

acompañaron a la Virgen y aparecen juntas en diferentes episodios de la Pasión. Ninguna de ellas presenta una iconografía clara por lo que es imposible identificarlas individualmente. Una se representa agachada y frontal - vestida de rojo y blanco - y la otra de pie y de perfil, totalmente vestida de negro. Una tercera mujer se adivina a la derecha de María, agachada y de perfil, sujetando al igual que las otras, el cuerpo de la Virgen. La mala conservación de la pintura nos impide verla con claridad, ocultando posibles rasgos iconográficos que nos ayuden a su identificación. Podría tratarse de la Verónica, santa imaginaria que aparece a finales del S. XV por la influencia del teatro de los Misterios. Esta santa conmovida de piedad seca con un velo el sudor que corría por el rostro de Cristo y en recompensa por este gesto piadoso ella recogió en el sudario la impresión de la Santa Faz.⁵ Tras la Madre de Cristo, entre María Cleofás y María Salomé, asoma, muy desgastado, otro personaje de perfil mirando a Cristo y sosteniendo a María en el que reconocemos la imagen de San Juan.



Muro Testero: Grupo de dolientes

⁵ REAU, L: Iconografía del Arte Cristiano..... T. 1. VOL. 2 , Pág. 483.

La representación de la Virgen María y de San Juan juntos al mismo lado de la cruz no aparece en los calvarios hasta el S. XIV. Con anterioridad a esta fecha cada uno permanecía en pie a cada lado de la cruz, la Virgen a la derecha y San Juan a la Izquierda, ambos erguidos y soportando el sufrimiento sin desfallecer ya que cualquier signo de dolor restaría fuerza al mensaje divino del Dios mayestático y todopoderoso. Entrado el S. XIV la Virgen, más humanizada, comienza a mostrar síntomas de desvanecimiento ante el dolor de su Hijo y comenzará a apoyarse en los brazos de San Juan pero aún con fuerzas suficientes para mantenerse en pie y mirar a Jesús. Habrá de esperar hasta el S. XV para ver a María totalmente desmayada, sentada o caída en los brazos de San Juan o de las mujeres. Se nos muestra así una Virgen Madre y doliente que flaquea ante la tortura de su Hijo y no tiene fuerzas para soportar en pie su dolor. La Iglesia protestó enérgicamente contra esta manera de representar a la Virgen que contradecía la tradición evangélica al mostrar en la Madre de Dios signos de debilidad; además consideraban que esa representación era indecorosa. Por otro lado, artísticamente, se creaba un nuevo centro de interés desviando la atención de Cristo agonizante a la imagen de María desfalleciente. Estas protestas no llegaron a buen fin, los seguidores del culto Mariano cada día daban más importancia a la Virgen y pensaron que la compasión de María debía de ser mostrada al igual que el sufrimiento del Hijo. Este hecho unido a la sensibilidad religiosa del S. XV y XVI en el que se prima lo emotivo por encima de lo racional dio como consecuencia que en las representaciones artísticas la Virgen no sólo se desmayase una vez, sino tres: cuando Cristo está con la Cruz a Cuestas, en la Crucifixión y en el Descendimiento⁶.



**Detalle de la Crucifixión:
Personajes que parecen luchar entre ellos.**

Bajo el grupo de dolientes, en el ángulo inferior derecho, adivinamos la presencia de más personajes; dos de ellos, afrontados, blanden espadas y parecen luchar. Los dos se representan de perfil, uno vestido de rojo y otro de gris y parecen formar parte del populacho sin un papel específico que definir.

La zona izquierda de la pintura está ocupada por una serie de personajes abigarrados, en pie y a caballo, todos a la misma altura, sin presentar un estudio perminorizado de la perspectiva.

Testero: Personajes asistentes a la triple ejecución



Sobre un caballo de color rojizo que levanta una de sus patas de forma artificial y vestido con armadura a modo de caballero aparece Longinos. Longinos y Stephaton son dos de los personajes relevantes en la Crucifixión. El primero es el centurión romano que

⁶ REAU, L: Iconografía..... T. 1. VOL. 2 Pág. 519.

clava su lanza en el costado de Cristo⁷, el otro (ausente en esta representación de Restiello) le da a beber vinagre con una esponja. Ambos personajes, que aparecen anónimos hasta la Edad Media, son bautizados a partir de esa fecha por la curiosidad popular de conocer el nombre de todos los actores de la ejecución. El nombre de Longinos viene del griego *longke*, que significa lanza y el de Stephaton de Esopo que es una planta aromática que según el evangelio de San Juan había servido como asta a la esponja empapada en vinagre⁸. La figura de Longinos tuvo más fervor popular que la de Stephaton, esto se debe sin duda a la influencia causada por la *Leyenda Dorada* que lo convirtió en héroe y santo. Dice la leyenda que era ciego y que una gota de sangre que brotó de la herida de Jesús al clavarle la lanza lo curó de su ceguera. Convertido al catolicismo se marchó para Capadocia y allí permaneció veintiocho años haciendo vida monástica y convirtiendo a muchos a la fe de Cristo⁹.

En el extremo izquierdo y también a caballo encontramos la figura de José de Arimatea, vestido ricamente como corresponde a su posición y cubierto con un tocado oriental, lleva la mano a la frente en un gesto de desacuerdo con la ejecución que está presenciando. Llamen la atención otros dos varones que aparecen de perfil y el paje que tira del caballo de José de Arimatea, todos vestidos con trajes típicos del S. XVI. Llevan sobretodo ribeteado en piel y tocados característicos del Renacimiento; el primero de ellos un sombrero de ala ancha, el segundo un tocado rojo de tejido blando, uno de cuyos cabos cae sobre el hombro izquierdo y el último un tocado negro con pluma a un lado.

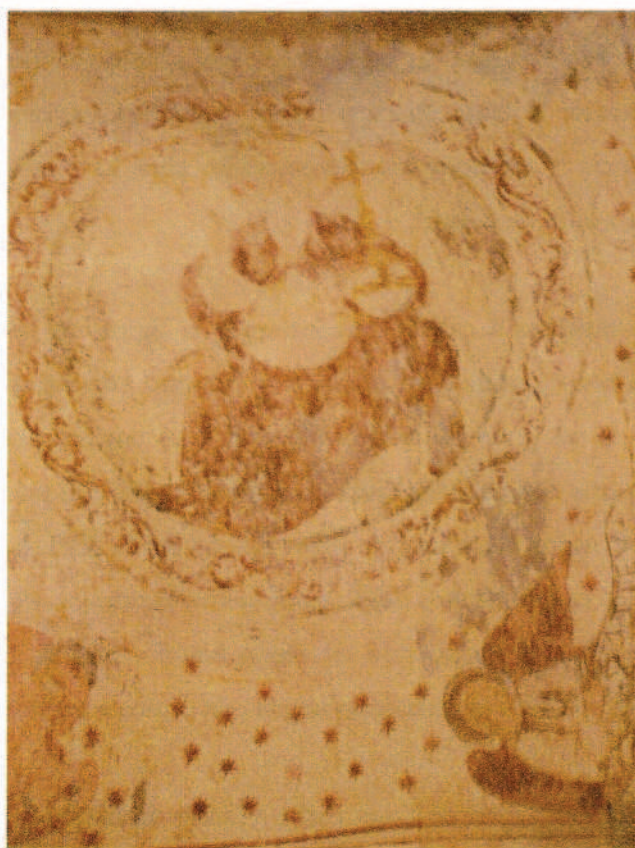
La bóveda está decorada con la imagen de Dios Padre vestido de blanco y rojo. Aparece sentado, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el orbe con cruz sobre sus rodillas. Se encuentra en el centro de la bóveda celeste, plagada de estrellas, dentro de un círculo delimitado por una cenefa vegetal. Cada esquina de la bóveda está ocupada por el símbolo de cada evangelista: el ángel que se corresponde con Mateo, el buey con San Lucas, el León con San Marcos y el águila con San Juan.

⁷ De la herida del costado de Cristo salió un humor sanguinolento, mezcla de sangre y de agua. Para los teólogos de la Edad Media ese líquido aparece como un símbolo bautismal y eucarístico. El agua simboliza el bautismo y la sangre la eucaristía. REAU, Iconografía del arte cristiano.... T. 1. Vol. 2. Pág. 516

⁸ REAU, L: Iconografía.... T. 1. VOL. 2. Pág. 516-517.

⁹ DE LA VORAGINE, S: La Leyenda Dorada, VOL. 1 Pág. 198

Lo normal es que la imagen del Padre aparezca sobre la cruz, en forma de busto bendiciendo a Cristo en el momento de su muerte. En Restiello la bóveda se hace eco del mensaje final de todo el ciclo pictórico de la iglesia. Dios Padre bendice la muerte de Jesús en la cruz como salvación de los hombres (alusión al orbe), Dios está en el cielo y allí irán los que crean en Dios, el camino para alcanzar a Dios está en los evangelios escritos por los cuatro evangelistas que ocupan los ángulos de la bóveda celeste.



Bóveda: Dios Padre y detalles de tetramorfos

CRONOLOGÍA Y ESTILO:

Las pinturas de Restiello se pueden fechar en el S. XVI atendiendo, además de su iconografía, a rasgos estilísticos propios de dicha fecha como el tratamiento de las carnaciones y anatomía de Cristo o, incluso, a las vestimentas de varios de los personajes agrupados en el lado izquierdo de la composición. La pintura utiliza una gama cromática

reducida, usando principalmente colores terrosos, azul, negro y blanco. En algunas figuras se aprecian los contornos y dintornos en negro; los plegados de los vestidos se dibujan en ocasiones con líneas negras aunque lo común es conseguir el volumen de las carnaciones y de los ropajes mediante gradaciones tonales. El ciclo pictórico conserva abundantes elementos arcaizantes superados con creces en el S. XVI: isocefalia, falta de perspectiva, movimientos forzados y distorsionados en algunas de las figuras y sobre todo en la representación de los animales que más que seres vivos parecen elementos confeccionados en cartón piedra.

La técnica utilizada es una variación del fresco según afirma Jesús Puras, actual restaurador de las pinturas.¹⁰

ESTUDIO COMPARATIVO CON LAS PINTURAS DE SANTA MARIA DE CELÓN:

Javier Santos pone en relación estas pinturas con las localizadas en la Iglesia de Celón (Allande) así como con otras diseminadas por los concejos de Tineo y Cangas del Narcea, todas fechadas en el S. XVI y localizadas en zonas apartadas de Asturias¹¹.



Pinturas de Celón. Allande

¹⁰ LA VOZ DE ASTURIAS, "El Tesoro de Restiello", 07/07/2008.

¹¹ GONZALEZ SANTOS, J: "Pervivencias medievales....." LIÑO, 10. Págs. 93-111

Las pinturas de Celón coinciden en la delimitación de las escenas iconográficas, a base de cenefas vegetales (de motivos casi idénticos en ambos ejemplos), en las inscripciones de letra gótica dentro de filacterias, así como en las vestimentas de los personajes que no hacen más que seguir la moda imperante en el S. XV y XVI. Lamentablemente la Crucifixión de la iglesia de Celón permanece oculta tras el retablo mayor, impidiéndonos hacer un estudio comparativo de la misma escena en ambas iglesias. Sin embargo apoyándonos en otras escenas del ciclo narrativo encontramos claras diferencias estilísticas entre las representaciones de cada uno de los edificios.

Lo primero que nos llama la atención en las pinturas de Celón es la tendencia al “*horror vacui*”, todas las escenas aparecen recargadas de personajes que apenas dejan sitio para los espacios abiertos y en las pocas ocasiones que queda un espacio libre entre personajes el artista los rellena con la colocación de elementos arquitectónicos. En el caso de Restiello los fondos aparecen limpios y claros, sin alusión alguna a perspectiva o a elementos arquitectónicos. Las pinturas de Celón cuentan con gruesos trazos de color negro que delimitan los contornos y dibujan los plegados de los ropajes o los músculos de los cuerpos; Restiello, en cambio, da prioridad a los reflejos lumínicos y, a través de gradaciones tonales, consigue la volumetría de los personajes. Celón utiliza una gama cromática oscura y apagada mientras los colores de Restiello son más luminosos y brillantes.



Celón: Cristo con la cruz a cuevas



Restiello: Lamentaciones sobre Cristo muerto

En base a la idéntica forma de tratar las escenas del ciclo iconográfico y a la vista de las diferencias estilísticas halladas en los dos ejemplos, no sería descabellado pensar que ambos conjuntos pictóricos pudieran pertenecer a un mismo taller pero sin duda a manos diferentes. Escasos son los restos pictóricos conservados en Asturias anteriores al S. XVI. Este motivo dificulta la atribución de estas pinturas a autores locales, dada la imposibilidad de hacer un estudio evolutivo de nuestros artistas desde el medievo hasta dicho siglo que ofrezca un conjunto global de la evolución de la pintura mural en nuestra región.

Javier González Santos considera que estas pinturas no están hechas por artistas locales sino que las realizaron artistas itinerantes venidos de León donde el censo de pintores es mucho más abundante que en nuestra región¹². Ciertamente la mayoría de conjuntos pictóricos de esa época y similares características artísticas se encuentran localizados en la zona suroccidental y central de Asturias, en concejos próximos a León. No es raro que los pintores leoneses, relegados por la implantación de la moda del retablo, abrieran nuevos horizontes en busca de trabajo en zonas más reprimidas y menos exigentes a la hora de introducir las innovaciones artísticas imperantes en las ciudades más desarrolladas. Asturias se convierte en una apetitosa alternativa para los artífices leoneses ya que combina, la cercanía geográfica, el carácter reprimido y rural, y una serie de históricas y transitadas vías de comunicación entre ambas regiones entre las que citamos el Camino de Santiago o el Camín Real de la Mesa por su proximidad con el núcleo rural en que nos movemos.

¹² GONZALEZ SANTOS, J: "Pervivencias medievales....." LIÑO, 10. Págs. 93-111

BIBLIOGRAFÍA:

PARA LA PINTURA:

- **DE LA VORÁGINE**, Santiago: La Leyenda Dorada. VOL. 1. MADRID, 1989 (Tercera edición)
- **GONZALEZ SANTOS, Javier**: “Pervivencias medievales en las artes figurativas del S. XVI” Liño n° 10. Oviedo, 1991; Págs. 93-111

- **FICHA N° 14432 DEL INVENTARIO DE BIENES MUEBLES DE LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS**. La ficha fue realizada por el siguiente equipo de investigación:
DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN: Juana Gil
Covadonga Burgos
- EQUIPO DE CAMPO: Alberto Fernández
Paula Luiña
Beatriz Canitrot

- **RÉAU, Louis**: Iconografía del Arte Cristiano. BARCELONA. 2000 (2ª Edición). T. 1. VOL. 2
- **MARTIN, Alexia**: “El Tesoro de Restiello”. LA VOZ DE ASTURIAS. 07 /07/ 2008.

PARA LA ARQUITECTURA:

- **A .A. V. V.** Gran Enciclopedia Asturiana. GIJÓN, 1970.

- **FERNANDEZ CONDE, Javier**: La iglesia en Asturias en la Alta Edad Media. OVIEDO, 1972

- **CID PRIEGO, Carlos**: “Grado” Liño n° 3. OVIEDO 1982

- **FERNÁNDEZ DE MIRANDA, Álvaro:** Grado y su Concejo. OVIEDO 1982
- **FERNÁNDEZ CONDE, Javier:** La iglesia en Asturias en el Baja Edad Media. Estructuras económicas y administrativas. OVIEDO, 1987
- **NOVAL GARCÍA, Saturnino:** “Grado” Gran Atlas del Principado de Asturias. OVIEDO, 1995. T.5.