

La pintura mural renacentista en Asturias: el ejemplo de San Salvador de Moro (Ribadesella). Tradición y novedad en las decoraciones de las parroquias rurales

Renaissance Mural Painting in Asturias: The Example of the Holy Saviour of Moro (Ribadesella). Tradition and Novelty in the Decoration of Rural Parishes

RAQUEL SÁENZ PASCUAL

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo. Calle de Francisco Rodríguez García, s/n. 33011 Oviedo

rsaenz@uniovi.es

ORCID: 0000-0002-9779-3814

Recibido/Received: 05/02/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Sáenz Pascual, Raquel: “La pintura mural renacentista en Asturias: el ejemplo de San Salvador de Moro (Ribadesella). Tradición y novedad en las decoraciones de las parroquias rurales”, *BSAA arte*, 89 (2023): 61-83. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.61-83>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: Las pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Moro (Ribadesella, Asturias) son un buen ejemplo de la pervivencia de la pintura mural en zonas periféricas peninsulares durante el Renacimiento. La distribución de sus escenas y sus motivos decorativos enlazan la tradición medieval con las nuevas modas renacentistas llegadas a través de grabados. Sus características formales y temas iconográficos permiten mostrar un conjunto que desborda el panorama meramente local para plantear una conexión con otros conjuntos pictóricos del entorno (Galicia, Cantabria, Castilla y León) e, incluso, más alejados, como algunos de Portugal.

Palabras clave: pintura mural; Pasión de Cristo; Última Cena; ciclo mariano; grotescos; decoración geométrica.

Abstract: The mural paintings in the church of the Holy Saviour of Moro (Ribadesella, Asturias) are a good example of the survival of mural painting in peripheral areas of the Iberian Peninsula during the Renaissance. The distribution of their scenes and their decorative motifs link the medieval tradition with the new Renaissance fashions, known thanks to engravings. Their formal characteristics and iconographic themes make it possible to display an ensemble that goes beyond the merely local panorama to establish a connection with other ensembles of mural paintings in the surrounding area (Galicia, Cantabria, Castile and León), and even further away, such as some in Portugal.

Keywords: wall painting; Passion of Christ; Last Supper; Marian cycle; grotesques; geometric decoration.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, el conocimiento sobre la pintura mural renacentista se ha venido incrementando gracias al aumento de hallazgos en parroquias rurales y a un mayor número de publicaciones sobre este tema. El objetivo de este artículo es precisamente el estudio de un conjunto pictórico que consideramos de gran interés, situado en un ámbito rural asturiano: San Salvador de Moro (en asturiano y oficialmente Moru), en Ribadesella. Se pretende, por una parte, poner de manifiesto sus peculiaridades y, por otra, ponerlo en relación con otros conjuntos no solo asturianos y de otras zonas de la cornisa cantábrica, sino también peninsulares.

El templo de San Salvador de Moro es una construcción de origen románico que cuenta con una sola nave, a la que se añadió una cabecera gótica recta con cubierta de bóveda de cañón apuntado, separada de la nave por un arco ligeramente apuntado, asimismo. Mantiene su portada románica, muy sencilla. Se le agregó una capilla lateral en el lado del Evangelio que se data en el siglo XVIII. A lo largo del tiempo, el templo sufrió ligeras modificaciones, como aperturas de vanos. Sin embargo, el acontecimiento que modificó en mayor medida el templo fue el incendio que sufrió la noche del 25 al 26 de julio de 1936, en el contexto de la Guerra Civil. Aquella noche se derrumbó la techumbre de la nave y quedó el templo a la intemperie; eso provocó, además, la pérdida de los retablos y otras piezas muebles. Es entonces cuando desaparece la documentación parroquial. A consecuencia del calor del incendio, se descubren las pinturas murales de la cabecera, que, afortunadamente, conservó su bóveda. Los vecinos trataron de paliar las consecuencias de este desastre manteniendo lo poco conservado, aunque el edificio quedó sin culto. Un grupo de vecinos gestionó la reconstrucción de la iglesia y, gracias a esa labor prolongada a lo largo de las décadas, no solo se ha conseguido la restauración del edificio, sino también de sus pinturas murales.¹ Desde 1985 el templo aparece en el Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Interés Histórico Artístico de Asturias.

Para la consolidación y restauración del templo y sus pinturas murales, en sus diferentes fases, se llevaron a cabo una serie de informes encargados por el Principado de Asturias y por la Asociación Cultural “Iglesia Moru” que han quedado inéditos.² No obstante, los autores de estos informes colaboraron

¹ Agradezco a la Asociación Cultural “Iglesia Moru” y en especial a D.^a Ana Fernández las facilidades ofrecidas para este estudio.

² Estos informes son: Cimadevilla Rodríguez (2003); Ríos Gonzalez (2005); Díaz-Ordóñez Melgarejo (2009a); (2009b).

posteriormente con breves artículos en un número especial de la revista local *La Plaza Nueva*, de Ribadesella, en 2009 para dar a conocer sus trabajos.³ Además, hay referencias en publicaciones sobre arte medieval o intervenciones en el patrimonio que también incluyen este conjunto, aunque no hay una monografía como tal.⁴

1. LOCALIZACIÓN, TÉCNICA, ASPECTOS FORMALES Y PROPUESTA CRONOLÓGICA

Las pinturas murales que se conservan en este templo se localizan en el presbiterio gótico (fig. 1). Es muy interesante la forma de esta parte del templo, con cabecera recta y bóveda de cañón apuntado, porque es una estructura bastante extendida en el norte peninsular, especialmente en zonas que se consideran periféricas con respecto a los principales centros artísticos, y ofrece una amplia superficie para decorar. Encontramos que en los muros laterales y en el frontal, bajo la línea de imposta, se ha escogido un motivo decorativo de ilusionismo óptico: losanges que aparentan ser paralelepípedos tridimensionales. En el testero, además, se encuentra la figura de *San Miguel luchando contra el demonio*. Por encima de la línea de imposta, y ya en el arranque de la bóveda, se desarrolla un registro de escenas narrativas: ciclo de la Pasión en los laterales, con la *Última Cena* en el lado del Evangelio, y la *Oración en el huerto*, *Prendimiento* y otra escena parcial en el de la Epístola; en el muro frontal dos escenas del ciclo de la vida de la Virgen, *Entierro de la Virgen* y *Asunción de la Virgen*. En el mismo registro, entre las escenas de la Pasión y el muro de la cabecera, se encuentran dos ángeles músicos con aerófonos, separados por medio de pilastras, que se ponen en relación con la escena que se desarrolla en la parte superior de la bóveda en ambos tramos del presbiterio: un *Juicio final*. Esta escena se dispone sobre un fondo estrellado; aparece la imagen sedente de Dios Padre bendiciendo acompañado de los cuatro evangelistas con sus símbolos, así como el sol y la luna con rostro humano. El registro de las escenas narrativas se separa del *Juicio final* con una banda ornamental de fondo rojo intenso con grutescos sosteniendo escudos con las *Arma Christi*, vinculadas con el motivo que remata el testero: un escudo con las Llagas de Cristo.

³ Cimadevilla [Rodríguez] (2009): 47-58; Díaz-Ordóñez Melgarejo (2009c): 59-62; Ríos González (2009a): 63-65. También Ruiz de la Peña González (2009): 27-46.

⁴ Álvarez Martínez (1999): 201, sobre unos capiteles hallados en el lugar; Ruiz de la Peña González (2002): 74 y 342-346, sobre la presencia de restos de pinturas de diferentes momentos; (2008): 210-213; Ríos González (2009b): 401-410, resume los hallazgos arqueológicos en el templo y menciona las pinturas; León Gasalla (coord.) (2014): 326-331; Polledo González (2018): 67-79, supone una de las últimas referencias al conjunto pictórico de Moro, contextualizándolo en la pintura mural en Ribadesella a lo largo de la historia. Hasta fechas recientes también existía una web de gran interés, con enlace desde la página del Principado de Asturias, que recogía una ficha de estas pinturas y de otros numerosos ejemplos de la comunidad: www.pinturamuralasturiana.org.



Fig. 1: Pinturas murales. Anónimo. Siglo XVI. Iglesia de San Salvador. Moru (Ribadesella, Asturias). Foto: Raquel Sáenz

Desde el punto de vista técnico, contamos con los informes elaborados por la restauradora que llevó a cabo los trabajos de limpieza y restauración de las pinturas, Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo. En ellos señala que se trata de pinturas realizadas con la técnica del *mezzo fresco*. La pintura, una fina película (45-50 micras), se dispone directamente sobre una única aplicación de mortero. De los pigmentos empleados señala la presencia de tierras minerales rojas, con hierro y ocre.⁵

Desde un punto de vista formal, hay varios aspectos que se pueden considerar reveladores y definatorios en estas pinturas: la importancia de la línea, el colorido poco variado, la influencia del grabado, la combinación de la tradición medieval con los avances renacentistas y la caracterización de sus figuras.

En estas pinturas la línea es fundamental: enmarca las composiciones, define los contornos de las figuras y objetos, ofrece detalles de la indumentaria. No obstante, a pesar de la evidente linealidad de estas pinturas, se aprecia claramente el marcado esfuerzo por el modelado de las figuras, como se ve en los rostros, con los ojos bastante resaltados, o en algunos de los plegados, con un tratamiento de los tonos que buscan esa volumetría en las pinturas. Se combinan muy bien la línea y el color para crear relieve.

⁵ Díaz-Ordóñez Melgarejo (2009a): 13-14.

El color está dominado sobre todo por tonos ocres y tierras, de rojo en la banda ornamental, y, por supuesto, blanco y negro. Ambos aspectos, la línea y la paleta, son rasgos que pueden compararse con pinturas del norte de España de la segunda mitad del siglo XVI.

Se aprecia influencia del grabado en algunas composiciones de estas pinturas, especialmente en las que se sitúan en el lado de la Epístola. Esa influencia la comparten con otras pinturas asturianas, como las de Santa María de Celón (Allande), y otros ejemplos del norte peninsular o de Portugal, bien sea de modo directo o por medio de composiciones pictóricas que los utilizaron como modelo. En efecto, era habitual tomar modelos para escenas y decoraciones de xilografías de incunables y grabados sueltos de artistas como el Maestro E.S., Martin Schongauer, Israhel van Meckenem, Durero y, a partir de 1530, de grabadores de Amberes e italianos, como Raimondi.⁶

Estas pinturas combinan perfectamente rasgos estilísticamente más avanzados, propios de la época en que fueron pintados, con otros retardatarios. Por ejemplo, la disposición de la mesa de la *Última Cena* plantea un evidente conocimiento de la representación espacial, de la tridimensionalidad, con la presencia de un personaje que atraviesa un vano para servir la mesa, que ofrece la idea de un espacio más allá de la habitación, de la profundidad, recurso muy habitual en la plástica renacentista. A ello debemos añadir el interés por integrar la naturaleza con las figuras en las escenas al aire libre. Los árboles no se planteaban simplemente para indicar una localización, participan de la escena enriqueciéndola. Y frente a este tratamiento del espacio propio del siglo XVI, se mantienen los lazos estilísticos con las pinturas medievales, como se aprecia, por ejemplo, en la propia distribución de las escenas en el conjunto o en los losanges que decoran las partes bajas de los muros. Esa combinación es habitual dentro del arte popular: mantener las formas tradicionales sin renunciar a captar características de la época en que fue realizado.

Este taller pictórico tiene un modo de representar las figuras muy especial, que hace que sea fácilmente reconocible. Muestran un estilo bastante homogéneo, si bien podemos señalar diferencias en ellas. Las del centro de la bóveda, por su propia situación y sentido, son figuras de gran monumentalidad. En cambio, las que forman las diferentes escenas son bastante estilizadas y se podría hablar incluso de una ligera microcefalia. La mayoría de las figuras se han representado en posición tres cuartos y muchas de perfil; la frontalidad es escasa. Algunas de las figuras muestran cabezas redondeadas, como se aprecia en el testero, mientras que otras exhiben unas cabezas aplanadas en la parte superior, como la figura de Cristo en el *Prendimiento*. Todas presentan las frentes abombadas y, en el caso de las figuras de perfil, se aprecia que este tiene una marcada protuberancia en el inicio de la nariz. En general, sus ojos son redondeados y saltones, la nariz está

⁶ González Santos (1991): 93-111; Batoreo (2007): 103-113; Afonso (2009): vol. 1, 120-124.

ligeramente aplanada y la boca se plantea rectilínea, con labios un tanto sobresalientes. Se ha cuidado también el modelado de las arrugas con gruesas pinceladas de color. Las manos, algunas muy detalladas, son pequeñas. Las figuras están descalzas, con pies bastante grandes y anchos que forman una curiosa curva; casi se puede señalar este detalle como una firma de autor. En general los ropajes son muy amplios y esconden la anatomía, si bien las piernas se intuyen bastante bien en algunas figuras del testero (fig. 2).



Fig. 2. Detalle del *Entierro de la Virgen* (testero). Foto: Ana Fernández

Uno de los rasgos diferenciadores de la figura de Cristo en estas pinturas es el plegado de su indumentaria, o con túnica de abundantes pliegues rectilíneos, en especial visible en la *Última Cena*, o siguiendo modelos de grabados, como en la *Oración en el huerto*. En general, la indumentaria de las otras figuras es bastante peculiar por sus plegados curvilíneos, no especialmente abundantes: se aprecia cómo muchas zonas del ropaje son planas y enmarcadas por esos pliegues curvados. Es un elemento muy particular de este conjunto que lo diferencia de otros conjuntos pictóricos asturianos contemporáneos.

El arte popular, dentro del que podríamos incluir estas pinturas, plantea en ocasiones la dificultad de su datación cuando está descontextualizado o carece de documentación, como en este caso. Por ese motivo, se puede recurrir a la indumentaria como posibilidad de un *terminus post quem* para lograr una cronología, con la cautela necesaria. Para comenzar, la mayoría de las figuras llevan una indumentaria atemporal, con túnicas y mantos, por lo que las referencias cronológicas quedan reducidas a unas pocas figuras de la escena del

Prendimiento: algunos soldados. Llevan jubones, así como calzas compuestas de medias y muslos. Estos son largos, aunque no llegan a cubrir las rodillas, y no son demasiado voluminosos. Los recorren unas líneas en sentido longitudinal que pueden ser una alusión a un profundo plegado o a un acuchillado, y que se pueden encontrar parecidas ya en la década de 1550.⁷ Las figuras van armadas, algunas portan cascos redondeados, otra un morrión y dos curiosos tocados apuntados.⁸ Las alabardas son de un estilo habitual en el siglo XVI y aparecen sobre las cabezas del grupo, completando la composición en su parte superior. En conjunto se aprecia la pervivencia de la moda de grabados del siglo XV junto a novedades más cercanas a la época de las pinturas. No se puede descartar que, incluso con estas novedades, estemos ante un modelo anterior a la cronología del maestro pintor. La presencia del grutesco, con tanto protagonismo, también ayuda a situar estas pinturas en pleno siglo XVI, ya que tal motivo pudiera parecer difícil encontrarlo en los últimos años del siglo XVI o, desde luego, en el siglo XVII.

En ese sentido, podríamos considerar una cronología del segundo tercio o tercer cuarto del siglo XVI. No obstante, el ámbito donde aparecen, rural y periférico respecto a los principales focos de creación peninsular, hacen que no sea descartable considerarlas retardatarias y con una cronología posterior.

2. ICONOGRAFÍA Y MENSAJE DE LAS PINTURAS

Como se ha avanzado, en el centro de la bóveda se dispone la escena del *Juicio final*, tema recurrente en la pintura mural asturiana. El tema, de tradición medieval, siguió representándose en la pintura mural del siglo XVI, como se aprecia en los conjuntos de Santa María de Restiello (Grado), vinculado al Maestro de Celón, de Santa María de Carceda (Cangas del Narcea), donde, al igual que en el de San Juan Bautista de Villaverde (Allande), se ha optado por representar a la Trinidad, o también en el de Santa María de Monasterio de Hermo (Cangas del Narcea), donde el motivo aparece en el lateral de la nave. El fondo de tono claro tachonado de estrellas es muy habitual en las pinturas murales asturianas del siglo XVI, independientemente del tema al que acompañan. En San Salvador de Moro destacan dos aspectos: la representación de Dios Padre, algo propio de la época, y de los evangelistas acompañados de sus símbolos en lugar de solo estos.⁹ Además, la presencia en esta escena del sol y la luna personificados

⁷ Algunas de las calzas o muslos que aparecen en la pintura del *Martirio de san Esteban* de Juan Correa de Vivar en el Museo Nacional del Prado son de gran parecido a las de los soldados de Moro. La obra de Correa de Vivar se fecha en el segundo tercio del siglo XVI, véase <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-esteban/3ba66fc4-9a6b-457d-9ac3-9c4428a9fd08> (consultado el 31 de mayo de 2023).

⁸ Se aprecian algunos parecidos a estos en el grabado de Martin Schongauer *Camino del Calvario*, de ca. 1474, o en *Cristo ante Anás*, de 1475-1486.

⁹ Los evangelistas no aparecen circunscritos en clipeos u otro tipo de marco, sino que se desarrollan de manera amplia, completa, sedentes, con filacterias y en actitud de escribir; nos hacen pensar en

también es habitual (fig. 3). Se da no solo en la pintura mural asturiana de los siglos XVI y XVII, como en Monasterio de Hermo, San Esteban de las Dorigas (Salas) o San Miguel de Luerces (Pravia), sino también en otras pinturas de carácter popular en zonas del norte de España a fines del siglo XV y durante el siglo XVI.¹⁰



Fig. 3. Detalle del *Juicio final* (bóveda). Foto: Ana Fernández

La escena del *Juicio final* se completa con los ángeles con aerófonos del registro inferior, separados del resto de las escenas por pilastras renacentistas, que aluden a los ángeles del Apocalipsis.¹¹ El tema como tal debemos entenderlo en

grabados del siglo XVI. De hecho, por ejemplo, la figura del león de San Marcos recuerda a grabados del ámbito germánico de fines del siglo XV o principios del siglo XVI, donde abundan las representaciones de leones estilizados, de melena abundante y una cola larga y sinuosa que rodea una de las patas del animal, como se aprecia en Moro. Entre otros muchos ejemplos, se puede citar el que aparece en la escena de *Sansón luchando con el león* de Israhel van Meckenem, véase Strauss (ed.) (1981): 11, núm. 3 (203), o también hay un gran parecido en leones representados en estampas heráldicas, especialmente anteriores o del entorno de 1500, que resultan más estilizados.

¹⁰ Se podrían citar numerosos ejemplos del norte de España, así las pinturas murales de Ribera de Valderejo, en Álava (ca. 1500), donde en los muros laterales aparecen el sol y la luna con rostros personificados y los símbolos del Tetramorfos flanqueándolos. En Galicia podemos citar el caso de Santo Estevo de Baralla (Lugo, 1582), donde la bóveda del presbiterio se decora con un cielo estrellado en que aparecen el sol y la luna, o el de Santa Baia de Losón (Pontevedra, primer tercio siglo XVI), entre otros muchos. Sobre los ejemplos gallegos, véase García Iglesias (1989): VIII-44 y X-3.

¹¹ Esas pilastras fingidas contribuyen a la decoración del conjunto. Los ángeles, que responden a modelos del siglo XVI, aparecen de pie, van descalzos y llevan túnicas agitadas por el viento de manera que los bordes crean una ondulación muy decorativa. El del lado del Evangelio muestra un aerófono de formas curvilíneas, mientras que el de la Epístola lleva una trompeta recta o trompeta natural. El instrumento del lado del Evangelio se ha llegado a identificar con un serpentón, que es un aerófono cuya invención se atribuye a Edmé Guillaume en 1590, pero su boquilla parece responder a un *cornetto*, instrumento de cronología anterior. Agradezco las informaciones al

un contexto de Dios como juez y sus fuentes de inspiración son el Apocalipsis de san Juan (Ap 4, 2), con la segunda Parusía, y las visiones de Ezequiel (Ez 1, 4-5). Además, también se puede añadir el sentido de la palabra de Dios por la representación de los evangelistas escribiendo o con filacterias.



Fig. 4. *Última Cena* (lado del Evangelio). Foto: Ana Fernández

En el ciclo de la Pasión, tema protagonista en este conjunto, la *Última Cena* es especialmente destacada por sus grandes dimensiones: ocupa casi toda la longitud del lado del Evangelio, en el presbiterio, subrayando su sentido eucarístico (fig. 4). Es una escena muy bien organizada en la que Cristo, en el centro, aparece resaltado respecto a las demás figuras por la propia posición, por situarse detrás un elemento arquitectónico con venera y porque parece ligeramente de mayor tamaño respecto a los apóstoles que le acompañan. La presencia del hombre que acaba de atravesar un vano, a nuestra izquierda, portando una jarra, recuerda la figura identificada como “Marcialis pincerna” en las pinturas murales románicas de San Isidoro de León, junto a la *Última Cena*. Un elemento fundamental en esta escena es la mesa, rectangular y muy alargada,

respecto facilitadas por D.^a Ana Fernández y la Prof.^a Dra. D.^a María Sanhuesa. Sobre este tema, véase Álvarez Martínez (2009): 304. Es de destacar la presencia de ese curioso aerófono curvilíneo en el *Juicio final* de Monasterio de Hermo, conjunto pictórico del Occidente asturiano. Aunque el contexto del *Juicio final* es evidente en estos ángeles músicos, como motivo lo encontramos representado en grabados con cierto sentido ornamental, como, por ejemplo, los realizados por Virgil Solis o Tobias Stimmer, publicados en las décadas de 1560 y 1570.

con mantel blanco, ideal para este espacio y que permite diseminar en ella cuchillos, copas y platos. Delante de Cristo se encuentra el elemento más destacado de la mesa: una fuente con lo que parece un cordero, en alusión a su sacrificio. Tras los apóstoles se aprecia un muro de sillares bien labrados. Al otro lado de la mesa queda, resaltado, Judas, quien mantiene contacto visual con Cristo. Su posición, aislado y sentado en el suelo mostrando su pequeñez, con una bolsa de dinero en la mano y su cabello desordenado, nos da la clave de su carácter negativo dentro de la cena. La composición de esta escena es tradicional y deriva de modelos medievales a los que se le añaden elementos renacentistas, como la venera o el arco escarzano de la entrada del cenáculo.¹² La propia disposición de los apóstoles tras la mesa, de medio cuerpo, en actitudes de diálogo, recuerda también en gran medida a los apostolados de las predelas de los retablos mayores del siglo XVI en España.

La *Última Cena* cuenta con destacados ejemplos en la pintura mural asturiana del siglo XVI como Celón, Monasterio de Hermo, San Miguel de Asiego (Cabrales), Santa María de San Antolín de Ibias (Ibias) o Santa María de Limanes (Siero), y proseguirá en el siglo XVII. La peculiaridad de esta escena riosellana es su gran dimensión y su localización en el presbiterio, lugar principal, que la acerca a ejemplos cántabros y palentinos. Entre los ejemplos en Cantabria podríamos señalar las pinturas murales de las iglesias de San Andrés de Linares (Peñarrubia, del primer cuarto del siglo XVI), de San Pedro de Escobedo (Camargo, de ca. 1562), donde se encuentra a lo largo del muro del Evangelio, de Santa Eulalia de La Loma (Valdeolea) –en la bóveda en el lado del Evangelio–, de Santa María la Real de Las Henestrosas de Las Quintanillas (Valdeolea) –en la bóveda en el lado del Evangelio– o de Santa María la Mayor de Barruelo (Valdeprado del Río, de mediados del siglo XVI) –en el lado del Evangelio–.¹³ En Palencia destacan las pinturas murales de las iglesias de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá, en el muro del Evangelio, con una mesa en perspectiva abatida, o de Santa María la Real de Valberzoso, fechadas en 1483, con otra *Última Cena* de características parecidas a la de San Cebrián de Mudá, de gran dimensión, si bien, en este caso, dispuesta en el lado de la Epístola.¹⁴

Frente a la escena única del lado del Evangelio, el de la Epístola se divide en San Salvador de Moro en tres escenas, con un marcado sentido narrativo. Precisamente, por ese sentido cabría esperar que las escenas se situaran siguiendo un orden cronológico de los acontecimientos de la Pasión. La más cercana a la cabecera y al ángel músico es una de las más dañadas del conjunto y en ella solo se aprecia la figura de Cristo, de pie, ante un paisaje y bajando su brazo hacia algún elemento ya desaparecido (fig. 5). Es difícil identificar la escena, que se ha

¹² Rodríguez Velasco (2016): 120 y 121.

¹³ Campuzano Ruiz (1985): 500-513; Barrón García (1998): 211, 219, 237-239, 264 y 267; Manzarbeitia Valle (2001): 260-261 y 298-301; Barrón García *et alii* (2002): 694-696.

¹⁴ Barrón García (1998): 185 y 207; Manzarbeitia Valle (2001): 114-116 y 158-166.

interpretado como un *Noli me tangere*, pero, en tal caso, se rompería el ritmo narrativo, ya que la siguiente es la *Oración en el huerto*. Otras hipótesis de identificación podrían tener que ver con el ritmo del relato: por ejemplo, el momento en que Cristo despierta a sus apóstoles del sueño; otra posibilidad sería la escena de la *Resurrección de Lázaro*, motivo muy adecuado para este ciclo iconográfico, pero esta es una escena en la que, habitualmente, Cristo aparece rodeado por otras figuras, sobre todo apóstoles y vecinos de Lázaro, algo que no parece probable que ocurriera en Moro; otra posibilidad sería la escena de *Cristo despidiéndose de su madre*, que, más compleja, fue incluida por Durero en su *Pequeña Pasión* (xilografía, 1511) antes de la *Entrada de Cristo en Jerusalén* y en la que se muestra en un exterior la figura de Cristo, de pie, bendiciendo y mirando a su madre, que se encuentra arrodillada ante Él.¹⁵ Como se aprecia, también estas opciones plantean dudas por la amplia laguna pictórica de esta escena.



Fig. 5. Ángel músico y escena sin identificar del ciclo de la Pasión (lado de la Epístola).
Foto: Ana Fernández

¹⁵ Imagen en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020579966> (consultado el 31 de mayo de 2023).

La *Oración en el huerto* (fig. 6), en un paisaje naturalista, presenta una composición dividida en dos partes: a nuestra izquierda, Cristo arrodillado en oración con el ángel sosteniendo un cáliz, y, a nuestra derecha, los tres apóstoles, de diferentes edades, dormidos. Es una escena que refleja la influencia de los grabados: por ejemplo, la figura de Cristo parece tomada de grabados alemanes como los del Maestro E.S. (siglo XV)¹⁶ o de Dürero ya en el siglo XVI;¹⁷ y algo similar cabe decir del grupo de los apóstoles respecto a estampas alemanas del siglo XV del propio Maestro E.S. o de Martin Schongauer;¹⁸ aunque también se puede apreciar en algunas estampas de primitivos italianos, como en la escena de este tema en la serie de la *Pasión de Viena*, o en artistas avanzados del siglo XVI, como en las estampas de Giulio Bonasone.¹⁹ No se trata de que se siga un grabado concreto, sino más bien que se plantea una composición derivada de la combinación de varias estampas o de la adaptación de manera libre de algunas de ellas. Estos modelos del siglo XV y principios del siglo XVI, principalmente alemanes, fueron reelaborados, bien por el maestro de las pinturas riosellanas, bien por otros talleres de pintura en los que pudiera haberse inspirado. Interesa también, tanto en esta escena como en la siguiente, que se haya recurrido a escenas en las que destaca el dramatismo del momento.

¹⁶ Del Maestro E.S. se conserva en París una xilografía de una serie de la Pasión que representa la *Oración en el huerto*, véase Strauss (ed.) (1980a): 23, núm. 15-I (11), también en el Kupferstich-Kabinett de Dresde, véase <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/959983> (consultado el 31 de mayo de 2023). La posición de Cristo, arrodillado, con los brazos elevados en oración y posiblemente aceptación del sacrificio, el marcado pliegue vertical de la túnica y la manera de extender esta sobre el suelo, parecen haber sido un modelo para Moro. Los apóstoles aparecen agrupados los tres en un segundo plano y la figura de san Juan es parecida a la que encontramos en las pinturas murales. Es cierto que hay diferencias, como la ausencia del ángel en la xilografía, y, por supuesto, el paisaje representado, entre otros detalles.

¹⁷ Dürero tiene varias versiones del tema. Para comparar con Moro interesa en especial la que corresponde a la serie de *La Pasión grabada*, una *Oración en el huerto* firmada y fechada en 1508, con Cristo elevando los brazos, arrodillado, en una posición que recuerda claramente la antes mencionada del Maestro E.S., pero dotada de una mayor energía, véase Strauss (ed.) (1980b): 12, núm. 4 (34), o <https://www.wga.hu/html/d/durer/2/13/3/02agony.html> (consultado el 31 de mayo de 2023). En menor medida, también la podríamos comparar con la misma escena de la *Pasión Grande*, de ca. 1496-1497, una xilografía menos expresiva que el ejemplo anterior, véase Strauss (ed.) (1980b): 101, núm. 6 (117). Las estampas de Dürero tuvieron enorme éxito y se hicieron numerosas copias en diferentes fechas, a veces con pequeñas modificaciones. Podemos citar, por ejemplo, las estampas de Hans Burgkmair el Viejo o de Lucas Cranach el Viejo, que también contribuyeron a difundir el modelo, véase Strauss (ed.) (1980c): 23, núm. 17 (205), y 325, núm. 7 (280).

¹⁸ Strauss (ed.) (1980a): 222, núm. 9 (124). Existen varias copias y versiones de esta estampa, algunas de fechas posteriores y realizadas por otros grabadores, véase Spike (ed.) (1996): 75-79, algunas de ellas invertida respecto a la original, y resalta aún más el parecido de la figura de san Pedro en las pinturas murales.

¹⁹ Strauss (ed.) (1980d): 29, núm. 16 (77). Bonasone, que sigue una composición de Tiziano, dispone a los tres apóstoles en un grupo compacto, lejos de los esquemas piramidales de fines del siglo XV, véase Strauss (ed.) (1985): 244, núm. 40 (119).



Fig. 6. *Oración en el huerto* (lado de la Epístola). Foto: Raquel Sáenz

La siguiente escena, separada por un vano sobre el que se ha representado un *putto* sobre fondo rojo, es la del *Prendimiento* (fig. 7). Presenta una composición abigarrada, compacta, que logra transmitir un mensaje de caos y dinamismo muy apropiado para este pasaje. Este efecto se consigue gracias a la disposición de las figuras, algunas de ellas marcando diagonales, representadas con gestos amenazantes, agitación de paños y abundantes armas, como la espada y varias alabardas que completan el espacio de la escena. Se ha optado por representar el momento del beso de Judas, perfectamente reconocible por su gesto y por sostener una bolsa, en alusión a su traición. Al mismo tiempo, se recoge el episodio de Malco. El sentido narrativo de la escena es evidente. La composición se completa con referencias al lugar donde se desarrolla la acción. Esta escena es un buen ejemplo de una iconografía que ya está bien asentada y definida en la plástica renacentista española. Su modelo, tan compacto y dinámico, deriva de grabados.²⁰

²⁰ Por ejemplo, la estampa de Dürero del *Prendimiento* firmada y fechada en 1508 de la serie de *La Pasión grabada* se puede comparar con la pintura mural más bien por el aspecto dinámico de ambas obras, que insisten en reflejar lo tumultuoso y violento del momento, o la expresividad de san Pedro atacando a Malco, que cae de espaldas en ambos casos véase Strauss (ed.) (1980b): 12, núm. 5 (34), o <https://www.wga.hu/html/d/durer/2/13/3/03betray.html> (consultado el 31 de mayo de 2023). También está próxima al sentido dramático y agitado de las estampas holandesas, por ejemplo, el *Prendimiento* de I.A.M. de Zwolle de ca. 1485, obra de composición mucho más violenta que la que vemos en el caso asturiano, véase <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.8767.html> (consultado el 31 de mayo de 2023).



Fig. 7. *Prendimiento* (lado de la Epístola). Foto: Raquel Sáenz

Aunque no forman parte como tal del ciclo de la Pasión, es evidente la vinculación que existe con el escudo de las Llagas de Cristo del muro de la cabecera y con los símbolos de su Pasión, las *Arma Christi*, que aparecen en los escudos de la banda “a lo romano” sobre el registro de las escenas narrativas.²¹ Esta representación, que acompaña a la parte más decorativa del conjunto, podría interpretarse como un elemento simbólico, no narrativo. Iconográficamente ambos motivos son de tradición medieval, pero su plasmación en estas pinturas es propia del Renacimiento, especialmente la de las *Arma Christi* de los escudos sostenidos por tenantes híbridos, grutescos en grisalla sobre fondo rojo intenso.

²¹ El escudo con las Llagas de Cristo es un motivo que se puede encontrar en varias pinturas murales renacentistas de Cantabria y Castilla y León, por ejemplo, en la iglesia de San Ildefonso de Valsabroso (Salamanca) o la ermita de Nuestra Señora de los Reyes de Villaseco de los Reyes (Salamanca), véase Pérez Martín (2019): 28-29 y 167. Barrón García recoge otro ejemplo interesante, pero en un edificio civil: la casa-torre de Herrán, en Burgos, con unas pinturas de ca. 1540 donde junto a escenas marianas e imágenes de santos se han representado algunas de las *Arma Christi* y un escudo con las Llagas de Cristo. Barrón alude, entre otros aspectos, a que, en el siglo XV, el culto a las Llagas se difundió de modo extraordinario, véase Barrón García (1998): 262-264. Este escudo, en un contexto conventual, se vincula con los franciscanos. En el caso riosellano, no se ha hallado documentación, hasta el momento, que vincule el templo con la Orden de San Francisco. No obstante, existen opiniones favorables a ese vínculo de las pinturas, véase “La iglesia de Moru (Ribadesella) conserva un santo entierro único en España”, *COPE Ribadesella*, 24 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://coperibadesella.com/24/11/2018/la-iglesia-de-moru-ribadesella-conserva-un-santo-entierro-unico-en-espana/> (consultado el 1 de mayo de 2023).

El segundo ciclo destacado que se recoge en estas pinturas es el de la muerte y glorificación de la Virgen, que tiene un lugar protagonista: el muro del testero, presidiendo el templo (fig. 8). Las dos escenas son el *Entierro de la Virgen*, escena más desarrollada espacialmente, y, separada por un vano, la *Asunción de la Virgen*. Es llamativo el hecho de escoger estas dos escenas, una, la de la *Asunción*, tan conocida, extendida y popular, mientras que la otra, la del *Entierro*, es una rareza, otro de los atractivos y rasgo de originalidad de este conjunto pictórico.



Fig. 8. *Entierro de la Virgen* y *Asunción de la Virgen* (testero). Foto: Ana Fernández

El *Entierro de la Virgen* se inspira en los Evangelios apócrifos, el teatro religioso de los misterios y, sin duda, en la vida cotidiana. Desde época temprana, los fieles creyeron que el cuerpo de la Virgen, madre de Dios, no pudo haber sufrido la corrupción del sepulcro. No fue solo la fe de los fieles devotos anónimos: algunos destacados teólogos defendieron también esta idea, como san Juan Damasceno, ca. 749.²² En Moro, la escena del *Entierro de la Virgen* se distribuye en dos partes. A nuestra izquierda, cuatro figuras sostienen sobre sus hombros una parihuela sobre la que descansa el cuerpo yacente de la Virgen mientras otra pone sus manos sobre ese soporte: es el episodio milagroso del sacerdote judío Jefonías, que intentó derribar el féretro de la Virgen. Como señala Réau, esta escena es un milagro *post mortem* de la Virgen que se recoge en los Evangelios apócrifos y se populariza gracias a la *Leyenda dorada*; es un tema más frecuente en el arte bizantino. Otra versión, que aparece en los misterios, señala que se llamaba Belzeray y ponía sus manos sobre la litera que llevaba el cuerpo de la Virgen, lo que resulta más acorde con lo que vemos en el caso asturiano.²³ La segunda parte de la escena muestra un

²² Réau (1996): 620-621.

²³ Réau (1996): 633-634.

nutrido grupo de figuras encabezado por un joven imberbe con un libro abierto y lo que parece una palma en su mano. Es muy posible que se trate del resto de los apóstoles que caminan hacia el encuentro del cuerpo de la Virgen encabezados por san Juan, quien porta la palma del Paraíso que el ángel dio a María al anunciarle su muerte, según los relatos apócrifos.²⁴ Réau cita algunos ejemplos de esta iconografía y señala que es habitual encontrar el ataúd cerrado, pero hay excepciones en que aparece la Virgen con el rostro al descubierto, como en las pinturas asturianas, y cita un fresco del *Sacro Speco* en Subiaco (siglo XIV) y un retablo de Ternant (siglo XV). Entre los ejemplos que recoge, la mayoría corresponden a relieves en portadas, especialmente, y miniaturas. Es, en definitiva, una escena muy poco habitual en la iconografía mariana de la época en la Europa occidental y, hasta el momento, un ejemplo único en Asturias.

La escena de la *Asunción de la Virgen* es uno de los grandes temas marianos en Europa en general y en España en particular. Es muy habitual a partir del siglo XIII y desde el siglo XV cuenta con un gran número de ejemplos y tipos. Su éxito radica en la enorme devoción de los fieles hacia la Virgen. Desde un punto de vista iconográfico, como señala Réau, el modelo a seguir era la representación de la *Ascensión de Cristo*, pero la Virgen no podía ascender por sus propios medios y, por ello, fue ayudada por los ángeles, que están presentes, sosteniéndola y rodeándola.²⁵ En Moro se sigue un tipo iconográfico muy representado en España en el siglo XVI, tanto en pinturas murales como sobre tabla o tallas de retablos: de pie, sobre el creciente lunar, siguiendo la iconografía apocalíptica (Ap 12, 1). Debido a la laguna pictórica, desconocemos si se combinaba con su coronación. Su presencia en este conjunto pictórico es representativa de la religiosidad de la época. En ese sentido, este tema lo podemos encontrar también en las pinturas murales asturianas de Carceda y Villanueva.

Debajo de la *Asunción de la Virgen* aparece *San Miguel luchando contra el demonio*. Es una escena bastante deteriorada y muestra una iconografía muy habitual en la época. Era uno de los santos ángeles con mayor devoción ya desde la Edad Media, al ser considerado protector ante la peste. Su presencia es frecuente en otras pinturas murales peninsulares, si bien se han conservado pocos ejemplos en Asturias.²⁶

²⁴ Entre los Apócrifos asuncionistas, el *Libro de san Juan Evangelista* narra los últimos días de la vida de la Virgen y su muerte. Señala que estaban en Belén, pero que, ante la amenaza de un ataque, la Virgen y los apóstoles fueron trasladados en una nube hasta Jerusalén. También recoge el acontecimiento de Jefonías (XLVI-XLVII), en el que un ángel con una espada de fuego corta las manos del sacrilego. En la *Narración del pseudo-José de Arimatea*, se dice que el personaje que trata de empujar el féretro de la Virgen se llama Rubén (XIV-XV). Santos Otero (ed.) (1988): 567-653.

²⁵ Stratton (1988): 40-41; Réau (1996): 638-639. La imagen de los ángeles rodeando a la Virgen viene posiblemente sugerida por textos como el del pseudo-Melitón, que dice: “los ángeles de su cortejo [*el de Cristo*] llevaron a María al Paraíso”. Verdier, (1980): 163-165.

²⁶ San Miguel aparece en las pinturas murales, antes citadas, de Monasterio de Hermo.

El mensaje religioso es evidente. Por una parte, el recuerdo del Juicio final que espera a todos los hombres y, al mismo tiempo, el recordatorio de la Pasión de Cristo para ayudarles: de ahí las escenas de la Pasión, las *Arma Christi* y Llagas de Cristo. La enorme escena de la *Última Cena* en el lado del Evangelio, muy próxima al altar, envía un claro mensaje eucarístico en época contrarreformista. Por otra parte, el recordatorio a la Virgen María en un lugar principal como es el testero, en contexto de una época de profunda exaltación y devoción marianas.

3. VALORACIÓN DE LAS PINTURAS: EL CONJUNTO PICTÓRICO DE SAN SALVADOR DE MORO EN SU CONTEXTO

Como se ha procurado mostrar en las páginas anteriores, las pinturas de San Salvador de Moro, situadas en una pequeña iglesia rural, alejada de los principales centros de producción artística del momento y con una ejecución material modesta, en realidad son obra de su época, que asumen la tradición medieval al mismo tiempo que integran las novedades artísticas europeas del momento.²⁷ Son un buen ejemplo de su contexto histórico, posiblemente el segundo tercio del siglo XVI, sin descartar fechas posteriores.

La pintura mural como decoración de los interiores de los templos es una práctica habitual en la Edad Moderna peninsular, ya fuesen catedrales y templos de especial importancia o parroquias y ermitas rurales que aspiraban a ser un reflejo de las obras más destacadas surgidas en focos artísticos importantes que les resultaban alejados. Muchas de estas pinturas están siendo descubiertas en las últimas décadas tras varios siglos de olvido.²⁸

El éxito de estas pinturas y su amplia extensión geográfica se explica por ser un medio más económico para decorar los templos que los retablos de talla o mixtos. Un número destacado de estas pinturas, consideradas como “arte popular” y realizadas en los siglos XVI y XVII, están decorando templos medievales, como en este ejemplo riosellano y muchos otros asturianos, como Monasterio de Hermo, Carceda, Luerces, San Esteban de las Dorigas o San Miguel de Bárzana (Tineo), entre otros. Es una circunstancia que se comparte con otras zonas europeas.²⁹

En ocasiones, las pinturas murales venían a decorar unos templos de manera provisional, mientras se conseguía el dinero para adquirir un retablo.

²⁷ Es interesante realizar una comparación con la situación de Portugal, por ejemplo, donde autores como Afonso han señalado que las pinturas murales realizadas entre el entorno de 1400 y el de 1550, salvo alguna excepción, la mayor parte de ellas se preservan en regiones de baja densidad poblacional y en zonas rurales. La diferencia con Asturias es que los ejemplos portugueses se sitúan sobre todo en el interior, mientras que el ejemplo que se estudia está cerca del mar. Afonso (2009): vol. 1, 100.

²⁸ Echeverría Goñi (1999): 60.

²⁹ Caetano (2020): 194. El autor señala cómo estas pinturas se tienen que adaptar a un espacio ya existente. Es algo que también se aprecia en las pinturas de San Salvador de Moro.

En ese sentido, no es de extrañar que muchas de ellas representasen retablos fingidos, con sus cuerpos, calles y remates.³⁰ Sin embargo, el peso de la tradición medieval también estuvo presente en bastantes conjuntos y la organización pictórica lo dejaba claro: es lo que ocurre en muchos conjuntos asturianos en general y en el de San Salvador de Moro en particular. En efecto, no se trata de reproducir una estructura de retablo en el testero: se trata de decorar el máximo espacio del interior del templo con unas escenas que se van organizando en registros. Cada escena ocupa un espacio muy determinado, con un objetivo concreto y, a menudo, esa distribución se puede relacionar con una jerarquía en la disposición de las escenas en relación con la localización dentro del templo o simplemente con la función litúrgica.

Uno de los elementos más llamativos de estas pinturas murales riosellanas es la amplia extensión del motivo geométrico, que cubre todos los muros bajo la línea de imposta e, incluso, flanquea el escudo del testero. Ese damero de losanges de efecto ilusionista que tratan de plasmar una sensación de tridimensionalidad, simulando ser paralelepípedos tridimensionales, es una decoración de origen antiguo, con gran tradición en época medieval y que pervive en pinturas de época renacentista en la península ibérica. En la propia Asturias es un motivo repetido, como se aprecia muy bien en las pinturas de Luerces (siglo XVII) o en las pinturas de Bárzana (siglos XVI-XVII). En el entorno de Asturias aparece bien representado, por ejemplo, en pinturas murales de la zona de Valdeolea (Cantabria), en, así como en la comarca de Sayago (Zamora) y, en Galicia, en Vilar de Donas (Lugo, siglo XV) y en Mellid (La Coruña, siglo XVI), entre otros muchos ejemplos. Más lejos se encuentra en Castillejo de Robledo (Soria, siglo XV).³¹ También en el vecino Portugal es un tema habitual en las pinturas murales de los siglos XV y XVI en la zona norte, como en São Paio de Midões (Barcelos), de 1535, Santa Marinha de Vila Marim (Vila Real), de 1549, o São Tomé de Abambres (Mirandela), de 1584, entre otros muchos ejemplos.³²

También es muy llamativa la presencia de la banda ornamental de grutescos que recorre los tres muros del presbiterio, sobre las escenas narrativas. Esa decoración al romano consiste en una grisalla sobre fondo rojo, al igual que el motivo del *putto* sobre el vano del lado de la Epístola. Esta decoración es, en principio, de carácter profano, con esas criaturas híbridas de carácter fantástico. La presencia de las *Arma Christi* que se han añadido a los

³⁰ En Asturias se puede citar a modo de ejemplo de retablo fingido el caso de la mencionada iglesia de San Miguel de Asiego, que se fecha a finales del siglo XVI o primer tercio del siglo XVII, en una cabecera bajomedieval. León Gasalla (coord.) (2014): 90-93.

³¹ García Iglesias (1989): VIII-1; Barrón García (1998): 187 y 206-208; González Obeso / Cura Sancho (2012): 187-199; Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 390-395.

³² González Obeso / Cura Sancho (2012): 237-238. Véanse también Bessa (2007): 222-230, Cabrita Fernandes (2012): 138, y Caetano (2018): 192.

escudos que las sostienen cristianizan el motivo. Era práctica usual fusionar tema religioso y profano durante el Renacimiento, quedando exaltado el tema religioso. La presencia de grutescos en pintura mural religiosa durante el siglo XVI es una constante en toda Europa y no debe sorprender en las pinturas riosellanas, de avanzada cronología, al ser un tema que, ya en aquel momento, estaba muy extendido. Señala Echeverría Goñi para el caso del País Vasco, pero que se puede extrapolar a otras zonas peninsulares, que “los grutescos «labrados en blanco y negro a la Romana» en campos azules o rojos” se emplearon para nervaduras y frisos de las naves y para ello los pintores se sirvieron de cartones y papelones.³³ No cabe duda de que recogen una moda del momento y que podemos encontrar ejemplos parecidos tanto en Cantabria, Galicia como Portugal e, incluso, en conventos de la Nueva España.³⁴ La fuente de inspiración son grabados que difundieron los modelos hallados y desarrollados en Italia, ya sea a través de obras italianas, o, incluso en mayor medida, a través de grabados de los Países Bajos.

La combinación de los paralelepípedos tridimensionales tradicionales con los grutescos de las modas renacentistas y las escenas figurativas son otro aspecto de gran interés en estas pinturas asturianas, ya que supone un vínculo con numerosos ejemplos de pintura mural peninsular de los siglos XV y XVI. Esos elementos decorativos que flanquean las escenas no son un elemento secundario sin importancia: tienen una función estructural esencial. Afonso, al hablar de la pintura mural en Portugal entre 1490 y 1550, señalaba que las zonas decoradas con pintura ornamental eran más habituales que las de paneles narrativos y subrayaba el énfasis en la ornamentación que solía apreciarse en estos conjuntos murales.³⁵ Es algo similar a lo que se aprecia en Moro. También podría deberse, al mismo tiempo, a un deseo de compartimentar racionalmente el espacio organizando el conjunto pictórico. En efecto, en el templo asturiano esos motivos geométricos cubren toda la superficie inferior de los muros laterales del presbiterio, la zona más expuesta al contacto del público, de modo que los temas más destacados quedan sobre la línea de imposta; al mismo tiempo, en el testero flanquean algunos motivos de la parte superior, para enmarcar y distribuir los motivos heráldicos y figurativos. Tanto el zócalo de paralelepípedos tridimensionales como el friso de grutescos son dos elementos que se encuentran a lo largo de los muros pintados, un elemento unificador frente a las escenas figurativas que aparecen bien delimitadas.

³³ Echeverría Goñi (1999): 64.

³⁴ Afonso (1999): 305-340; Granziera (2017): 154-175; Caetano (2020): 201.

³⁵ Afonso (2007): 84-85. Afonso (1999): 322, señalaba, al hablar de las representaciones de paralelepípedos tridimensionales de la iglesia de São Martinho do Peso (Mogadouro), que era un motivo extremadamente común en la pintura mural portuguesa entre finales del siglo XV y mediados del siglo XVI, sobre todo en zócalos. También se combinaban con decoraciones “ao romano”, véase Afonso (2009): vol. 1, 132.

CONCLUSIONES

Podemos considerar el conjunto pictórico de San Salvador de Moro como el más destacado del Oriente asturiano de la Edad Moderna y nos ayuda a reconstruir el mapa de la pintura mural asturiana. Estas pinturas sobresalen por la amplia extensión de lo conservado, aunque es evidente que también se ha perdido bastante a lo largo de los años. En efecto, son unas supervivientes del incendio sufrido por el templo en la Guerra Civil y un buen ejemplo de lo que puede llegar a suponer el esfuerzo de la población local por preservar su patrimonio. Este conjunto, localizado en una humilde parroquia de una zona rural y periférica respecto a los grandes focos creadores, se puede poner en relación con numerosos casos peninsulares, no solo de las próximas Cantabria y Galicia sino también de zonas alejadas de Castilla e, incluso, Portugal. Esa conexión con un entorno más amplio es otro de los atractivos de las pinturas de Moro, porque demuestra que está en un contexto más extenso, no es un elemento aislado, sino un buen ejemplo de una manifestación artística que, en su momento, estuvo más expandida de lo que en principio se pensaba. Este conjunto pictórico es un paradigma de que lo considerado como “arte popular” no es un arte simple y sin pretensiones, desconectado y alejado de la realidad contemporánea, más bien al contrario: un arte que, con sus limitaciones formales, responde a su contexto histórico y trata de captar las novedades sin renunciar a sus tradiciones y a su sentir religioso.

BIBLIOGRAFÍA

- Afonso, Luís Urbano [de Oliveira] (1999): “Ornamento e ideologia. Análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista”, en Isabel Cristina F[erreira] Fernandes (coord.): *Ordens militares. Guerra, religião, poder e cultura*, vol. 2. Lisboa y Palmela, Edições Colibri y Câmara Municipal de Palmela, pp. 305-340.
- Afonso, Luís Urbano [de Oliveira] (2007): “Protection, Prestige and Authority: On the Functions of Portuguese Mural Paintings”, en Luís Urbano Afonso / Vítor Serrão (eds.): *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 69-86.
- Afonso, Luís Urbano de Oliveira (2009): *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, 2 vols. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian y Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Álvarez Martínez, M.ª Soledad (1999): *El Románico en Asturias*. Gijón, Trea.
- Álvarez Martínez, Rosario (2009): “Una falsa pintura flamenca con engañosos instrumentos musicales: el anónimo *Concierto angélico* del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Revista de Musicología*, 32/2, 287-330. DOI: <https://doi.org/10.2307/41959274>
- Barrón García, Aurelio Á. (1998): *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín.

- Barrón García, Aurelio Á. *et alii* (2002): “El Real Valle de Camargo”, en Julio J. Polo Sánchez (dir.): *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*, t. 3: *Santander y su entorno*. Santander, Gobierno de Cantabria, pp. 663-749.
- Batoreo, Manuel (2007): “Sur le bois et sur le mur: La gravure dans la peinture portugaise de la Renaissance”, en Luís Urbano Afonso / Vítor Serrão (eds.): *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp.103-113.
- Bessa, Paula Virgínia de Azevedo (2007): *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no norte de Portugal* (Tesis Doctoral). Universidade do Minho. Handle: <http://hdl.handle.net/1822/8305>
- Cabrera Fernandes, María Teresa (2012): *Análise comparativa da pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia-Norte de Portugal, 1500-1565)* (Tesis Doctoral). Universidade de Santiago de Compostela. Handle: <http://hdl.handle.net/10347/7170>
- Caetano, Joaquim Inácio (2018): “O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. Relações com os tecidos lavrados”, en José Manuel Almansa Moreno *et alii* (eds.): *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla, E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes, pp.190-207. Handle: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5641>
- Caetano, Joaquim Inácio (2020): “Alguns casos de ilusionismo na pintura mural portuguesa do século XVI”, en José Manuel Almansa Moreno *et alii* (eds.): *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Sevilla, E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes – EnredArs, Universidad Pablo de Olavide y Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 193-212. Handle: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8155>
- Campuzano Ruiz, Enrique (1985): *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estudio.
- Cimadevilla Rodríguez, Miguel (2003): *Memoria histórica sobre la iglesia de San Salvador de Moro (Ribadesella)*, inédito.
- Cimadevilla [Rodríguez], Miguel (2009): “La iglesia de San Salvador de Moro”, *La Plaza Nueva*, 28, 47-58. Disponible en: <https://amigosderibadesella.com/numero-28-diciembre-de-2009/> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Díaz-Ordóñez Melgarejo, Natalia (2009a): *1ª fase de la restauración de las pinturas murales de San Salvador de Moro*, inédito.
- Díaz-Ordóñez Melgarejo, Natalia (2009b): *Estudios previos, propuesta de tratamiento y presupuesto de las pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Moro*, inédito.
- Díaz-Ordóñez Melgarejo, Natalia (2009c): “La importancia de los estudios previos en las pinturas murales de San Salvador de Moro”, *La Plaza Nueva*, 28, 59-62. Disponible en: <https://amigosderibadesella.com/numero-28-diciembre-de-2009/> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Echeverría Goñi, Pedro Luis (1999): *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. Vitoria, ed. del autor.
- García Iglesias, Xosé Manuel (1989): *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- González Obeso, Ana / Cura Sancho, Raquel del (2012): *Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Zamora)*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Disponible en: <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/>

- [sayago/static/docs/Estudio_y_Documentacion_pinturas_murales_de_Sayago_Zamora.pdf](#) (consultado el 29 de mayo de 2023).
- González Santos, Javier (1991): “Pervivencias medievales en las artes figurativas del siglo XVI: el Maestro de Celón y las manifestaciones pictóricas murales en la zona suroccidental asturiana”, *Liño*, 10, 93-111.
- Granziera, Patrizia (2017): “El grutesco en el arte novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”, *Colonial Latin American Review*, 26/2, 154-175. DOI: <https://doi.org/10.1080/10609164.2017.1312879>
- León Gasalla, Pablo (coord.) (2014): *Intervenciones en el patrimonio cultural asturiano 2007-2014*. Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias.
- Manzarbeitia Valle, Santiago (2001): *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*. Palencia, Diputación de Palencia – Institución Tello Téllez de Meneses.
- Núñez Morcillo, Sergio (2018): *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols. Valladolid, Junta de Castilla y León. Disponible en: <https://patrimoniocultural.jcyl.es/web/jcyl/PatrimonioCultural/es/Plantilla100Detalle/1284683071974/Publicacion/1284843464501/Redaccion> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Pérez Martín, Sergio (2019): *Pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca. Foco noroeste*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=32484> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Polledo González, Miguel (2018): “La pintura mural en Ribadesella. De la cueva de Tito Bustillo a la iglesia de San Salvador de Moru. Paralelismos y propuestas para la reflexión”, *La Plaza Nueva*, 46, 67-79. Disponible en: <https://amigosderibadesella.com/revista-46/> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Réau, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Ríos González, Sergio (2005): *Actuación arqueológica en la iglesia de San Salvador de Moro (2003-2004)*, inédito. Oviedo, Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo.
- Ríos González, Sergio (2009a): “Estudio arqueológico de la iglesia de San Salvador de Moro”, *La Plaza Nueva*, 28, 63-65. Disponible en: <https://amigosderibadesella.com/numero-28-diciembre-de-2009/> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Ríos González, Sergio (2009b): “Estudio arqueológico de la iglesia de San Salvador de Moro (Ribadesella): 2003-2004”, en Juan Fernández Reyero / César García de Castro Valdés (coords.): *Excavaciones arqueológicas en Asturias 2003-2006*. Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, pp. 401-410.
- Rodríguez Velasco, María (2016): “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico de las imágenes en la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8/16, 119-142. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-16> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Ruiz de la Peña González, Isabel (2002): *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (siglos XII-XVI)*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Ruiz de la Peña González, Isabel (2008): *El legado de Magín Berenguer (1918-2000): arte medieval asturiano*. Oviedo, Cajastur.

- Ruiz de la Peña González, Isabel (2009): “El arte románico de Ribadesella”, *La Plaza Nueva*, 28, 27-46. Disponible en: <https://amigosderibadesella.com/numero-28-diciembre-de-2009/> (consultado el 29 de mayo de 2023).
- Santos Otero, Aurelio de (ed.) (1988): *Los Evangelios apócrifos*, 6ª ed. Madrid, La Editorial Católica.
- Spike, John T. (ed.) (1996): *The Illustrated Bartsch*, vol. 8, *Commentary. Part 1 (olim 6 [parte 1])*: *Early German Artists: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and Copyists*. Jane Campbell Hutchison. Nueva York, Abaris Books.
- Stratton, Suzanne (1988): *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1980a): *The Illustrated Bartsch*, vol. 8 (olim 6 [parte 1]): *Early German Artists*, ed. Jane C. Hutchison. Nueva York, Abaris Books.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1980b): *The Illustrated Bartsch*, vol. 10 (olim 7 [parte 1]): *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*, ed. Walter L. Strauss. Nueva York, Abaris Books.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1980c): *The Illustrated Bartsch*, vol. 11 (olim 7 [parte 2]): *Sixteenth Century German Artists: Hans Burgkmair, The Elder. Hans Schüpflein. Lucas Cranach, The Elder*, ed. Tilman Falk. Nueva York, Abaris Books.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1980d): *The Illustrated Bartsch*, vol. 24 (olim 13 [parte 1]): *Early Italian Masters*, ed. Mark J. Zucker. Nueva York, Abaris Books.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1981): *The Illustrated Bartsch*, vol. 9 (olim 6 [parte 2]): *Early German Artists: Israhel van Meckenem. Wenzel von Olmütz and Monogrammists*, eds. Fritz Koreny / Jane C. Hutchison. Nueva York, Abaris Books.
- Strauss, Walter L. (ed.) (1985): *The Illustrated Bartsch*, vol. 28 (olim 15 [parte 1]): *Italian Masters of the Sixteenth Century: Anonymous Artists. Bonasone. Caraglio*, ed. Suzanne Boorsch / John Spike. Nueva York, Abaris Books.
- Verdier, Philippe (1980): *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Montreal, Institut d'études médiévales Albert-le-Grand. DOI: <https://doi.org/1866/22996>