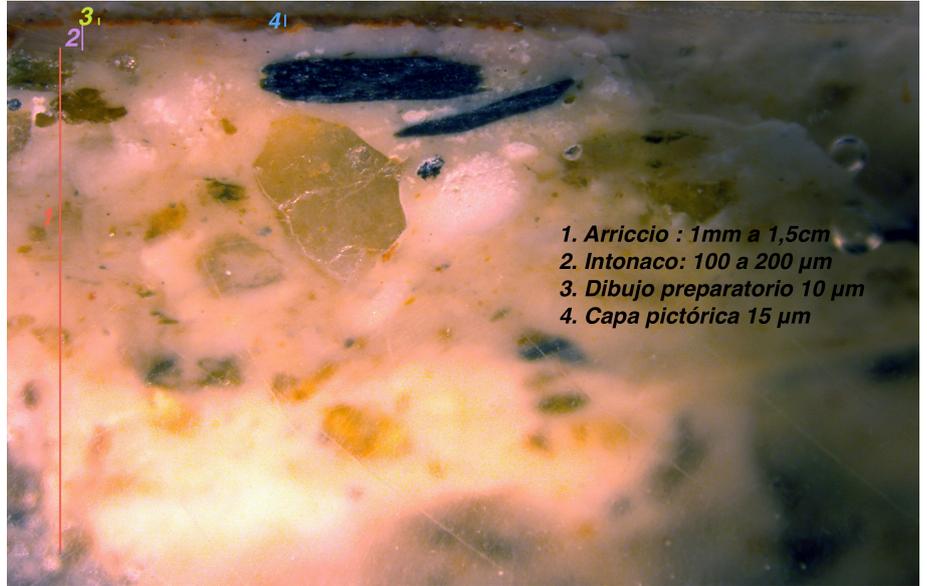
92 PEREIRA, L. *Op.Cit.* 2014.

93 PEREIRA, L. *Ibidem.*

94 NADAL, N. *Op.Cit.* p.16.



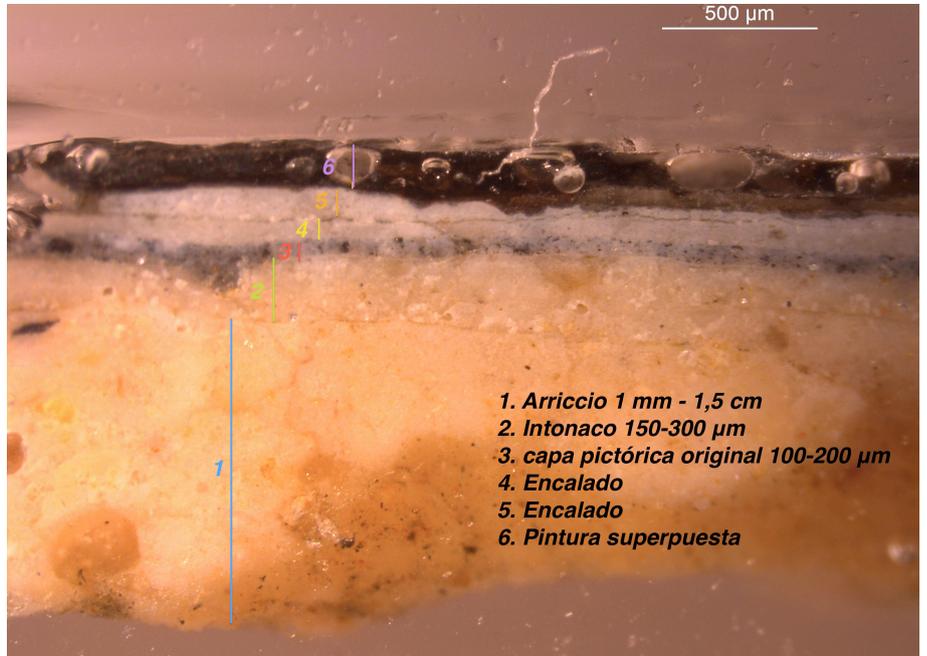
[71]



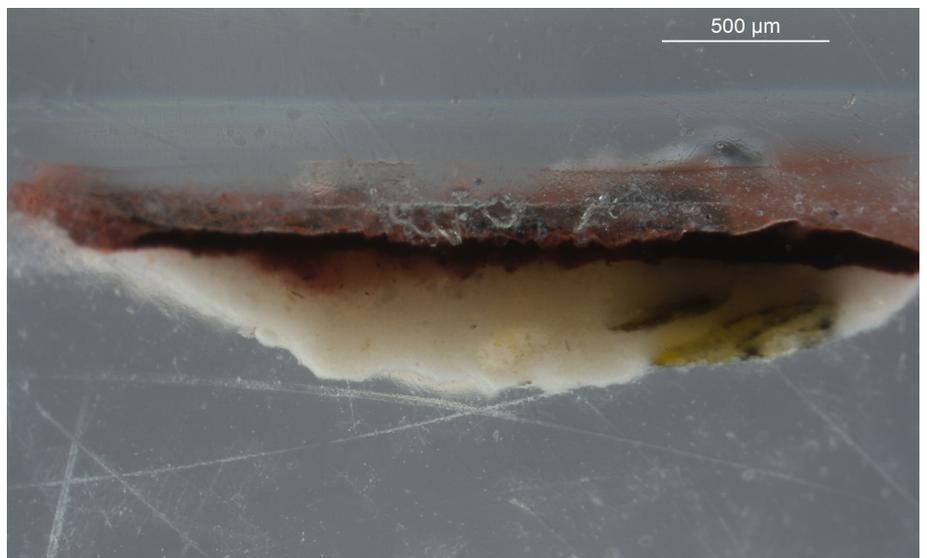
[73]



[75]



[74]



[76]

Figura 71: Muestra 2. Mortero del Juicio Final.

Figura 73: Muestra 3. Estratigrafía del Ciclo de la Pasión.

Figura 74: Muestra 4. Estratigrafía del Juicio Final.

Figura 75: Muestra 4. Estratigrafía del Juicio Final, detalle.

Figura 76: Muestra 5: Estratigrafía del Ciclo de la Pasión.



[77]

grueso, bien cohesionado, con áridos variados tanto de tamaño como de composición y como vemos en la muestra 3 (*figura 73*), un revoque externo muy fino y compacto de aproximadamente 100 μm con áridos muy pequeños.

En cuanto al *Juicio Final* podemos identificar dos morteros diferenciados por el espesor y el tipo de áridos. En la muestra 4 (*figura 74*) observamos una demarcación clara entre el primer mortero mate con áridos visible a simple vista y más poroso y menos cohesionado que en el primer ciclo. El revoque externo es bastante irregular con un espesor muy reducido, blanco y algo brillante debido a su acabado. Presenta áridos de tamaño reducido, de aspecto ocre-amarillo, traslúcido y geométrico.

Observando la muestra 4 (*figura 75*) de una muestra recogida en la zona del *Juicio Final* vemos dos capas correspondientes al *arriccio* y al *intonaco* y posiblemente la capa de pintura original de color grisácea, traslúcida y de un espesor menor a 100 μm en la cual se observa el pigmento englobado y de diferentes granulometrías.

En comparación observamos dos estratigrafías realizadas de muestras recogidas en la zona del muro de la *Pasión*. En la muestra 3 (*figura 73*) se observa una capa muy fina anaranjada que podría corresponderse con la impronta, de color almagra, y por encima se observa otra capa muy fina de color rojo. Por otra parte, si observamos la muestra 5 (*figura 76*) vemos una capa pictórica, más gruesa y opaca de unos 200 μm , pudiendo pertenecer a algunas de las pinceladas matéricas inherentes a la técnica de la *Pasión*. En ninguna de las tres estratigrafías se observa una capa de protección ni de barniz.

Finalmente podemos ver de tres a cuatro capas superpuestas encima de la pintura original correspondientes con los encalados y la capa de pintura posterior (*figura 77*).

Los materiales sustentantes y colorantes de estos dos conjuntos murales parecen ser de los más comunes en Galicia, usando materiales disponibles en cantidad en el terreno. Podemos suponer además que el carbonato cálcico es uno de los materiales más empleados aquí, tanto en el soporte como en las capas pictóricas, encontramos la correlación de estos datos en las fuentes bibliográficas. En la siguiente *tabla* quedan expuestos los datos recogido en torno a materiales empleados, incluyendo las hipótesis expuestas en este trabajo:

	<i>Ciclo de la Pasión</i>	<i>Juicio Final</i>
<i>Muro</i>	Piedra del entorno con mortero de arena y cal	Piedra del entorno con mortero de arena y cal
<i>Arriccio</i>	Áridos gruesos (pizarra, cuarzo, granito) del entorno y cal.	Áridos gruesos del entorno (pizarra, cuarzo, granito) y cal
<i>Intonaco</i>	Muy fino y compacto de 100 μm	Fino y compacto de 100 a 200 μm
<i>Pigmentos</i>	Tierras ocre, marrones y rojas. Negro carbón y blanco de linda cal.	Tierras ocre, marrones y rojas. Negro carbón y blanco de linda cal.
<i>Dibujo preparatorio</i>	Dibujo preparatorio muy bien planteado, incisiones y estarcidos	Líneas suelta a modo de esbozo
<i>Capa pictórica</i>	Mediana (+ de 200 μm) y ópaca. Pigmentos aplicados sobre el mortero húmedo y aglutinados con cal.	Fina (- 100 μm) de y transparente. Pigmentos aglutinados con cal.
<i>Capa protectora</i>	No la hay	No la hay
<i>Técnica artística</i>	<i>Mezzo fresco</i> con numerosos retoques a la cal	Pintura a la cal o técnica mixta

Tabla recapitularía de las técnicas y materiales de los dos conjuntos murales.

6. CONCLUSIONES

Nos hemos aproximado a lo largo de esas pocas páginas a un estudio histórico y técnico, lo más completo posible, de dos conjuntos murales en la iglesia de Santa María de Mañón. En una primera parte se realizó la comparativa entre una época pasada, fructífera en muchos aspectos en la zona como demuestra su red de caminos usada ya en el megalítico, con la época reciente en la cual decayó la población y por lo tanto su actividad económica y artística.

Sin embargo aquello nos permitió, a través de este peso histórico que tuvo Mañón en la comarca, analizar iconográficamente e iconológicamente los conjuntos murales en relación con otras zonas de Galicia y entender el alcance que pudieron tener dichos conjuntos. Apuntamos la facilidad de relacionarlos con otras obras de la provincia, sus temáticas tan frecuentes en esta época y su interés histórico, ya que el *Ciclo de la Pasión* se inscribe en el gótico hispano-flamenco y el *Juicio Final* en el manierismo gallego.

A pesar de no haber conseguido la autorización de la dirección general de Patrimonio de la Xunta de Galicia para la toma de muestras, se pudo observar a partir de minúsculos fragmentos recogidos del suelo, algunas zonas de cada conjunto. Hemos planteado una hipótesis argumentada, gracias al estudio del intercambio artístico en toda la provincia, vinculando técnicas y materiales de ciclos ya analizados con los de Mañón y concluir que la técnica y los materiales empleados son de los más usados en la zona y por lo tanto estables al paso del tiempo. En todo caso esos datos deberían confirmarse con análisis científicos de SEM.

Para conseguir los resultados deseados se hizo hincapié en una búsqueda de información sociológica a través de las entrevistas realizadas y de fuentes primarias consultadas mediante numerosas visitas a archivos y a bibliotecas gallegas.

Se ha valorado a lo largo de este trabajo, durante el tiempo dedicado a las entrevistas, a las visitas guiadas de las pinturas y a la búsqueda de información, que el estudio social y la comunicación son fundamentales para volver a poner en valor el patrimonio histórico olvidado y por lo tanto, para el proceso de conservación del bien cultural. Por este motivo, se invita al lector a consultar los cuatro trabajos subyacentes a esta introducción de la propuesta de conservación y restauración de las pinturas murales de Mañón.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOA, J., As Cruces de Pedra do Camiño Vello dos Arrieiros. *Cátedra: Revista eumesa de estudos*. Pontedeume: Concello de Pontedeume, nº19, 2012. pp. 304-320.
- BOZAL, V., *Historia del Arte en España: Desde los orígenes hasta la Ilustración*. Madrid: ISTMO, 1973.
- BLAYA, A. *Los SIG aplicados al análisis de los daños en el conjunto pictórico Santa María de Mañón (A Coruña)* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.
- BRISA, S. *Propuesta de intervención y presupuesto de las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mañón (A Coruña)* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica València, 2016.
- CABANO, J. *Petit Glossaire pour la description des églises*. Dax: A.E.A.L, 1995.
- CABRITA FERNANDES, M.T. *Análisis comparativa da pintura mural do Noreste Peninsular (Galicia- Norte de Portugal 1500-1565)* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: USC, 2012.
- CIRLOT J.E. *Pintura Gótica Europea*. Barcelona: Labor, 1972.
- CHICO, M^a. *La Pintura Gótica del siglo XV*. Madrid: Vicens-vives, 1989.
- DÁVILA, J. *Geografía descriptiva de la comarca de Ortigueira (Municipios de Ortigueira, Cedeira, Cerdido, Mañón y Puentes de García Rodríguez): con algunas notas históricas, planos y fotograbados*. A Coruña: Establecimientos Gráficos Zincke Hermanos, 1931.
- DEVICIENTI, F. *Conservación preventiva de las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mañón (A Coruña)* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica València, 2016.
- DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. *La Bible et les Saints*. Paris: Flammarion, 2008.
- FARIÑA JAMARDO X. *Os concellos Galegos: Parte especial Tomo V (Irixoa-Moeche)*. Pedro Barriñe de la Maza. 1993.
- FERNÁNDEZ, J.C. (dir.), *Sober: Lugo*. Lugo: Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Lugo.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna el siglo XVI* [Tesis doctoral]. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1979.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista. En: *Compostellanum*, XXVI, 1-4. 1981. pp.135-171.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI. En: *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 35, Nº. 100. 1984-1985. pp. 397-417.

- GARCÍA IGLESIAS, J. M. Un capítulo perdido de la Pintura Brigantina: los murales de Santa María de Pontellas. En: *Anuario Brigantino*, nº6, 1983.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. Las pinturas de Arante y el maestro de Mondoñedo (siglo XVI). En: *Estudios Mindonienses*, 4. 1988. pp. 491-499.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago: Xunta de Galicia, 1989.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI. En: *Cuadernos de estudios gallegos*. T. 38, Nº. 103. 1989. pp. 235-250.
- GARCÍA LAMA, M.A. La memoria de Fernán Perez de Andrade o Bóo en las iglesias de Montes do Sor: San Pantaleón de Cabanas, Santa María de Cabanas y San Paulo de Riobarba. En: *Cátedra, Revista eumesa de estudios*. Pontevedra: 2007. pp.123-152.
- GÓMEZ, Ma.L. *La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Catedra Cuadernos Arte, 2008.
- JUNQUERA, J.J. *Historia Universal de la Pintura: Románico y Gótico, Tomo 2, Madrid: Espasa, 1996*.
- LEMOINE, C. et al. Estudio de las pinturas murales de Santa María de Mañón (Mañón). En: *Terras do Ortegal: revista de estudos locais*. Ortigueira: Asociación Terras do Ortegal, vol 3, 2016. pp.143-152.
- LÓPEZ, A. Idade Media. En: CALO, F., LÓPEZ, A. y Al. *Historia Xeral de Galicia*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.
- MACIÑEIRAS, F., *Bares: Puerto hispánico de la primitiva navegación occidental*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1947.
- MARCOS, JJ. *La Escritura gótica: siglo XII-XV (XX) DC*, Cáceres: 2014.
- MORA, L., MORA, P. y PHILIPPOT, P. *La Conservación de las pinturas murales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2003.
- MONTERROSO MONTERO, J.M. *El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, artesanos, mecenas y cliente*. En: A Encomenda. O artista. A obra. Actas del IV Seminario Internacional Luso-Brasileiro. Bragança. 2009.
- MOSQUERA, J. *Pinturas murales de nuestras iglesias*. BCPML, 79-80, IX, 1973. pp. 95-102.
- NADAL, N. *Estado de conservación de las pinturas murales de Santa María de Mañón* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica València, 2016.
- NÁRDIZ, O. *El Territorio de los Caminos en Galicia: Planos Históricos de la Red Viaria*. A Coruña: Colegio de Ingenieros de Camino, Canales y Puerto, 1992.
- Obispado Mondoñedo-Ferrol, Parroquia de Mañón, Fabrica, Libro nº1, Años 1757-1850*.
- OTERO, C. Una ruta cultural en Ortegal: O camiño dos Arrieiros. En: *TAPA: Tra-*

- bajos de Arqueología y Patrimonio*. Santiago de Compostela: 2003, nº30.
- PEREIRA, L.. *Evaluación de Riesgos de la Pintura Mural de A Ribeira Sacra: Análisis de materiales y estudio ambiental* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: USC, 2014.
- RÉAU, L.. *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento, Tomo 1, Volumen 2*. Barcelona: Serbal, 2000.
- RODRÍGUEZ, P. *La Imagen de la Justicia Diniva: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la corona de Aragón* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- SORALUCE BLOND, F. *Arquitecturas da provincia da Coruña*, Tomo XIII.
- SUÁREZ-FERRÍN, A.P. La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón. En *Anuario Brigantino*. A Coruña: 2000, nº23, pp.379-422.
- SUÁREZ-FERRÍN, A.P. Las Pinturas Murales de San Vicenzo de Pombeiro (Pantón, Lugo). En: *Boletín do Museo Provincial de Lugo: 2001-2002*, nº10, pp. 49-102.
- SUÁREZ-FERRÍN, A.P., Ab Alquilone Mors: Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas. En: *Anuario Brigantino*, A coruña: 2003, pp. 339-372.
- SUÁREZ-FERRÍN, A.P., La Iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI: una vista panorámica. En: *Anuario Brigantino*, A coruña: 2005, pp. 303-350.
- SUÁREZ-FERRÍN, A.P. Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardo-medieval. La *Visión de Lázaro* en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo). En *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, Santiago de Compostela: 2005, Vol. 17, pp. 179-202.
- SUREDA, J. *Historia Universal del Arte, Volumen IV: La Edad Media: Románico Gótico*. Barcelona: Planeta, 1985.
- TRAPERO PARDO, J. Pintura Mural. En: *Cuaderno de Arte Gallego*, nº10. Vigo: Castrelos, 1935.
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J. *Iglesias gallegas de la Edad Media*. Madrid: 1904.

WEBGRAFÍA

Anuario Brigantino. [Consulta: 2015/10/25]. Disponible en: <<http://anuario-brigantino.betanzos.net/>>

Concello de Mañón. [Consulta: 2015/09/18]. Disponible en: <<http://www.concellomanon.org/>>

Crea Restauración. [Consulta: 2016/07/04]. Disponible en: <http://www.crearestauracion.es/?page_id=2>

Ficha técnica. [Consulta: 2015/06/15]. Disponible en: <http://www.feroca.com/es/resinas-poliester/62-ferpol-1973-resina-transparente-oclusiones.html>

Red de Bibliotecas, Base de datos: [Consulta: 2015/10/25]. Disponible en: <<http://rebiun.absysnet.com/cgi-bin/abnetop/O7634/ID36496dbf?ACC=161>>

Zeno.org: Meine Bibliothek. [Consulta: 2015/11/18]. Disponible en: <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Meister+Francke%3A+Thomasaltar%3A+Kreuztragung+Christi>>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las fotos del grupo de trabajo se refieren a una autoría común entre Aída Blaya, Sandra Brisa, Francesco Devicienti, Paula Ferrandiz, Irene Gomez, Alejandro Jiménez, Clotilde Lemoine y Noelia Nadal.

Figura 1: Fotografía del grupo de trabajo, Vista general de la iglesia, 2015

Figura 2: <https://www.google.es/maps/place/Cai%C3%B3n,+Province+de+La+Corogne/@43.6529054,-7.8074447,12z/data=!4m5!3m4!1s0xd32065675d7ab0d:0x91d72680134ac6f6!8m2!3d43.6430595!4d-7.7364081?hl=fr>, Mapa de Caión y alrededores, 2016.

Figura 3: Fotografía del grupo de trabajo, Entorno desde el punto de vista de la iglesia, 2015.

Figura 4: Fotografía del grupo de trabajo, Vista general desde el punto de vista este de la iglesia, 2015

Figura 5 : Nárdiz, O. El Territorio de los Caminos en Galicia: Planos Históricos de la Red Viaria. p.164. Mapa de los caminos medievales de Galicia.

Figura 6 : Plano realizado por el grupo de trabajo, Plano de la iglesia, 2016.

Figura 7: Fotografía del grupo de trabajo, Vista de la iglesia desde el oeste, 2015.

Figura 8: <https://www.google.es/maps/dir/O+Porto+de+Bares/As+Pontes+de+Garc%C3%ADa+Rodr%C3%ADguez/@43.6131306,-8.042043,10z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0xd320c3b31a4f2b7:0x4d981f4ddf9b05cc!2m2!1d-7.6687148!2d43.7725506!1m5!1m1!1s0xd2e0166f13e6c87:0x325e87687752e2b6!2m2!1d-7.8522474!2d43.4526064!3e2?hl=fr>, Recorrido del camino dos Arrieiros, 2016.

Figura 9: Fotografía del grupo de trabajo, Nicho tapiado a la altura de la escena 15, 2015.

Figura 10: Fotografía del grupo de trabajo, Inscripción del año 1606 realizada en la construcción de la bóveda Este, 2015.

Figura 11: Fotografía de la autora, bóveda de crucería, 2016.

Figura 12: Fotografía del grupo de trabajo, Ventana tapiada debajo de la escena 10, 2015.

Figura 13: Fotografía de la autora, Fachada de la iglesia de San Paulo de Rio-barba, 2016.

Figura 14: http://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2014/08/19/parroco-lugo-amenaza-repetir-ecce-homo-borja/0003_201408G19P10994.htm, interior de la iglesia Santa María de Labrada, 2012.

Figura 15: Fotografía del grupo de trabajo, Vista general interior de la iglesia, 2015.

- Figura 16 : Fotografía del grupo de trabajo, El Juicio Final Montando la escena 11 del ciclo de la Pasión, 2015.
- Figura 17: Fotografía de Mercedes Sánchez Pons, Vista de las pinturas decorativas situadas detrás del retablo, 2016.
- Figura 18: Montaje de Alda Blaya, Montaje fotográfico del conjunto pictórico, 2015.
- Figura 19: Fotografía del grupo de trabajo, Rasante de la escena 3, irregularidades de la superficie pictórica. , 2015.
- Figura 20: Ilustración de Aida Braya y de la autora, Croquis con las medidas del conjunto pictórico, 2016.
- Figura 21: Fotografía de la autora, Juicio Final cortado en su parte izquierda, 2016.
- Figura 22: Fotografía del grupo de trabajo, Escena 13: el Calvario, 2016.
- Figura 23: Ilustración de Aida Braya y de la autora, Plantilla de la disposición de las escenas, 2016.
- Figura 24: Ilustración de la autora sobre una fotografía del grupo de trabajo, *Ritmos de la escena 14. 2016.*
- Figura 25: Fotografía del grupo de trabajo, Escenas 1, 6 y 11, 2015.
- Figura 26: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle del uso de la línea en la escena 13, 2015.
- Figura 27: Fotografía del grupo de trabajo, plantilla, escena 12, 2015.
- Figura 28: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de la cenefa principal, 2015.
- Figura 29: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de la cenefa secundaria, 2015.
- Figura 30: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de un título, escena 2015.
- Figura 31: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de la escena 13, 2015.
- Figura 32: Fotografía del grupo de trabajo, Título "Dimas" en la escena 14, 2015.
- Figura 33: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de ladrón "malo" Gestas, 2015.
- Figura 34: Fotografía del grupo de trabajo, Nombre de Jesus Ihs, escena 11, 2015.
- Figura 35: Fotografía de la autora, restos de las pinturas de Riobarba, 2016.
- Figura 36: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de un verdugo, escena 11, 2015.
- Figura 37: <http://galiciapuebloapueblo.blogspot.com.es/2016/04/capilla-de-santa-filomena-do-cadramon.html>, Detalle de las pinturas en Santa Filomena do Cadramón.
- Figura:38 <http://www.lavozdegalicia.es/noticia/amari->

na/2016/07/16/reparan-filtracions-deterioran-os-murais-goticos-burela/0003_201607X16C5992.htm, Detalle de las pinturas en la iglesia de Vila do Meio, Burela, 2016.

Figura 39: Fotografía de la autora, El descendimiento en San Vicente de Pinol, 2016.

Figura 40: Fotografía del grupo de trabajo, Vista general del Juicio Final, 2015.

Figura 41: Fotografía de la autora, Detalle del arco iris, 2016.

Figura 42: Fotografía de la autora, Detalle de la espada, 2016.

Figura 43: Fotografía de la autora, ángel y demonio separando el paraíso y el infierno, 2016.

Figura 44: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle del infierno, 2015.

Figura 45: <http://www.crearestauracion.es/pinturasnogueira/wp-content/uploads/2013/07/Chantada-Nogueira-de-Mi%C3%B1o-Santa-Mar%C3%ADa-de-MURO-NORTE-1-de-1-2-A.jpg>, Juicio Final de Santa María de Nogueira., 2013.

Figura 46: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de la vestimenta del ángel, 2015.

Figura 47: Ilustración de la autora, Esquema ilustrativo de las hipótesis planteadas respecto a la parte faltante del Juicio Final, 2016.

Figura 48: Fotografía del grupo de trabajo, Dibujo poco detallado, 2015.

Figura 49: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle de la cartela, 2015.

Figura 50: <http://www.crearestauracion.es/pinturasnogueira/wp-content/uploads/2013/07/Chantada-Nogueira-de-Mi%C3%B1o-Santa-Mar%C3%ADa-de-MURO-NORTE-1-de-1-2-A.jpg>, Detalle del ángel trompetero en Santa María de Nogueira, 2013.

Figura 51: <http://maisqueromanicorutas.com/san-vicente-de-pombeiro/>, Juicio Final de San Vincenzo de Pombeiro.

Figura 52: <http://www.lavozdegalicia.es/album/lemos/2015/08/19/iglesias-rutas-romanico-ribeira-sacra/01101439919764097754207.htm>, Juicio Final de Santa María de Pesqueira, 2015.

Figura 53: <http://www.manuelgago.org/blog/index.php/2009/02/17/tralaspinturas-medievais-da-inesgotabel-ribeira-sacra/>, Detalle del Juicio Final de San Xiao de Lobios.

Figura 55: <http://www.crearestauracion.es/pinturasnogueira/wp-content/uploads/2013/07/Chantada-Nogueira-de-Mi%C3%B1o-Santa-Mar%C3%ADa-de-MURO-NORTE-1-de-1-2-A.jpg>, Detalle Juicio Final de Santa María de Nogueira. 2013.

Figura 55: Fotografía del grupo de trabajo, Detalle del Juicio Final de Mañón, 2015.

- Figura 56: <https://www.flickr.com/photos/88068852@N05/8089953074>, Detalle del Calvario de la iglesia de Rebordans.
- Figura 57: RODRÍGUEZ, P. *La Imagen de la Justicia Divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la corona de Aragón*. Juicio Final en el Breviario d'Amor.
- Figura 58: Fotografía del grupo de trabajo, Capa preparatorio situada debajo del mortero del Ciclo de la Pasión, 2015.
- Figura 59: Fotografía del grupo de trabajo, Fotografía de luz rasante permitiendo observar el escalón resultante de la jornada, 2015.
- Figura 60: Fotografía de la autora, Arricio, intonaco y película pictórica del Juicio Final, 2016.
- Figura 61: Fotografía del grupo de trabajo, Dibujo preparatorio almagra en el Ciclo de la Pasión, 2015.
- Figura 62: Fotografía del grupo de trabajo, Incisiones del nimbo, 2015.
- Figura 63: Fotografía de la autora, Cuerpo de la pincelada, 2016.
- Figura 64: Fotografía del grupo de trabajo, Rastro del pincel y línea negra de dibujo, 2015.
- Figura 65: Fotografía del grupo de trabajo, Brochazos, 2015.
- Figura 66: Fotografía de la autora, topografía mate e irregular, 2016.
- Figura 67: Fotografía del grupo de trabajo, Línea de dibujo suelta y expresiva, 2015.
- Figura 68: Fotografía del grupo de trabajo, Pincelada transparente, 2015.
- Figura 69: Fotografía de la autora, El color se consigue superponiendo rosa y pinceladas blancas transparentes, 2016.
- Figura 70: Fotografía de Francesco Devicienti, Prueba de reacción al ácido clorhídrico en varios fragmentos recogidos del suelo, 2016.
- Figura 71: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 2. Mortero del Juicio Final, 2016.
- Figura 72: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 2, mortero del Ciclo de la Pasión, 2016.
- Figura 73: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 3. Estratigrafía del Ciclo de la Pasión, 2016.
- Figura 74: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 4. Estratigrafía del Juicio Final, 2016.
- Figura 75: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 4. Estratigrafía del Juicio Final, detalle, 2016.
- Figura 76: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 5: Estratigrafía del Ciclo de la Pasión, 2016.
- Figura 77: Fotografía de la autora con lupa binocular, Muestra 4. Capas superpuestas de encalado encima del Juicio Final, 2016.

Entrevista del grupo de trabajo a Blanca Besteiro, restauradora en la intervención de urgencia realizada en el 1998, 25/08/15.

Entrevistador: Grupo de Trabajo (G.T)

Entrevistado: Blanca Besteiro (B.B)

Grupo de Trabajo: En qué consistió vuestra intervención?

Blanca Besteiro: Principalmente el proyecto consistió en una consolidación de urgencia de las pinturas murales durante dos meses con un equipo de dos restauradoras. La consolidación de los abolsamientos se hizo con Primal®, cal y arena. Prácticamente todas las lagunas se sellaron con mortero de cal y arena. No fue necesario fijación del color, ya que se pensó que se mantienen correctamente cohesionadas.

También se hizo un desencalado parcial porque en algunas zonas la cal tiraba de las pinturas por el peso, lo cual había que evitar. Además encontramos zonas con raíces pequeñas debidas a la vegetación de la cubierta, las cuales se fueron colando entre la cal y la pintura. Sin embargo, en otras zonas que se encontraban descohesionadas, se dejó el encalado para que sirviera como protección de las pinturas.

Solo se realizaron pruebas de desencalado mecánicamente con bisturí, en ningún momento se usó otro tipo de limpieza.

G.T: Qué problemáticas creéis que sufre este ciclo pictórico?

B.B: En cuanto a daños estructurales, con la reforma, se construyó una nueva cubierta de hormigón, con lo que se añadió un peso superior en la cubierta, ya que se trata de un material más pesado que el original, pues antiguamente era de madera. Durante las obras, se salpicaron las pinturas de este material, aunque por suerte la cal lo cubrió.

La fábrica está compuesta por arcilla, la cual es muy higroscópica y se hincha, por lo tanto está pulverulenta y poco estable. En cuanto a la humedad no existe problema de condensación en la superficie durante invierno.

Podemos observar las intervenciones posteriores y en concreto los sucesivos encalados: hay marcas de radial y de llana en las escenas del nivel inferior, en concreto en la escena 12 (Calvario).

G.T: Hemos observado varias señalizaciones, restos de papel japonés y gasas, a que se corresponden los restos de vuestra intervención?

B.B: Las pegatinas circulares que se pueden encontrar repartidas por toda la superficie, indican los agujeros por los cuales se puede seguir inyectando mortero para seguir la consolidación. Las gasas y el papel japonés fueron adheridas con Paraloid®, tenían la función de proteger zonas débiles. No se eliminaron porque teníamos la intención de continuar la restauración al año siguiente pero nunca se hizo.

G.T: *La mitad superior del Juicio Final permanece completamente encalada, ¿se sabe si existe pintura debajo?*

B.B: Antiguamente el coro ocupaba más espacio de la pared norte, es decir que avanzaba más, por lo que se puede afirmar que no existen pinturas.

G.T: *De qué técnica pictórica se trata?*

B.B: La técnica con la que se ejecutaron las pinturas es fresco aunque los morteros tienen un espesor muy fino con solo una capa y retoques en seco, esto es muy típico en las pinturas murales gallegas. Se observan algunas líneas de jornada como el la cenefa izquierda de la escena 11-12. En cuanto al dibujo preparatorio, hay algunas incisiones dibujadas con compás en las aureolas que servían de referente a la hora de dibujar.

G.T: *¿Se conocen los materiales compositivos de los conjuntos?*

B.B: El mortero empleado en esta pintura está compuesto por cal y arena, con la posibilidad de contener trazas de pizarra. En el mortero hay presencia de partículas de ceniza, pero se desconoce la proporción. En este periodo era muy común en la zona de Galicia emplear ceniza para mantener la humedad durante más tiempo y poder seguir pintando sobre mortero fresco. Además, se conoce que antiguamente se usaba sal en los morteros para evitar la cristalización de sales en superficie y para actuar a modo de barrera en superficie. En cuanto a los pigmentos son de origen natural mineral, no hay presencia de pigmentos vegetales.

G.T: *¿Y en cuanto a la iglesia?*

B.B: Sé que los contrafuertes son de granito y la piedra es de tipo cachote¹.

G.T: *¿Hemos observado agujeros en el soporte mural, a que es debido?*

B.B: La mayoría de los agujeros presentes en el muro se pueden atribuir a la acción y presencia de insectos, algunos se han rellenado con madera. Además se pueden observar la presencia de nichos anteriores en los laterales denominados “savaros” que se han rellenado con melillas².

G.T: *¿Se conoce de algún caso semejante en la zona?*

B.B: Hay unas pinturas parecidas en Pinol pero la pintura está sin desencalar en las dos paredes.

G.T: *Tienes alguna anécdota más sobre las pinturas?*

B.B: Sí, en cuanto a las pinturas que aún están encaladas, son posteriores. Es una pintura a la cal con motivos vegetales, hicimos alguna consolidación puntual. El altar debería estar pintado con unas pinturas parecidas, hemos abierto algunas ventanas para confirmarlo.

1 El cachote es un tipo de piedra de construcción extraída en Pontedeume (A Coruña) en una cantera de áridos, su aspecto es de un granito de color gris, con morfología irregular. Instituto Geológico y Minero de España, (2008). Mapa de Rocas y Minerales Industriales de Galicia. Galicia. Disponible en: http://info.igme.es/SIDIMAGENES/166000/585/166585_0000001.PDF. [Consulta: 02/08/2016]

2 Madera de relleno.

Entrevista de Clotilde Lemoine a Manuel Timiraos Peña, nacido en Caión en 1941. Ayudante / Sacristán auxiliar en los años 1948 y hasta mediados de los años 1950 en la iglesia de Santa María de Mañón. 03/16

Entrevistador: Clotilde Lemoine (C.L)

Entrevistado: Manuel Timiraos Peña (M.T)

Clotilde Lemoine: Que importancia económica tenía el campo da Feira?

Manuel Timiraos Peña: Tenía dos ferias al mes con 4 tabernas y 4 cooperativas donde se abastecían los labradores a un precio muy económico de sus mercancías que necesitaban durante el mes. Eso hasta hace 15 años o 20, menos no, hará 15 años que aún existían las ferias. Yo me crié ahí, sé todo eso. Ahora mismo ya no hay, las eliminaron.

C.L: Que importancia tenía la iglesia respecto al Campo da Feira? Estaba abierta?

M.T: No, había siempre cura pero la iglesia se abría para los entierros, para las misas y para todas esas cosas. Había misa todos los días, yo iba a ayudar a misa, tocaba las campanas para misa y todo. Y a diario, el sacristán tocaba las campanas a las 12 del mediodía y en pago de esto recaudaban toda la parroquia una donación de trigo para el campanero y el sacristán. Qué sé yo, juntaría, no te puedo decir la cantidad pero juntaría sus ferrados de trigo. Y el cura también tenía, le daban una cantidad según lo que podía cada uno. A lo mejor le daban lo que era, a lo mejor una crida de grana, unos más, otros menos según lo que creían conveniente.

C.L: De pequeño jugabas delante de la iglesia?

M.T: Jugábamos al *football* ahí en el atrio, muy poquita cosa, era muy pequeño pero era césped. En el 2000 cementaron toda la esplanada.

C.L: Sabes algo de la reforma de las campanas?

M.T: No es el mismo campanario que había antiguamente. Vino una tormenta y tiró con el campanario, entonces una de ella rompió, está soldada, la llamamos la campana pequeña. Esa campana se fue a soldar a Mondoñedo en aquella época, eso no lo recuerdo, hay gente que vive que lo recuerda. A esa campana le quedó un sonido distinto, de ahí que las colgaron mientras nos arreglaron el campanario que hay ahora, las tenían colgadas en dos árboles que hay en frente de la entrada de la iglesia. Entonces, el caso es que vino un vendedor de ultramarinos para las tabernas, subió ahí y vio las campanas colgadas en los árboles, y el pobre hombre cuando las vio colgadas en los árboles dijo: "en mi vida había visto cosa igual un campanario que crece!". ¡Claro! El árbol crecía con las campanas! Y eso fue alrededor de los años 40 o un poco antes, hay quién lo sabe pero yo no te lo puedo asegurar porque no había nacido o era muy pequeño.

C.L: Desde cuando se conocen las pinturas?

M.T: Yo las conocí de antes cuando era niño, tenía unas cruces y las pinturas estaban en buen estado, a la vista y se veían bastante en las dos paredes. Las pinturas se iban pintando con pintura blanca de cal pero al cabo del tiempo se iban descubriendo otra vez. Siempre se vio algo, yo siempre las vi. De darles pintura blanca, se levantaba e iba quedando las viejas a la vista.

C.L: Conoces las pinturas decorativas que hay en la zona del altar?

M.T : Están más tapadas, no las conozco se destapan ahora seguramente.

C.L: Cual era el itinerario do Camiño dos Arrieiros?

M.T: Era desde Bares a Puentes, todo por el filo del monte que va dividiendo los ayuntamientos de Ortigueira y Mañón y las parroquias de Couzadoiro y de Mañón. Por ejemplo hay un sitio donde se encuentran cuatro parroquias, que le llaman el Cristo de Mouraz, ahí hay una zona que la estropearon con la forestal, Esta zona tenía cuatro marcos donde los curas de las cuatro parroquias se juntaba antiguamente, cada cura comía en su parroquia lo llaman Xurcos de Mouraz. Ahí dicen que es donde combatieron con los franceses cuando la guerra 1308, ahí hubo una lucha encarnizada. Ahí hay un Cristo roto de piedra tirado, yo lo recuerdo.

El camiño pasaba por Mañón por el medio del monte, derivaba un camino por Fuxin hasta la fuente de San Roque y de ahí iba a la Feira de Mañón. Esa bifurcación seguía hacía Segade cruzaba por el monte casi paralelo al otro pero no me recuerdo bien por donde iba.

C.L: Cual era la función del camino?

M.T: Pasaban con los carros con las cosas que se necesitaban para la agricultura y todo eso por el camino de San Roque que iba a la fuente. Ahí hay una cruz de piedra muy vieja que tiene mucha historia. Y luego estaba el camino que bajada de la iglesia hacía San Pedro cruzaba a la Aniversaria e iba también a Barqueiro pero no era por arriba por los Arrieiros. La Aniversaria es un sitio que tiene mucha historia también y entonces yo recuerdo de ir a ayudar a misa a la capilla de San Pedro en Mañón y bajar la costa de la iglesia de Mañón, andábamos por el camino que había al río a murados hasta el Cristo grande y del Cristo grande a San Pedro. Eso se hacía cuando pasaba la fiesta de San Pedro durante un mes. Se daba las misas durante un mes a San Pedro.

Entrevista de Clotilde Lemoine a Andrés Formoso García, nacido en Mañón en el 1943. 31/03/16

Entrevistador: Clotilde Lemoine (C.L)

Entrevistado: Andrés Formoso García (A.F)

Clotilde Lemoine: Que reformas recuerda en la iglesia?

Andrés Formoso García : Pusieron puertas nuevas hace 5 o 6 años porque el portico antes estaba abierto y la puerta estaba más al este, alineada con la feira. Era de tierra y la gente se acomodaba ahí esperando al cura o lo que sea, no estaba acondicionado así. Las ventanas eran más estrecha, más largas y más bajas y las de la fachada eran de madera. El suelo de piedra de dentro de la iglesia es nuevo del 90, volvieron a hacer también la pared sur y la retirada del techo viejo, parte alta y baja¹. Se cayó también la parte de arriba del campanario a principio del XX y se reconstruyó como lo vemos ahora. El cementerio se amplió en los años 60-70.

En principio la iglesia era más pequeña y se realizaron reformas con el altar, su bóveda, la inscripción y ventanas. Antes era un convento antiguo o una casa de acogida y no había espadaña sino una torre con una escaleras en caracol. En el 40-41 se cayó la torre por culpa de la tormenta y las campanas estuvieron bastante tiempo en un árbol. Luego se reformo con poco presupuesto y se volvieron a poner las campanas antiguas.

C.L: Que uso se daba a la iglesia?

A.F: Había gente, se entraba a la iglesia por la puerta sur, más alineada con el mercado pero a partir del año 2000 ya no se hacen misa todas las semanas. Las familias hacían donaciones, había una lampara enorme en medio del altar y otras más pequeñas en la nave que donó una familia. Durante la Semana Santa se enganchaban estaciones en la pared norte y sur, por eso están esos enganches aún. Antes los entierros eran por la mañana, había que darse prisa para salir de casa porque se llevaban al difunto a las 9-10 de la mañana para llegar arriba a las 12h

C.L: Qué importancia económica tenía el campo da Feira?

A.F: Muy importante, había dos ferias al mes, una que era el segundo sábado del mes que llamabamos sábado de Galdo. Había feria el segundo domingo del mes pero aquí, el día anterior, la hacían también el sábado y la llamaban la feria nova. Había una al mes, el cuarto domingo del mes pero había mucha gente pues hicieron otra así que habían dos al mes en el 40 y algo después de la guerra. No se cuando se inauguró la feria del sábado pero la del domingo siempre, es muy antigua. Había 4 o 5 tiendas fijas, daban de comer había de todo y cooperativas: quesos, suecas, huevos, mantequa, de todo. Era muy bonito.

¹ Testimonio acompañado del documento oficial: Timbre del estado, Clase 8ª: =OH9538128.

Luego a partir del 50-53 empezó a decrecer todo. La gente dejó un poco de ir, vendían sus cosas en casa. Además pusieron leyes sobre los animales para la sanidad, los productos y todo eso influyó. No estaba legal pero iba transcurriendo, era impresionante la parroquia. En los entierros venían cuatro curas de la gente que había: el de Riobarba, de Cabanas, de Granas do Sor.

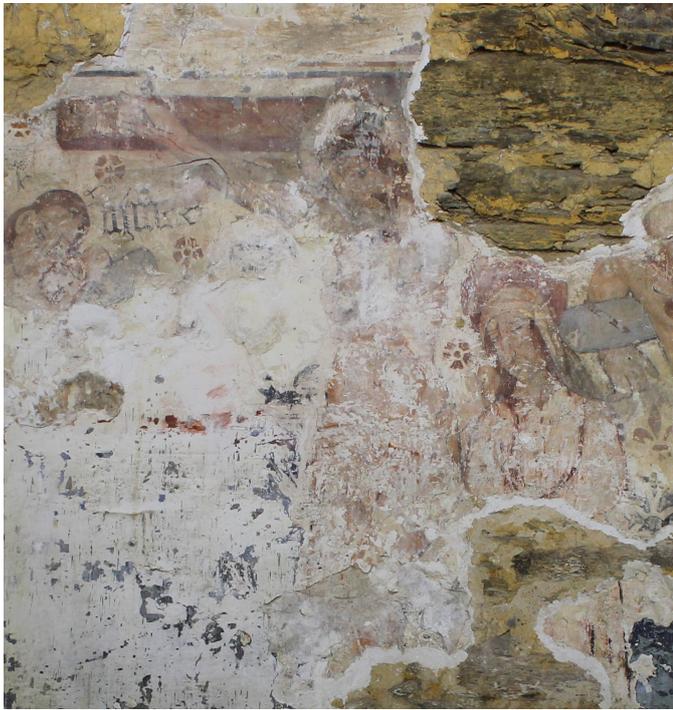
C.L: Y que importancia se le daba a la iglesia entonces?

A.F: Mucha importancia! Claro, había tanta gente, tantos habitantes! Los maestros, los niños iban a la iglesia, era muy importante. Hombre había alguno a quién de le gustaba como ahora pero otros si que participaban y mucho. Había 1400 habitantes, yo me acuerdo cuando iba a la escuela, los maestros influían mucho en la cuestión porque venían toda la parroquia. Era muy importante, venía mucha gente en Semana Santa, domingo de ramón. Participaban mucha gente era impresionante ver todos los ramos que traían la gente. Tenía muchos vecinos, se vivía de la agricultura, era pobre por un lado pero rica por otro. No era como ahora que se cultivan los montes, ahora ya no se ve nada. Era muy bonito, se parecía a la sierra Faladora.

FICHA COMPARATIVA DEL CICLO DE LA PASIÓN EN SANTA MARÍA DE MAÑÓN CON EL CICLO DE LA PASIÓN DE SAN VICENTE DE PINOL EN SOBER.

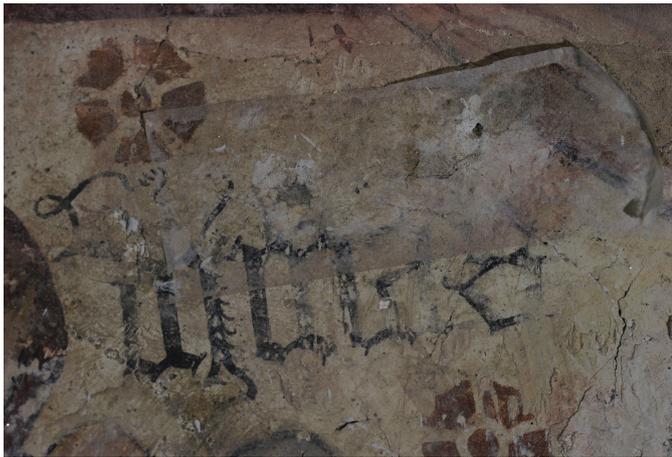
Santa María de Mañón

San Vicente de Pinol



Santa María de Mañón

San Vicente de Pinol





**Ficha de datos de Seguridad Ferpol 1973
Del 26/11/2003**

1 - IDENTIFICACION DEL PRODUCTO Y DE LA SOCIEDAD

NOMBRE DEL PRODUCTO : FERPOL 1973

PROVEEDOR: COMERCIAL FEROCA, SA
Españoleto, 11
28010 Madrid - TEL 914 481 271

APLICACIONES : Resinas para composites.

2 - COMPOSICION/INFORMACION SOBRE LOS COMPONENTES

NOMBRE QUIMICO O NOMBRE GENERICO : RESINA DE POLIESTER INSATURADO

COMPONENTES O IMPUREZAS QUE CONTRIBUYEN A LOS PELIGROS :

Estireno	Xn R10 R20 R36/38 S 2 S 23 Nº Index 601-026-00-0 Nº CAS 100-42-5 % de concentración: <= 32%
Metacrilato de metilo	F – Xi R11 R37/38 R43 S2 S24 S37 S46 Nº Index 607-035-006-6 Nº CAS 80-62-6 % de concentración: <= 5%

3 - IDENTIFICACION DE LOS PELIGROS

PELIGROS ESPECIFICOS : Inflamable.

EFFECTOS SOBRE LA SALUD : Nocivo por inhalación.
Irritante para los ojos y la piel.
En contacto con la piel puede causar sensibilización.

PELIGROS FISICOS Y QUIMICOS : La mezcla vapor de producto/aire puede ser explosiva.
Fuerte polimerización exotérmica causada por :
Calor.