

PINTURA MEDIEVAL EN AROCHE (HUELVA)



Lám. 1 Pintura al fresco. Virgen con niño (detalle).

Este ejemplo de pintura mural se halla en el ábside semicircular de una ermita que estuvo bajo la advocación de San Mamés hasta el siglo XVIII, fecha en que se traslada la sede de dicha hermandad al vecino templo de San Pedro de la

Zarza (1). Las pinturas, realizadas al temple sobre un mortero de tapial, representan a la Virgen con el Niño, sentada en un trono y flanqueada por dos ángeles con cirios (Lám. 1). El tema central se complementa con un zócalo compuesto

por siete paños que repiten tres motivos diferentes (Fig. 2). La Virgen viste túnica color crema y se cubre los hombros con un manto rojo, apareciendo peinada con gran simplicidad. El Niño, sentado sobre las rodillas de su Madre en acto de bendecir, adopta la clásica postura del modelo iconográfico medieval. Ambas figuras llevan nimbos dorados, muy sencillo el del Niño y con ráfagas flameadas el de la Virgen. Los ángeles, únicas figuras que se han conservado completas, visten largas túnicas y sostienen cirios cónicos que iluminan a la imagen central (2).

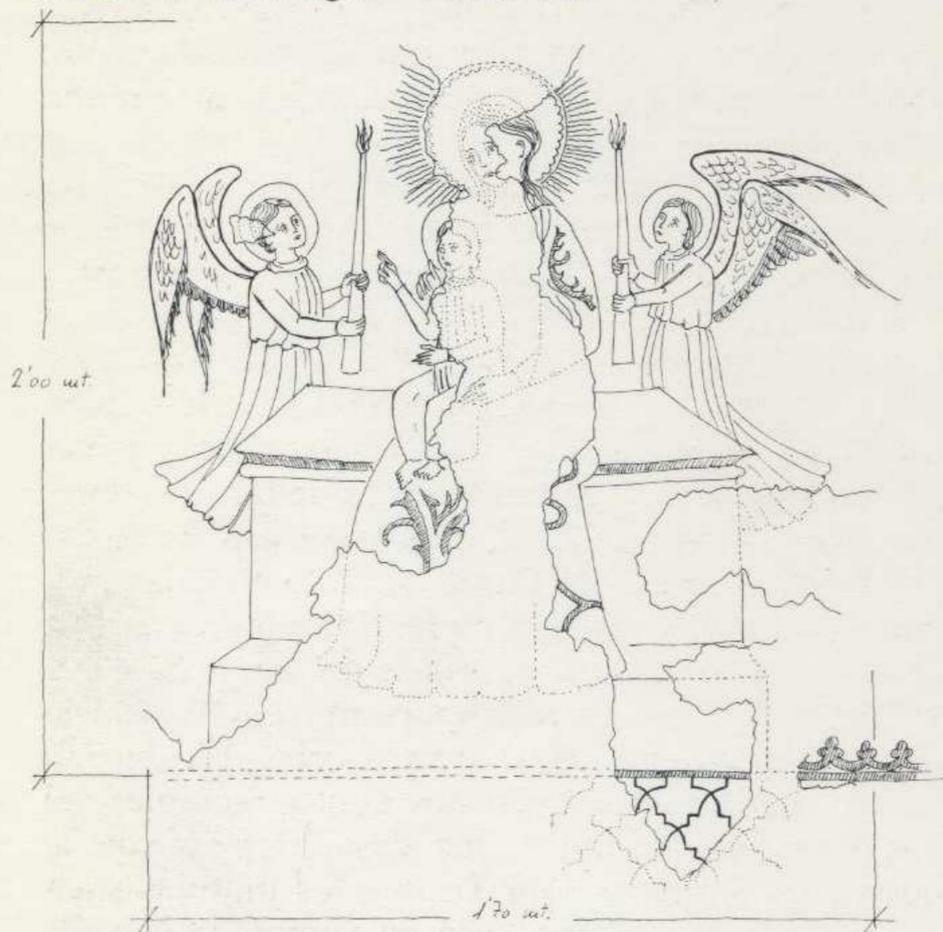


Fig. 1 Pintura mural de la Virgen con el Niño. Reconstrucción ideal.

El estado de conservación de las pinturas es muy lamentable pues, aunque no muestra repintes, la humedad, la insolación directa y otros factores atmosféricos, además de los daños producidos por el hombre, han perjudicado sensiblemente la obra (3). El más importante lo sufrió con la caída sobre el ábside de un rayo que destrozó la figura central. En prevención de futuros deterioros hemos procedido a fotografiar las pinturas, a obtener unos calcos de las mismas y a intentar la reconstrucción ideal de su aspecto original con la sola intención de facilitar una visión más clara del conjunto (Fig. 1). Los pigmentos utilizados en la obra forman una gama de tonos naturales obtenidos posiblemente a partir de elementos de origen inorgánico. Su riqueza en componentes óxidos ferruginosos da tonos cálidos que van del amarillo al pardo oscuro pasando por el siena, ocre claro y algunas partes de grisalla. El

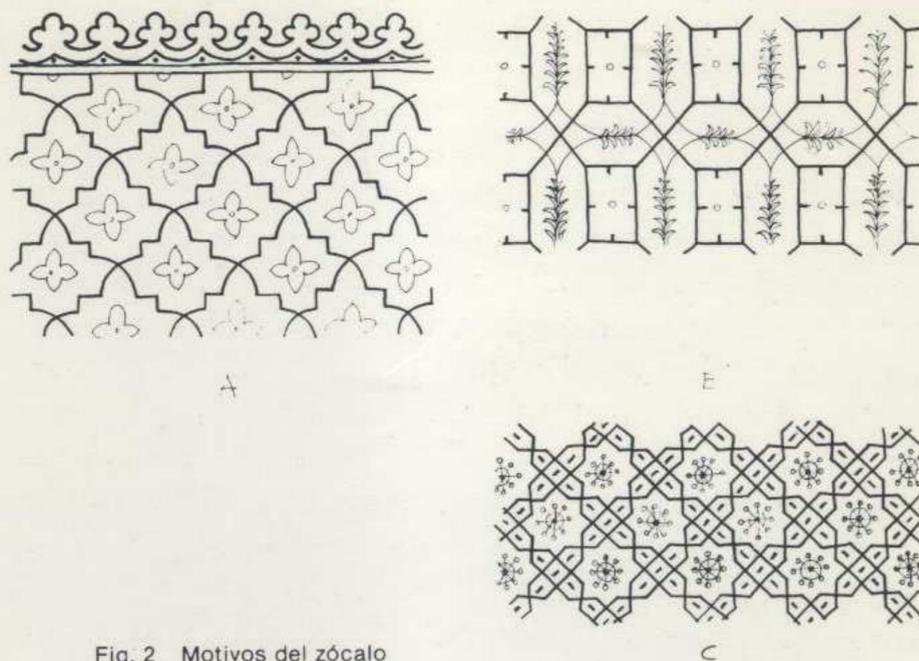


Fig. 2 Motivos del zócalo

dibujo está realizado con un trazo negro de intensidad variable y parece haber sido hecho a mano alzada sin utilización de plantillas ni incisiones sobre el estuco. La pintura conservada, bastante integrada al mortero que le sirve de soporte material, revela una técnica de cierta calidad.

El análisis estilístico se hace especialmente difícil por varias causas: su mal estado de conservación impide una visión completa del grupo principal, la falta de un estudio exhaustivo y general sobre la pintura medieval en Andalucía excluye un examen comparativo esclarecedor, su lejanía geográfica de los centros artísticos importantes de la época se traduce en una ambigüedad estilística desconcertante y, por último, su índole popular, con los consabidos arcaísmos y apartamientos de los cánones establecidos por el arte de élite, dificulta su datación.

Es evidente que el modelo románico ha sido superado aunque su clasificación como obra gótica requiere ciertas matizaciones. Existen diferencias sustanciales entre esta obra y las típicas Vírgenes andaluzas de los siglos XIV y XV. En estas últimas, el Niño suele estar a la izquierda, mientras que en este caso aparece a la derecha. La misma postura sedente de la imagen nos habla de su arcaísmo. La tipología de los ángeles no coincide con los modelos italianos y sostienen cirios cónicos similares a los que aparecen en las obras del románico castellano. Su peinado y vestimenta coinciden igualmente con los de dicha escuela, así como el trono de la Virgen. Los paños son acartonados y su dibujo antinaturalista se aparta de las curvas típicamente góticas.

En lo que al zócalo se refiere, se trata de una banda dividida en siete partes que recorre el ábside en todo su semicírculo desde 50 cm. de altura hasta 1,50 m. y se remata por arriba con una

simple crestería de hojas trilobuladas de tipo gótico. El motivo A (Fig. 2, A), de origen islámico y tomado después por el arte mudéjar, se empleará muy a menudo en las yeserías y en la labor de «sebtka» hecha en ladrillo durante la Edad Media y en general en todas las artes decorativas. El motivo B (Fig. 2, B) reproduce un esquema que debió ser muy conocido hasta el siglo XVI. Entre otros ejemplos de diseño similar se pueden citar los azulejos tornasolados que decoran los palacios de Medinaceli y Alba en Sevilla. Este motivo, no obstante, es un esquema muy simple localizable en momentos y lugares diversos durante toda la edad media. El motivo C (Fig. 2, C) es una lacería que origina estrellas de ocho puntas con un motivo radial en su centro y su vinculación con temas de alicatados es patente. Estos motivos del zócalo han sido de alguna utilidad para la datación del conjunto. Debieron ser muy conocidos en la época en que se ejecutó la obra por su fácil reproducción. El motivo A ha sido localizado en el Claustro de la Rábida y en la ermita de Santa Eulalia de Almonaster (Huelva), y el motivo B está reproducido igualmente en las pinturas del Claustro de los Evangelistas de San Isidoro del Campo (Sevilla) interpretados en las tres ocasiones con el mismo carácter popular que se aprecia en nuestro caso y que los diferencia de los más elaborados, cultos e italianizantes que decoran dichos edificios.

Todo ello nos induce a pensar que se trata de una obra debida a un pintor de segunda fila vinculable quizás al maestro de la Rábida. En esta obra se han unido de un lado los motivos decorativos del zócalo, de clara raigambre mudéjar y posible procedencia meridional, y de otro, un tipo iconográfico mariano del que tan sólo hemos encontrado un antecedente claro en San Pedro del Olmo en Toro (Zamora), clasificado por Post como obra del gótico lineal (Franco-Gotic) del siglo XV (4). El espíritu general de la obra está dentro del gótico, pero existen muchos rasgos arcaizantes entre los que se hallan las túnicas de los ángeles, la falta de una ejecución brillante, el linealismo acusado, el trono anclado aún en modelos del siglo XIII (es el usado en las miniaturas alfonsíes), los cirios de los ángeles, la falta de un tratamiento naturalista de los rostros, movimientos y ropajes, la gama cromática apagada y terrosa, etc. La pintura, por tanto sería una de las pocas que en Andalucía pudiera ser clasificada dentro de un gótico lineal muy tardío y de carácter popular.

Pocos datos nos pueden orientar en la data-

ción de esta obra. En torno al segundo tercio del siglo XV suelen datarse los frescos del Patio de los Evangelistas de San Isidoro del Campo y en la segunda mitad del siglo debió efectuarse la decoración mural del Claustro de la Rábida (5) y quizás contemporáneamente los de la citada ermita de Santa Eulalia. En ellos aparecen los tres motivos que decoran el zócalo de esta ermita pero este dato tan sólo nos confirma que por aquellas fechas eran muy conocidos en la región estos motivos ornamentales. Por otro lado, la obra arquitectónica del ábside de la ermita, datable a fines del siglo XIII (6) nos arroja una cronología excesivamente temprana para la pintura. La obra, en fin, puede datarse en líneas generales en la segunda mitad del siglo XV.

La presencia de ésta y otras pinturas permite suponer que gran parte de los templos mudéjares antes de la gran difusión de los retablos, moda que parte de fines del gótico, estarían decorados a base de pinturas al fresco. Posteriormente, perdida la tradición, desaparecieron ocultas bajo múltiples capas de cal o tras los retablos, permaneciendo visibles únicamente aquellas imágenes de especial veneración como la Virgen de Rocamador, la Virgen del Coral, la Virgen de la Antigua, etc., todas ellas pintadas también al fresco. La escuela de pintura mural de los siglos XIV, XV y XVI debió ser muy importante en Andalucía Occidental. Ejemplos sevillanos como los de San Isidoro del Campo, los restos aún apreciables del Patio de los Naranjos, los desaparecidos de la iglesia de Santa Ana en Triana, los motivos sueltos localizados en una casa en ruinas de la calle Baños, los restos existentes en el Patio del Alcázar son una buena muestra de ello. Ejemplos numerosos repartidos por las provincias de Sevilla como los de Santa María de la Oliva en Lebrija, o los de Santa María en Sanlúcar la Mayor, los de Alcalá del Río (estudiados por el profesor Hernández Díaz); ejemplos en la misma sierra de Aracena como los restos decorativos de San Mamés, la Virgen de la Antigua de Santa María de Aracena, o los más tardíos de Cortelazor, Hijojales y otros más nos dan un testimonio de esta interesante producción en la que se encuadra la modesta obra que aquí hemos tratado.

Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ

NOTAS

(1) FALCON MARTINEZ, T.: *Documentos para la Historia de la Arquitectura Onubense*. Excma. Dip. Prov. Huelva, 1977, p. 28.

(2) La obra ha sido mencionada anteriormente en dos ocasiones y sus citas fueron hechas de pasada en estudios de arquitectura medieval. La primera, realizada por el profesor ANGULO en *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Universidad de Sevilla, 1932, p. 86, comunicaba la existencia de la obra y destacaba su interés. Posteriormente el profesor ALFREDO MORALES en *Arquitectura medieval de la Sierra de Aracena*. Excma. Dip. Prov. Sevilla, 1976, p. 87, apuntó su carácter arcaizante fechándola en el siglo XIII.

(3) Analizando de cerca la pintura llegamos a descubrir que el conjunto pictórico había sido usado como blanco para los disparos de un fusil de plomos y éstos se hallaban incrustados en el mortero.

(4) POST: *History of Spanish Painting*. Vol. II, pp. 149-150. Esta coincidencia con una obra zamorana no debe extrañar ya que la repoblación de esta zona con habitantes del reino leonés tiene base histórica y explica múltiples concomitancias con el arte y la cultura de aquella zona castellana.

(5) Cfr. PINILLA, E.: *Pinturas Medievales de la Rábida*. Excma. Dip. Prov. Huelva, s/f.

(6) GIMENEZ MARTIN, A.: *Arquitectura Mudéjar y Repoblación: El modelo Onubense*. I Symposium Internacional de Mudejarismo. Teruel. Septiembre, 1975.