

Nota sobre las pinturas murales de la Iglesia Parroquial de Arenas de San Juan (Ciudad Real)

Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS

Universidad de Valladolid
Departamento de Historia del Arte
fbanos@fyl.uva.es

Recibido: 28-octubre-2005

Aprobado: 23-noviembre-2005

RESUMEN

En la iglesia parroquial de Arenas de San Juan (Ciudad Real) se descubrieron en 1969 unas pinturas murales medievales. En este artículo planteo el estudio iconográfico y estilístico de las mismas. Muestran un ciclo de la pasión de Cristo del que se reconocen una *Santa Cena* y, no sin ciertos problemas, un *Prendimiento de Cristo* y una *Resurrección*. Cabe considerarlas obra de finales del siglo XIII, del período de afirmación del estilo gótico lineal (con ciertos arcaísmos), y, lo que es más interesante, manifiestan relaciones con obras toledanas de los siglos XIII y XIV que sugieren la personalidad e identidad del foco pictórico toledano en este período, del cual apenas subsisten obras.

Palabras clave: pintura mural; pintura gótica.

A note about the wall paintings in the Parish Church of Arenas de San Juan (Ciudad Real)

ABSTRACT

In the parish church of Arenas de San Juan (Ciudad Real) an ensemble of wall paintings from the Middle Ages was brought to light in 1969. This paper deals with their iconographic and stylistic features. They show a cycle devoted to the passion of Jesus Christ, being recognizable a *Last Supper* and, more problematically, an *Arrest of Jesus Christ* and a *Resurrection*. They can be dated at the end of the 13th century, as an example of the period of consolidation of the linear Gothic style (although with some archaic trails), and they show connections with Toledan works of the 13th and 14th centuries which suggest a distinct identity of Toledan painting in this period, even though just a few works remain.

Keywords: wall painting; Gothic painting.

La iglesia parroquial de la localidad de Arenas de San Juan, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias, es uno de los monumentos medievales más singulares de la provincia de Ciudad Real. Es una construcción mudéjar de tres naves, que, como tantas otras, fue objeto de sucesivas modificaciones a lo

largo de los siglos posteriores, si bien una intensa labor de repriminación le devolvió su pretendido aspecto original en 1981 (fig. 1)¹. Destaca, como elemento más caracterizado de la misma, el ábside de su nave central, de planta semicircular, que presenta su exterior, de forzado aspecto militar², articulado en tres niveles (en efecto, de abajo a arriba se suceden un nivel de mampostería, un nivel de ladrillo y, finalmente, un nivel de mampostería encintada, superponiéndose, en el nivel de ladrillo, un registro de arcos en mitra y un registro de arcos de herradura). En su interior este ábside se cubre mediante las consabidas bóvedas de cañón y de horno, a las cuales da paso el arco de triunfo, de medio punto, con su trasdós lobulado. Los ábsides de sus naves laterales, de mampostería, son de planta rectangular, cubriéndose mediante bóvedas vaídas.



Fig.1.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: cabecera; siglo XIII, restaurada en 1981.

¹ Sobre el edificio, v. SAINZ MAGAÑA, Elena: «El arte medieval», en VV.AA.: *El arte y la cultura de la provincia de Ciudad Real*, Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real, 1985, pp. 9-14; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Un monumento románico en la provincia de Ciudad Real: la iglesia de Arenas de San Juan», en VV.AA.: *Musulmanes y cristianos: la implantación del feudalismo* (actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha (Ciudad Real, 1985), t. V), Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1988, pp. 273-278; CAÑIGRAL CORTÉS, Luis de y LOARCE GÓMEZ, José Luis (coors.): *La provincia de Ciudad Real (III): arte y cultura*, Diputación Provincial de Ciudad Real, Albacete, 1992, pp. 36-40; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Arte medieval», en VV.AA.: *Ciudad Real y su provincia*, t. ***, Editorial Gever, Córdoba, 1996, pp. 16-20. De carácter compilatorio, pero interesante por el material gráfico que aporta, v. MUÑOZ MORENO, Víctor Manuel y DONADO LÓPEZ, Marcial: *Arenas de San Juan. Desde sus orígenes más remotos hasta nuestros días*, Ayuntamiento de Arenas de San Juan, Ciudad Real, 1998, pp. 133-144 y 293-296.

Siempre se ha señalado la relación de este edificio con el mudéjar toledano, si bien cuenta con aspectos originales (así el empleo de arcos en mitra o el diseño de su cabecera, de ábside semicircular flanqueado por ábsides rectangulares, para el cual se ha propuesto como posible precedente la iglesia toledana de Santa Eulalia, de la cual, sin embargo, no existe constancia precisa de cómo sería el diseño original de su cabecera)³. Se discuten aspectos como el aprovechamiento de materiales procedentes de una construcción anterior, patentes hacia la parte meridional del interior del ábside principal, así como su proceso constructivo, que partiría, acaso, de un edificio de una nave encabezado por un ábside semicircular al cual se incorporarían, posteriormente, las naves laterales con sus encabezamientos correspondientes. Se fecha, o bien en los últimos años del siglo XII, o bien en el siglo XIII, en sus inicios, si bien sería mejor, acaso, pensar en una fecha a partir del segundo tercio del siglo XIII, que es cuando, en relación con la orden de San Juan que confiere su apellido a la localidad, constan noticias fidedignas sobre la misma (especialmente, sobre su repoblación en 1236)⁴, así como cuando constan paralelismos para algunos de los elementos formales de su iglesia⁵.

² En realidad, según se puede apreciar en la imagen publicada por MUÑOZ MORENO, Víctor Manuel y DONADO LÓPEZ, Marcial: o. cit., p. 140, el cuerpo superior, dotado, en el transcurso de su repristinación, de una hilera de merlones rectangulares de ladrillo, comprendía el cuerpo de campanas, con una disposición similar a la de la iglesia de San Esteban de Orbita (Ávila), v. GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*, Fundación Cultural Santa Teresa e Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, Ávila, 2001, pp. 67-69; LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel: *La arquitectura mudéjar en Ávila*, Institución Gran Duque de Alba (Diputación Provincial de Ávila), Ávila, 2004, pp. 211-212.

³ CAÑIGRAL CORTÉS, Luis de y LOARCE GÓMEZ, José Luis (coors.): o. cit., p. 39; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Arte medieval», o. cit., p. 19. Sobre la iglesia de Santa Eulalia de Tolado, de cabecera de características que reformas posteriores impiden conocer, v. PÉREZ HIGUERA, Teresa: «Iglesia de Santa Eulalia», en VV.AA.: *Arquitecturas de Toledo*, vol. I, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1991, pp. 258-261. La similar disposición de la cabecera de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Vega de Santa María (Ávila) responde, al parecer, a modificaciones posteriores a la Edad Media, v. GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: o. cit., pp. 71-72; LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel: o. cit., pp. 233-234.

⁴ AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (ed.): *Libro de privilegios de la orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, doc. núm. 266 (pp. 464-465). La localidad se menciona, asimismo, en distintos deslindes en 1232, en 1237 y en 1239, v. *idem*, docs. núm. 261 (pp. 456-458), 267 (pp. 465-470) y 274 (pp. 478-479). MUÑOZ MORENO, Víctor Manuel y DONADO LÓPEZ, Marcial: o. cit., p. 136, reseñan un primer intento de repoblación en 1194, pero el asentamiento de la orden de San Juan en este territorio, que se articuló a partir de Consuegra (que le fue donada en 1183), no se consolidó, mediante la repoblación del mismo, hasta después de la batalla de Navas de Tolosa, v. RUIZ GÓMEZ, Francisco: *Los orígenes de las órdenes militares y la repoblación de los territorios de La Mancha (1150-1250)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, pp. 169-174 y 289-296.

⁵ Para el arco de triunfo, con su trasdós lobulado, se señalan paralelismos a partir de mediados del siglo XIII, v. CAÑIGRAL CORTÉS, Luis de y LOARCE GÓMEZ, José Luis (coors.): o. cit., p. 38; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Arte medieval», o. cit., p. 18. Insisten en una cronología avanzada dentro del siglo XIII los restos pictóricos de la techumbre de su nave central que se recuperaron con ocasión de las obras de 1981 (en el caso de que cupiera vincularlos con la fábrica original del edificio), v. MUÑOZ MORENO, Víctor Manuel y DONADO LÓPEZ, Marcial: o. cit., pp. 137-138, con castillos y

En 1969 se descubrieron en su interior, en la capilla absidal de su nave de la Epístola, unas pinturas murales medievales que, con importantes lagunas, muestran un ciclo de la pasión de Cristo. Quedaron al descubierto al eliminar las yeserías barrocas que enmascaraban el aspecto medieval de este espacio. Técnicamente es una obra muy pobre, que se limita al empleo de pigmentos básicos como el negro, el rojo y el ocre (el rojo en dos tonalidades distintas), así como al aprovechamiento del blanco del enlucido del soporte. Se encontraron muy deterioradas, afectadas por el intenso piqueteado de su superficie para el agarre de posteriores revestimientos de la capilla, así como por grandes lagunas, causadas, en ocasiones, por la apertura de vanos para la mejor iluminación de la capilla. No parece que se actuase sobre ellas más allá de su limpieza y de su consolidación, amén de la recuperación de los caracteres originales de su soporte. Pese a sus limitaciones en cuanto a su factura y en cuanto a su estado de conservación, estas pinturas murales son un testimonio importante de la pintura mural medieval en un territorio que, por el momento, brinda pocos especímenes de la misma, razón por la cual merecen el estudio detenido que a continuación planteo con la esperanza de un mejor conocimiento de las mismas⁶.

Las pinturas murales objeto de nuestro interés se extienden por el muro meridional, por el muro oriental y por el muro septentrional de la capilla (fig. 2). Existieron, asimismo, sobre la bóveda vaída de la capilla, pero no subsisten más allá de unos restos mínimos en sus esquinas, que, a partir, especialmente, de los restos existentes en su esquina NE (fig. 3), cabe caracterizar como una ornamentación en la cual unas bandas de cintas plegadas marcaban a modo de nervios las diagonales de la bóveda, mientras una especie de roleos estilizados y depauperados rellenaban sus «plementos». Sobre su muro occidental, en cambio, no se reconoce sino un sucio enlucido que no parece haber sido soporte de ornamentación alguna (más allá de una banda de cintas plegadas que marcaba la curva de su zona de contacto con la bóveda vaída de la capilla, subsistente, en parte, hacia la zona de la derecha), lo cual invita a pensar que desde el origen existió en este muro algún tipo de acceso desde la nave de la Epístola (el actual acceso parece fruto de alguna intervención posterior).

En los muros meridional y septentrional de la capilla (figs. 4-5), en los cuales se desarrollaba la parte principal del programa iconográfico, se impuso en la organización de su superficie pictórica la imposta de ladrillos recortados en nace-la que marcaba el nivel del arranque de la bóveda vaída. Por debajo de esta

con leones que indican, cuando menos, una cronología a partir de 1230 (el dibujo que publican estos autores no es suficientemente fidedigno, puesto que muestra leones coronados —que, en el caso de ser genuinos, indicarían, cuando menos, una cronología a partir de finales del siglo XIII—, pero con coronas que no son medievales).

⁶ Por el momento se ha ocupado de estas pinturas murales en sucesivas aportaciones Elena Sainz Magaña, que identifica algunos aspectos de su programa iconográfico e indica que acaso se extendieron por otras partes del templo, considerándolas, en cualquier caso, románicas, v. SAINZ MAGAÑA, Elena: «El arte medieval», o. cit., pp. 10-11 y 13, fot. núm. 2; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Un monumento románico...», o. cit., p. 274, fig. 6; CAÑIGRAL CORTÉS, Luis de y LOARCE GÓMEZ, José Luis (coors.): o. cit., p. 38, lám. 5; SAINZ MAGAÑA, Elena: «Arte medieval», o. cit., p. 19.

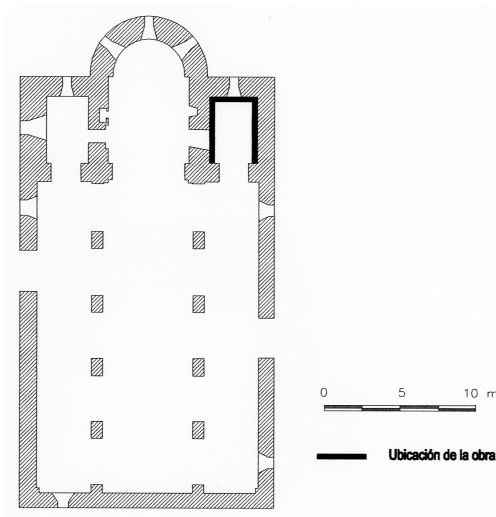


Fig. 2.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: planta, con la indicación de la ubicación de las pinturas murales de su interior (dibujo: Ezequiel Gómez Duque).



Fig. 3.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: esquina NE de la bóveda vaída; finales del siglo XIII.



Fig. 4.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: muro meridional; finales del siglo XIII.



Fig. 5.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: muro septentrional; finales del siglo XIII.

imposta se desarrolló, en ambos casos, una amplia composición figurada que ocupaba, en su integridad, la anchura del muro (delimitada por una banda compartimentada en recuadros cuadrangulares con aspas con puntos en el caso del muro meridional y con estrellas en el caso del muro septentrional), mientras que, en ambos casos, igualmente, por encima de esta imposta, en el espacio restante del muro, de forma semicircular, se segregaron las porciones de los extremos (de complicada resolución compositiva) mediante bandas de cintas plegadas (empleadas, asimismo, para marcar el contorno exterior de esta parte superior del muro) en una disposición que se anticipa de manera cuando menos curiosa a la de los posteriores vanos termales. El espacio central resultante muestra una composición figurada, mientras que los espacios residuales de los extremos se resuelven con grandes arbustos de fuerte efecto ornamental. La imposta de ladrillos recortados en nacela que marca la articulación de los muros meridional y septentrional sirvió, finalmente, de soporte a una inscripción en escritura gótica mayúscula (tipo de escritura que se impuso desde entrado el siglo XIII), que, por desgracia, resulta por completo ilegible⁷.

El programa iconográfico de estas pinturas murales tiene como punto de referencia la *Santa Cena* de la parte inferior del muro meridional, de fácil identificación, mencionada en distintas ocasiones. Curiosamente descentrada con respecto a su amplio campo (circunstancia que obliga al pintor a introducir un arbusto decorativo en el extremo de la izquierda para completar la composición), muestra, sobre un fondo tachonado de estrellas negras y de puntos rojos, la mesa, servida con fuentes con peces, con panes y con jarras⁸, por detrás de la cual se disponen los apóstoles nimbados. Una gran laguna que recorre el muro meridional de la capilla de arriba a abajo arruina la parte central de la composición, en la cual se encontraría Cristo, de manera que subsisten, únicamente, tres apóstoles hacia la izquierda y cinco apóstoles hacia la derecha, en cuya representación destaca la vivacidad de sus gestos, así como la búsqueda de la alternancia cromática a través del juego de contraposiciones que se establece entre sus túnicas y sus mantos⁹. La escena de la parte superior del muro meridional, interesada en gran

⁷ Subsisten, aproximadamente, los extremos de la izquierda y de la derecha del muro meridional y el tercio de la derecha del muro septentrional, pero apenas cabe reconocer en estos fragmentos más que alguna «A» o alguna «S» suelta. Ni siquiera cabe afirmar si se trataba de inscripciones independientes (esto es, privativas de cada paramento) o, acaso, de una única inscripción corrida (esto es, que discurriese sin solución de continuidad a lo largo de los tres paramentos con decoración pictórica: el muro oriental carece de la imposta de ladrillos recortados en nacela que sirve de soporte a la inscripción, pero algunos vestigios en su extremo meridional sugieren que sobre su superficie plana pudo disponerse una banda con caracteres enlazando las inscripciones de los muros septentrional y meridional). En cualquier caso, aun cuando nada quepa decir sobre su contenido, carácter o lengua, cabe llamar la atención sobre la apariencia un tanto arcaizante de la letra «A», de diseño de fuerte efecto capital.

⁸ El tablero se representa abatido, con perspectiva hurtada por el extremo de la derecha y apoyado sobre una especie de columnas jónicas (*sic*) similares a las que sostienen el sarcófago de la parte superior del muro septentrional, poco adecuadas, realmente, para una mesa.

⁹ Curiosamente, con una única excepción, todos los conservados son imberbes. CAÑIGRAL CORTÉS, Luis de y LOARCE GÓMEZ, José Luis (coors.): o. cit., p. 38, n. 27, apuntan «cierto paralelismo formal» con el mural románico de la *Santa Cena* procedente de la iglesia parroquial de Baltarga

medida por la laguna anteriormente mencionada, resulta de más problemática identificación. Se distingue, sobre un fondo tachonado de estrellas rojas y negras, a dos grupos de individuos enfrentados, compuestos, en ambos casos, por un par de individuos de rústica condición (denunciada por sus sayas cortas y hendidas), descalzos, los cuales, a juzgar por la posición de sus brazos, ejecutan alguna acción o empuñan algo. En el grupo de la derecha, hacia la parte inferior, se representa algo que no acierto a identificar. Cabría plantear, con muchísimas reservas, dado el carácter fragmentario de lo conservado, la posibilidad de identificar el *Prendimiento de Cristo*, cuyo motivo principal se desarrollaría en la parte central arruinada por la laguna mencionada¹⁰.

La escena de la parte inferior del muro septentrional (siguiendo un orden de lectura análogo al del muro meridional) está arruinada prácticamente por completo. Se distingue, simplemente, la delimitación anteriormente descrita y apenas un par de nimbos hacia la izquierda y un nimbo, flanqueado por arbustos, hacia la derecha (otro nimbo, en el centro, es más dudoso). La escena de la parte superior del muro septentrional, finalmente, muestra, sobre un fondo tachonado de estrellas rojas de dos tonos distintos, un sarcófago abierto flanqueado a derecha y a izquierda por sendos ángeles¹¹. Se trata, evidentemente, de una referencia a la *Resurrección* que no deja de presentar matices llamativos. En efecto, la manera más frecuente de representar la *Resurrección* hasta el siglo XIII fue mediante la representación de las *Marías en el Sepulcro*, la cual, a partir de entonces, fue dando paso a la representación de Cristo saliendo de su tumba o planeando por

(Lérida), conservado en Seo de Urgel, v. SUREDA i PONS, Joan: *La pintura románica en Cataluña*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 182-183 y 328-329 (núm. 69). Ciertamente, la manera de representar a muchos de los apóstoles, con su mano más alejada del eje de la composición apoyada sobre el tablero de la mesa, establece un ritmo compositivo característico que tiende puentes entre una y otra obra, pero los paralelismos no van más allá.

¹⁰ Un ciclo de la pasión de Cristo como el representado en estas pinturas murales pide, en contigüidad con la *Santa Cena*, o bien el episodio propuesto, o bien el episodio previo de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*. La representación de ésta es improbable, dado que no existe una dirección marcada en la composición (antes bien, existe una confluencia de grupos en el centro de la composición), y, a la vista de la condición y de los gestos de las figuras conservadas, estimo probable, en cambio, la representación del *Prendimiento de Cristo*. Con respecto a la representación que aparece en la parte inferior del grupo de la derecha, una cierta apariencia plumífera (bien distinta, sin embargo, de la apariencia de las alas de los ángeles de la parte superior del muro septentrional que enseguida comentaré) invita a pensar si no podría ser un gallo alusivo a la inmediata negación de Pedro, pero, ciertamente, la identificación de esto como un gallo es difícil, aun considerando la extraordinaria tosquedad de estas pinturas murales.

¹¹ Destaca, en el caso del sepulcro, la perspectiva inversa con que se afronta su representación (bien distinta de la huida de inquietudes tridimensionales que caracterizaba al tablero de la mesa de la *Santa Cena*), así como la recreación de sus cualidades marmóreas. La figura de ángel se reconoce mejor en la parte de la izquierda (parece que tenga su brazo derecho flexionado, como si apuntara o indicara algo) que en la parte de la derecha (donde su túnica, demasiado corta, parece impropia de su condición angélica, aun cuando se distinguen claramente sus alas, similares a las del ángel de la parte de la izquierda). En ambos casos están descalzos (detalle que se reconoce peor en el ángel de la parte de la izquierda).

encima de su tumba¹². Ninguna de estas fórmulas parece haber sido empleada en Arenas de San Juan: las figuras que flanquean el sepulcro son, indudablemente, ángeles (su número de dos se ajusta al relato del Evangelio de Lucas, aunque, en este caso, faltarían las santas mujeres) y el sepulcro se encuentra claramente vacío, sin nadie dentro o por detrás del mismo. La fórmula de Cristo planeando por encima, única posible, finalmente (pues no se conserva la parte superior de la escena y, en consecuencia, nada sabemos acerca de qué se pudo representar allí), parece descartable, dado su carácter más moderno, amén de la escasez de espacio disponible para su representación (a no ser que se recurriera a la fórmula de una figura de pequeñas dimensiones elevada al cielo por ángeles, lo cual, en el caso de una presumible resurrección de Cristo, no parece lo más adecuado).

Un programa iconográfico como el descrito hasta el momento parece pedir, necesariamente, una representación de la *Crucifixión* como eje del mismo. Ésta, en ningún caso, fue la escena representada en la parte inferior del muro septentrional y, de hecho, su importancia sugiere como lugar más adecuado para su representación el muro oriental. Sin embargo, la decoración pictórica de este muro apenas subsiste más allá de su parte superior (fig. 6): ¿existiría, acaso, la *Crucifixión* en su parte inferior? Eso no es posible saberlo, aunque la presencia de una ventana complica el desarrollo iconográfico de esta zona¹³. De dimensiones más reducidas que sus correspondientes de los muros meridional o septentrional (como consecuencia de la menor anchura de este muro), en la parte superior del muro oriental sendas bandas de cintas plegadas (empleadas, asimismo, para marcar el contorno exterior de esta parte superior del muro) delimitan una amplia franja (pues no se recurre, en este caso, a la configuración «termal») donde, sobre un fondo de arbustos, se representa a dos leones afrontados (el de la izquierda apenas conservado; el de la derecha permite apreciar cómo su pata delantera derecha estaba extendida hacia adelante) que parecen tener como eje unas estilizaciones vegetales encerradas en un círculo¹⁴. Se trata, como advirtiera Sainz Magaña, de un motivo de raigambre oriental (animales, reales o fantásticos, afrontados a ambos lados del *homs* o árbol de la vida, popularizados por el arte persa sasánida), perpetuado por el arte musulmán, a través del cual pasó a la cultura figurativa cristiana. En efecto, baste recordar piezas conservadas en el

¹² RÉAU, Louis: *Iconografía de la Biblia — Nuevo Testamento (Iconografía del arte cristiano, t. I, vol. 2)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 560-572. La fórmula de Cristo saliendo de su tumba se documenta a partir del siglo XI. La fórmula de Cristo planeando por encima de su tumba aparece en el arte italiano de principios del siglo XIV.

¹³ No sé hasta qué punto esta ventana es original, aunque, evidentemente, algún tipo de iluminación tuvo que tener la capilla.

¹⁴ Los leones no se encuentran «opuestos por detrás», como se ha publicado a menudo, sino afrontados. MUÑOZ MORENO, Víctor Manuel y DONADO LÓPEZ, Marcial: o. cit., p. 144, identifican el animal mejor conservado como un lobo, «típico de la comarca en aquellas fechas» (*sic*), mientras que Sainz Magaña, en sus distintas aportaciones, no se compromete en su identificación. Ciertamente, el tosco diseño de estas pinturas murales dificulta la identificación de estos animales, pero sus pezuñas, su rostro felino o, finalmente, su cabellera indican, claramente, que se trata de leones.



Fig. 6.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: muro oriental; finales del siglo XIII.

monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos como el forro interior del ataúd de doña María de Almenar († 1196) o como el forro exterior de la tapa del ataúd del infante don Fernando de la Cerda († 1275)¹⁵, si bien en el caso de las pinturas murales que nos ocupan se prescinde del marco circular característico del modelo (y, en consecuencia, de la forzada disposición de los leones) para su mejor adecuación a las características de la superficie pictórica a decorar. Un motivo similar se encuentra en las pinturas murales de la iglesia del Salvador de Toro (Zamora), en concreto, en la parte superior de la especie de arcosolio abierto en el costado septentrional de su nave central, en el grueso de su torre. El ejemplo toresano debe de ser obra del siglo XVI, si bien reproduce motivos genuinamente medievales¹⁶.

¹⁵ *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, catálogo de la exposición (Madrid, 2005), Patrimonio Nacional, Madrid, 2005, núms. 37 (pp. 212-213) y 47 (pp. 230-231).

¹⁶ GRAU LOBO, Luis A.: *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Zamora, 2001, p. 10 (presentación de José Navarro Talegón), 20 y 60-61 (núm. 20).

Saludadas en ocasiones como «las pinturas románicas más meridionales de las halladas hasta ahora en Europa»¹⁷, la precisa valoración estilística de las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Arenas de San Juan no es, en absoluto, sencilla, como consecuencia de su parcial estado de conservación, pero, especialmente, como consecuencia de su extraordinaria rudeza (anteriormente apuntada con respecto a su técnica de ejecución, pero patente, asimismo, en su diseño), que puede conducir a valorar como primitivos rasgos que no son sino arcaicos. Ciertos detalles morellianos (fig. 7), como, por ejemplo, la resolución de los ojos o, especialmente, de las bocas (mediante un trazo recto para el labio inferior y mediante tres trazos curvos de acusados extremos para el labio superior) resultan, en efecto, característicamente románicos (compárense, por ejemplo, con el *San Pablo* de la basílica de San Vicente de Ávila o, en un ámbito más cercano, con las pinturas murales románicas de la ermita del Cristo de la Luz de Toledo)¹⁸, pero se advierte, asimismo, en estas pinturas murales, un afán de síntesis en la representación de las figuras y de las indumentarias, así como una expresividad, que trasciende las inquietudes de este estilo, resultando características, más bien, del estilo gótico lineal en su período de afirmación, al cual, como obra de finales del siglo XIII un tanto marginal y no exenta de arcaísmos cabe atribuir estas pinturas murales de la iglesia parroquial de Arenas de San Juan¹⁹.

Numerosos detalles entroncan las pinturas murales objeto de nuestro interés con las pinturas murales de la iglesia de San Román de Toledo (bien es cierto que a gran distancia de la calidad de éstas), obra señera del tardorrománico meridional que se suele fechar en relación con la consagración de la iglesia en 1221²⁰, insistiendo, de esta manera, en la filiación toledana del monumento tradicionalmente apuntada con respecto a su arquitectura. En efecto, aspectos como los rostros, con sus carrillos abultados, o como las manos inexpresivas (que más parecen guantes)... detalles como las alas de los ángeles o como la manera de resolver mediante perspectiva inversa la representación del sarcófago (con similares

¹⁷ SAINZ MAGAÑA, Elena: «El arte medieval», o. cit., p. 13. En similares términos en aportaciones posteriores.

¹⁸ Sobre la pintura sobre tabla de *San Pablo* de la basílica de San Vicente de Ávila, v. *Testigos*, catálogo de la exposición (Ávila, 2004), Fundación «Las Edades del Hombre», Salamanca, 2004, núm. 28 (pp. 103-105); sobre las pinturas murales de la ermita del Cristo de la Luz de Toledo, v. SUREDA i PONS, Joan: *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 399-401 (núm. 43).

¹⁹ Sobre este período, comprendido entre ca. 1260 y ca. 1310-20, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, t. I, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, pp. 476-484. En el caso de Arenas de San Juan sugieren una cronología que no rebasa el 1300 su fuerte entronque con las pinturas murales románicas de la iglesia de San Román de Toledo, que ensguida comentaré, así como el aspecto primitivo de ciertos caracteres de su arruinada inscripción (v. *supra* n. 7), amén del empleo de escotes cerrados en las túnicas de los apóstoles de la *Santa Cena*, en retroceso a partir de 1300.

²⁰ SUREDA i PONS, Joan: *La pintura románica en España...*, o. cit., pp. 395-399 (núm. 42).



Fig. 7.- Arenas de San Juan (Ciudad Real), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias: detalle de la *Santa Cena* del muro meridional; finales del siglo XIII.

formulismos en cuanto a la imitación de sus cualidades marmóreas) tienen su precedente inmediato en las pinturas murales de la iglesia de San Román de Toledo (véase, especialmente, en éstas, la escena de la *Resurrección de los muertos* de su muro meridional), si bien en Arenas de San Juan se concretan en figuras acartonadas que carecen del dinamismo de las toledanas. Enlazan, asimismo, con las pinturas murales toledanas los arbustos abundantemente empleados en Arenas de San Juan, que no parecen sino una versión empobrecida de la fronda de carácter paradisiaco del muro occidental de la iglesia de San Román, o, finalmente, la introducción de notas orientalizantes de raigambre musulmana (composición de la parte superior del muro oriental de Arenas de San Juan). Si todos estos rasgos miran hacia el pasado y ponen la nota de arcaísmo en una obra que manifiesta, pese a su marginalidad, la introducción de nuevos conceptos estilísticos, otro rasgo, bien es cierto que menor (a saber, el tamaño descomunal de los pies), anuncia una de las características de las pinturas murales del claustro del convento toledano de la Concepción Francisca (posteriores en algunas décadas a

las pinturas murales objeto de nuestro interés en este momento)²¹, e indica, en conjunción con lo anteriormente apuntado, un protagonismo y personalidad de las artes del color en el ámbito toledano a lo largo de los siglos XIII y XIV (con anterioridad al desarrollo de su escuela italianizante, bien conocida gracias a los estudios de Blanca Piquero), superior, acaso, al que los conjuntos conocidos por el momento dejan entrever, a cuyo mejor conocimiento, en cualquier caso, estas líneas han pretendido ser una aportación.

²¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: «Las pinturas murales del claustro de la Concepción Francisca de Toledo», *Archivo Español de Arte*, t. XLVI, Madrid, 1973, pp. 59-67.