



PINTURAS MURALES DE EL LLUGARÍN (UXO, MIERES)

Lorena Meana Medio
Ayuntamiento de Mieres
Julio de 2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. METODOLOGÍA	2
3. LAS PINTURAS MURALES	3
3.1. LOCALIZACIÓN	3
3.2. DESCUBRIMIENTO	8
3.3. DESCRIPCIÓN	12
3.3.1. DISPOSICIÓN Y MEDIDAS	12
3.3.2. TÉCNICA	15
3.3.3. ESTILO Y AUTORÍA	16
3.3.4. ICONOGRAFÍA	16
3.4. PARALELOS ESTILÍSTICOS Y TEMÁTICOS	23
4. ESTADO DE CONSERVACIÓN	28
5. CONTEXTO HISTÓRICO	34
5.1. CAPILLA DEL HOSPITAL DE PEREGRINOS DE UXO	35
5.2. COFRADÍA DEL ROSARIO DE UXO	44
6. CONCLUSIONES	46
7. BIBLIOGRAFÍA	48
8. ANEXO GRÁFICO	50

1. INTRODUCCIÓN

En abril de 2018 se localizó en Uxo un conjunto de pinturas murales que habían quedado al descubierto durante la realización de unas obras de demolición en una vivienda de la zona. El descubrimiento se puso en conocimiento del Servicio de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, y se procedió a la instalación de una cubierta provisional que protegiese las pinturas de agentes externos que pudiesen deteriorar su estado de conservación, en espera de que la Comisión Permanente del Consejo de Patrimonio Cultural emitiese una resolución al respecto.

A finales del mes de mayo se recibió respuesta de la Comisión Permanente indicando la necesidad de realizar un estudio detallado de las pinturas siguiendo las recomendaciones del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (ICOMOS, 2003). Así mismo, se indicó la obligación de depositar dicho informe en un archivo público y su puesta a disposición del público interesado en su consulta.

En este contexto, desde el Ayuntamiento de Mieres se procedió a la realización de un estudio histórico y artístico lo más detallado posible, teniendo en cuenta los medios disponibles y las limitaciones derivadas de la situación actual de las pinturas, cubiertas e inaccesibles, así como la titularidad privada de las mismas.

Este estudio culminó en la redacción del presente informe, que consta de una descripción técnica, estilística e iconográfica de las representaciones murales, realizada a partir de las fotografías existentes; una valoración del estado de conservación de la obra pictórica y su soporte; y un análisis y valoración del contexto histórico y geográfico en el que se realizó dicha obra. Estos datos se acompañan de la documentación gráfica disponible, planos de la vivienda y dibujos de las representaciones y los daños que estas presentan.

2. METODOLOGÍA

La redacción de este informe se ha basado en los datos que se han podido recopilar en una única visita de campo a los restos conservados de la vivienda, realizada el 9 de abril de 2018. En esta visita, que estaba destinada únicamente a una primera valoración de los restos aparecidos, se llevó a cabo una evaluación visual de las pinturas desde el exterior de la vivienda, a una distancia de varios metros y desde el nivel del

suelo, debido a la imposibilidad de acceder al interior de los restos de la construcción. También se procedió a la realización de varias fotografías desde la misma posición, por lo que presentan una perspectiva oblicua.

Ante la imposibilidad de destapar las pinturas, que fueron cubiertas tras esta primera visita, y de realizar nuevas fotografías y un estudio *in situ*, se procedió a la recopilación de otras fotografías disponibles que pudiesen aportar nueva información. De este modo se tuvo acceso a una serie de fotografías realizadas por vecinos del lugar, visitantes y fotógrafos de La Nueva España que, aunque han sido realizadas desde la misma posición, en algunos casos presentan mayor calidad y detalle. Dichas imágenes han permitido recopilar más datos acerca de la iconografía y el estado de conservación de las representaciones y su soporte.

A partir de las fotografías disponibles se ha llevado a cabo la descripción de las pinturas y la evaluación de su estado de conservación, y se han realizado calcos y dibujos de las representaciones y de los daños y alteraciones que presentan tanto las capas pictóricas como el soporte. Para ello se ha utilizado un *software* editor de gráficos y una tableta gráfica.

Asimismo, se llevó a cabo la búsqueda y consulta de la bibliografía y documentación disponible acerca de la vivienda en la que se localizaron las representaciones pictóricas, de los paralelos estilísticos e iconográficos de estas, y de la historia de El Lluugarín de Uxo, con el fin de documentar el origen histórico de la obra.

3. LAS PINTURAS MURALES

3.1. LOCALIZACIÓN

Las pinturas murales fueron halladas en los restos de una antigua vivienda de titularidad privada situada en el número 14 del barrio El Lluugarín de Uxo, en el Concejo de Mieres (Ver imágenes 1 y 2). Se trataba de una edificación en esquina construida sobre un terreno que presenta cierto desnivel. El edificio linda con la vía en sus fachadas frontal y derecha, y con edificaciones colindantes en sus fachadas posterior e izquierda.

La planta de la vivienda es cuadrada y tiene una superficie de 40 m². Antes de la demolición, la construcción estaba compuesta por planta baja y bajocubierta y su volumen total era de 72,05 m². La construcción estaba realizada en piedra con cubierta de teja sobre un entramado de madera y en la fachada frontal contaba con un corredor



Imagen 1. Fotografía aérea de El Lugarín, Uxo, con la localización de la vivienda.

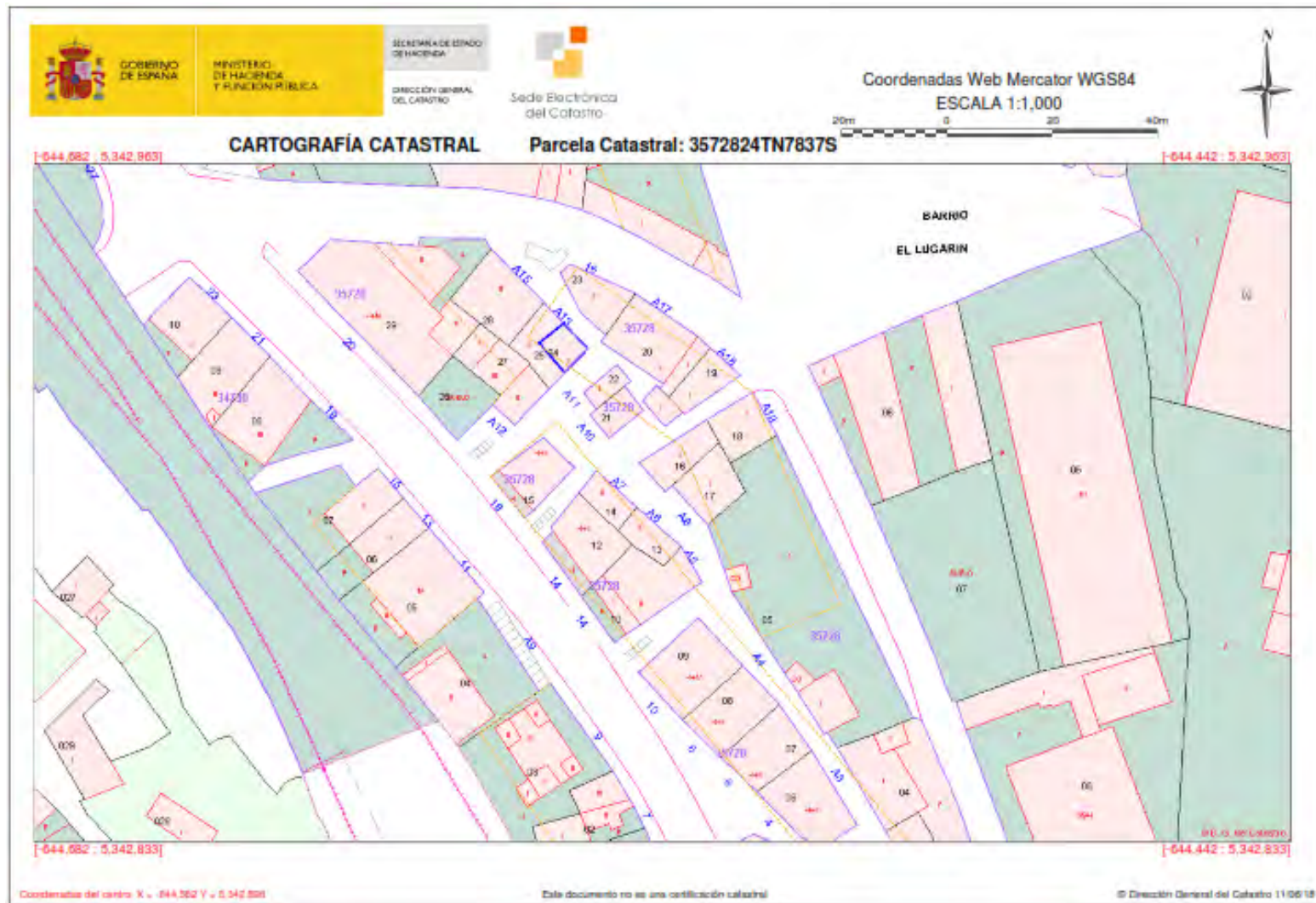


Imagen 2. Cartografía catastral de la parcela de la vivienda.

de madera en la planta superior y con un añadido más moderno realizado en ladrillo en la planta baja (Ver Imagen 3), probablemente un baño. Sin embargo, la distribución interior no se conoce con exactitud debido al estado de ruina de la vivienda, que impidió el acceso al interior antes de las obras de demolición.

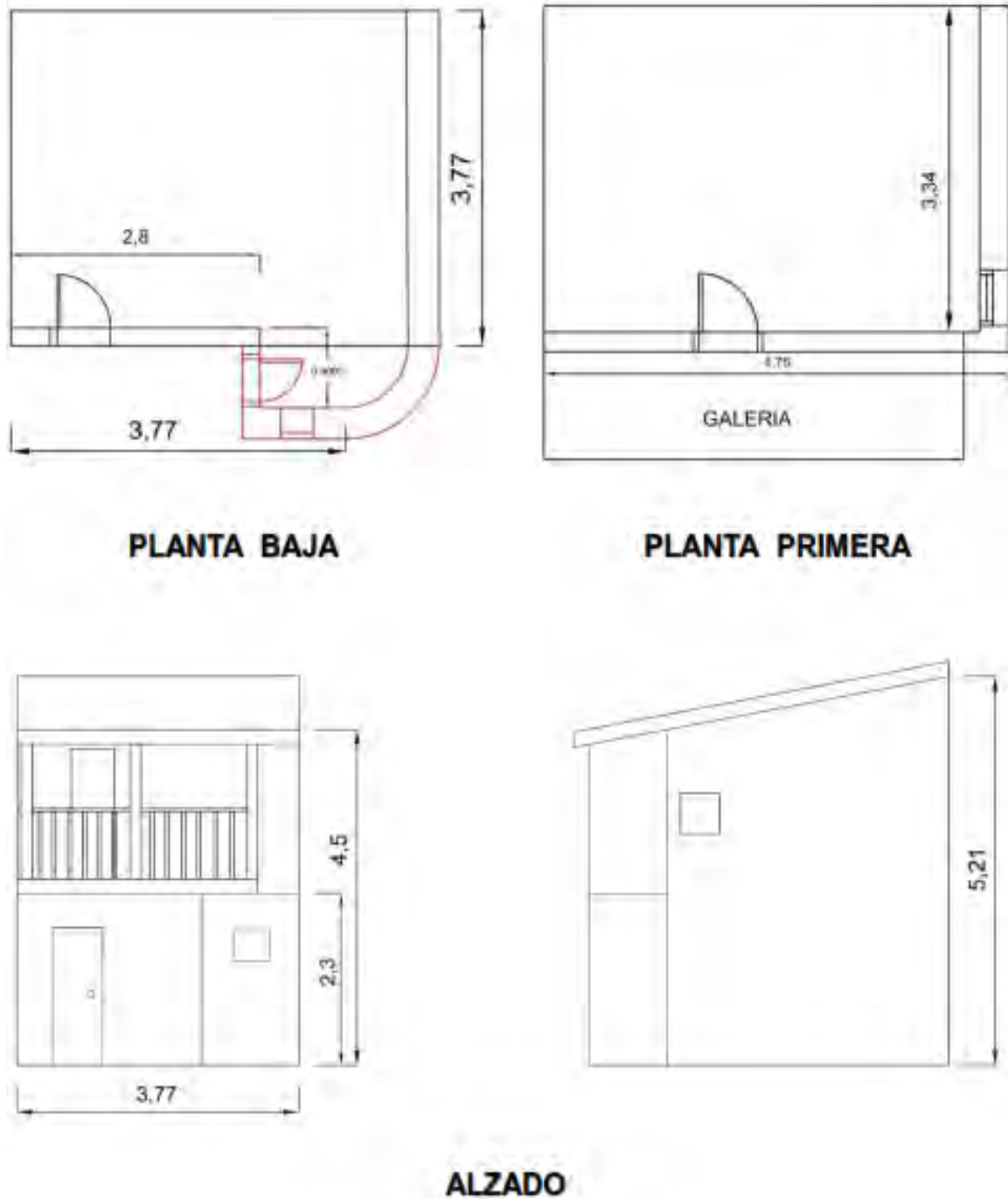


Imagen 3. Planos de la vivienda. En color rojo aparecen destacados los añadidos modernos a la planta original del inmueble.



Imagen 4. Localización de las escenas pictóricas en las fachadas SO y NO del inmueble.

Las edificaciones colindantes, también abandonadas en la actualidad, debieron formar parte en un momento anterior de un conjunto único junto con el inmueble del número 14, ya que compartían las vigas de madera sobre las que se asienta la cubierta de las tres viviendas. Actualmente puede verse como estas vigas atraviesan los muros de piedra y han sido cortadas a la altura del muro en el edificio derruido (Ver Imagen 7).

Las pinturas se localizan en las fachadas izquierda y posterior del edificio, orientadas al SO y NO respectivamente, dispuestas de manera lineal en la franja superior de la pared del primer piso de la vivienda a una altura estimada de entre 3,80 y 4,40 m (Ver Imagen 4).

3.2. DESCUBRIMIENTO

La vivienda de El Lluugarín en la que se localizaron las pinturas se encontraba en mal estado de conservación, motivo por el cual el ayuntamiento había iniciado a principios de 2017 un expediente de disciplina urbanística tras el desprendimiento de parte del borde del alero y de tejas de la cubierta.

El noviembre de 2017, tras la apertura de este expediente, el propietario solicita licencia municipal para llevar a cabo las obras de demolición del inmueble alegando que este se encuentra en estado de ruina *“por presentar deterioros en cubierta y aleros, deterioros en revestimientos de fachadas, deterioros en carpintería y portería exterior, así como peligro de derrumbamiento sobre viario público, personas y bienes del entorno”* (Ayuntamiento de Mieres, 2017).

La autorización es concedida por el ayuntamiento a condición de que se riegue *“con abundancia las fábricas y demás elementos de la construcción, a fin de que se produzca el menor polvo posible”* y de que se coloque una *“valla de 2,00 metros de altura, situada de forma que proteja a los transeúntes”* (Ayuntamiento de Mieres, 2017).

El derribo es llevado a cabo en el mes de marzo de 2018 por la empresa Construcciones Marino Fernández Fernández, siguiendo estas instrucciones y rebajando las paredes exteriores del inmueble hasta una altura de 2.30 metros del suelo, con el objetivo de mantener estas como muro de cierre del solar. Para ello, también se cegaron los vanos existentes con bloques de hormigón, eliminando todos los accesos al interior de la parcela (Ver Imagen 5).



Imagen 5. Vistas del inmueble tras las obras de demolición y de las edificaciones colindantes.

En los días posteriores a las obras de derribo, varios vecinos de la localidad observaron la existencia de varias pinturas murales en las paredes medianeras del solar y procedieron a dar aviso al ayuntamiento. Tras tener noticia de este hecho, el concejal de obras y el ingeniero jefe municipal acudieron al lugar el 4 de abril y certificaron la existencia de dichas pinturas murales, comunicando posteriormente su descubrimiento al concejal de cultura, quien a su vez puso estos hechos en conocimiento del Servicio de Patrimonio del Principado de Asturias. Desde esta entidad se solicitó al ayuntamiento un informe preliminar para valorar los pasos a seguir.

El lunes 9 de abril un ingeniero de obras municipal y la historiadora del programa de prácticas del ayuntamiento realizaron una visita al lugar para llevar a cabo una primera evaluación en la que se observó que las pinturas habían quedado expuestas en tres zonas del tramo superior de los muros medianeros al desprenderse la capa superior de revestimiento, bastante gruesa. Se tomaron fotografías de las representaciones desde el exterior del solar, así como del entorno, y las edificaciones colindantes.

En esta visita, un vecino de la zona indicó que las pinturas habían sufrido un importante proceso de degradación y pérdida de coloración en los días que llevaban expuestas debido a las abundantes lluvias de los días previos. En el momento de la visita estaba lloviendo y se observó que las representaciones, completamente mojadas en ese momento, se encontraban expuestas a las inclemencias meteorológicas de forma continuada debido a su orientación y a la ausencia de elemento alguno que sirviese de cubierta o protección.

Con los datos existentes se realizó un informe preliminar acompañado de varias fotografías que fue enviado al Servicio de Patrimonio del Principado de Asturias. Tras analizar el caso, el 11 de abril un técnico del Servicio de Patrimonio informó al ayuntamiento de la necesidad de cubrir las pinturas de manera provisional para evitar que continuase su deterioro. Para ello se recomendó la instalación de un andamio con una sobrecubierta, que protegiese los paños donde hay pinturas, de manera que se evitase la escorrentía sobre las fábricas donde hay representaciones, mientras se tomaba una decisión firme al respecto.

Dado que el inmueble y el solar son de titularidad privada, el ayuntamiento puso en conocimiento del propietario la necesidad de aplicar medidas de protección provisionales sobre los paños que cuentan con representaciones, así como las



Imagen 6. Proceso y resultados de la instalación de una lona protectora sobre las pinturas.

recomendaciones del Servicio de Patrimonio. El propietario aceptó la recomendación de cubrir las pinturas, pero debido al alto coste de la colocación del andamio, difícil de asumir para un particular, optó por una solución más económica consistente en la colocación de una lona de protección de plástico. Dicha lona, que cubre la totalidad de los muros medianeros del inmueble (Ver Imagen 6), fue colocada el 13 de abril y no ha sido retirada en ningún momento hasta la actualidad.

En sesión del 3 de mayo de 2018 la Comisión Permanente del Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias acuerda (Escudero Fernández, 2018):

“...informar que dichas pinturas no se encuentran inventariadas por esta consejería y que, dada su precaria situación, ya que se han quedado al descubierto, debería procederse a su estudio y documentación. Este estudio consistirá en un informe, a la vez analítico y crítico, ilustrado con dibujos, copias, fotografías, planos, etc. Deben registrarse las condiciones que ofrezcan las pinturas, los datos técnicos y formales relativos a su proceso de creación, y la historia de cada objeto.

El informe deberá depositarse en los archivos de una institución pública, quedando a disposición del público interesado, o en poder de los responsables de los bienes culturales del municipio. Igualmente se recomienda la publicación de los resultados del trabajo.”

Este acuerdo es remitido al Ayuntamiento de Mieres, siendo recibido el 22 de mayo. Teniendo en cuenta las directrices recibidas del Consejo de Patrimonio Cultural, la escasez de medios disponibles en el ayuntamiento, la titularidad privada de las pinturas, y su precario estado de conservación; se toma la decisión de que el informe recomendado se realice desde el ayuntamiento, quedando encargada de su realización la historiadora del programa de prácticas.

3.3. DESCRIPCIÓN

3.3.1. Disposición y medidas

En las obras de demolición del inmueble mencionado en epígrafes anteriores quedaron al descubierto tres escenas pictóricas al desprenderse parte de una capa de mortero más moderna que las cubría por completo. Las diferentes escenas se encuentran enmarcadas en orlas ovaladas de unos 40 cm de alto y 60 cm de ancho, separadas entre sí por una distancia estimada de 40 cm como puede observarse en las dos escenas contiguas que se encuentran en la fachada SO (Ver imágenes 4 y 7).



Imagen 7. Disposición de las escenas en la pared.

Las representaciones siguen una disposición lineal en la parte superior de la pared del primer piso de la vivienda, a una altura estimada de entre 3,80 y 4,40 m, por lo que parece seguro que existan más escenas bajo las zonas en las que la capa de mortero moderna no se ha desprendido. De igual modo, las pinturas debían extenderse a las dos fachadas, SE y NE, que fueron eliminadas en los trabajos de demolición de la vivienda. Las representaciones formarían por tanto un conjunto que, a modo de friso, se extendiese por todo el perímetro de la edificación.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que estas dos fachadas estaban orientadas a la calle por lo que contaban con vanos, limitando el espacio para las representaciones. En el caso de la fachada frontal del inmueble, orientada al SE, un gran vano daba acceso al corredor de madera por lo que el espacio en los paños podría ser aún más limitado. No obstante, la altura de las pinturas hace posible que estas estuvieran situadas por encima de los vanos abiertos en los muros exteriores.

Este conjunto podría haber estado formado por más de una decena de representaciones enmarcadas en orlas, teniendo en cuenta el tamaño de cada escena, su disposición en la pared, la separación entre ellas y la temática representada, perteneciente a diferentes episodios del ciclo de la Pasión de Cristo (Ver apartado 3.3.4). Si bien, una de las cuatro fachadas, quizá una de las derruidas en las obras de demolición, podría haber actuado a modo de cabecera, variando en ella la disposición

y características de las representaciones, algo común en espacios con este tipo de pinturas.

Aunque no se descarta la existencia de más representaciones, ocultas por capas de mortero, a distinta altura en el resto de los paramentos del inmueble, la zona de mortero desprendida de la pared NO, parece indicar lo contrario. En esta zona ha quedado al descubierto un gran espacio de la capa de enlucido en la que se encuentran las representaciones orladas, y no se observa en ella ninguna representación a menor altura (Ver Imagen 8).



Imagen 8. Zona en la que se ha desprendido gran parte de la capa de revoco moderno bajo la primera escena, en la que no se observan representaciones a menor altura.

Esta disposición, poco usual por su altura, parece indicar que las pinturas estaban situadas sobre algún tipo de estructura adosada a la pared o, quizás, sobre vanos que comunicasen la vivienda con los inmuebles colindantes. La existencia de una viga de madera encastrada en el muro que puede verse bajo las capas de revoco que recubren el paramento, incluida la capa de enlucido de las pinturas, así como la presencia de un vano bajo la segunda escena (Ver imágenes 7 y 11) podrían confirmar esta hipótesis.

El vano, abierto en el grueso muro de piedra que separa la vivienda del inmueble contiguo, parece que unía ambas edificaciones y habría sido sellado con posterioridad utilizando ladrillo, un material más moderno y diferente al original. Una vez sellado, este espacio en el muro habría sido utilizado como armario, como parecen indicar los marcos y divisiones interiores realizadas en madera que presenta actualmente. Estos marcos cortan ligeramente la orla que contiene la segunda escena, por lo que son posteriores a las pinturas murales. Sin embargo, las capas de paramento que cubrían por completo las representaciones se superponen a los marcos de madera del vano, por lo que fueron aplicados con posterioridad.

También es preciso señalar que en algún momento parecen haberse llevado a cabo obras en la cubierta de esta construcción que modificaron la altura de las estancias originales, perdiéndose en el proceso parte del enlucido original de los paramentos. Este hecho puede observarse en la parte superior de la primera escena (Ver imágenes 7 y 9), donde la orla decorativa que enmarca la representación alcanza la viga de madera que sirve de límite para los revocos del paramento. Esta viga parece posterior a las capas de revoco sobre las que se asientan las pinturas y anterior a las capas de revocos que las cubrían.

3.3.2. Técnica

La técnica utilizada para la realización de la pintura mural es el fresco. La distancia y las características de las fotografías no permiten conocer en detalle la estratigrafía de las diferentes capas de preparación del muro, pero es posible identificar dos capas de revoco. Una primera capa de enfoscado aplicada sobre el paramento, de grano más grueso y mayor espesor. Y, sobre esta, una fina capa de enlucido, de grano mucho más fino, sobre la que se realizaron las pinturas. Si bien la pérdida de coloración y la calidad de las pinturas podrían indicar el uso de *mezzo fresco*, técnica mixta que combina la pintura al fresco con acabados o zonas de color aplicadas a seco.

Los pigmentos utilizados en la pintura al fresco deben ser resistentes a la cal, por lo que se utilizan pigmentos de origen mineral. En este conjunto predominan los de tonalidades amarillas, rojas y negras. Estos últimos se utilizan principalmente para definir los contornos.

3.3.3. Estilo y autoría

La autoría de las pinturas es desconocida y su estilo, de carácter popular, recuerda a otras representaciones presentes en iglesias y capillas asturianas que han sido adscritas al Barroco y fechadas entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII (Ver apartado 3.4). Sin embargo, la ausencia de datos más concretos, impiden establecer una cronología más detallada para este conjunto.

3.3.4. Iconografía

Las pinturas murales de El Llugarín representan tres escenas del Ciclo de la Pasión de Cristo y formarían parte de un conjunto pictórico mayor, parte del cual estaría aún cubierto por revocos más modernos.

Estas tres escenas se encuentran enmarcadas por orlas realizadas a base de motivos enrollados y vegetales de tonalidades amarillas en su mayoría, con algunas partes rojas y negras enmarcando los bordes. En algunas zonas esta decoración parece formada por roleos de acantos.

Las escenas siguen el orden cronológico de los episodios que representan y serán descritas en este informe siguiendo esta misma disposición.

La primera escena (Ver Imagen 9) se encuentra en la fachada posterior del inmueble, orientada al NO, y representa una secuencia del *Vía Crucis* o camino de Jesús hacia el Calvario. Esta escena es la mejor conservada de las tres y se encuentra prácticamente completa. En ella se representan tres figuras masculinas. En primer lugar, a la izquierda de la escena, se encuentra Jesucristo, en posición algo flexionada, vestido con una túnica hasta los pies y llevando la cruz a cuestas. La figura de Jesucristo y la cruz marcan la direccionalidad de la escena, continuando el recorrido hacia la izquierda del conjunto y dirigiéndose hacia las otras dos escenas, cronológicamente posteriores. Junto a él, en el centro y la derecha de la escena, dos figuras masculinas siguen su marcha. La que ocupa la posición central sujeta la cruz con sus manos por lo que podría identificarse con Simón de Cirene, quien ayudo a Jesús a cargar con la cruz. La que se



Imagen 9. Primera escena, Jesús camino del Calvario.

encuentra a la derecha representa a un sayón. Ambos están vestidos con túnicas cortas, pantalones y sombreros de tonalidades rojizas. Las tres figuras se encuentran en un escenario muy simple, en el que solo se representa un suelo empedrado de color amarillo.

El itinerario de Jesús hasta el monte Calvario, es uno de los temas más representados en la iconografía cristiana, pero ninguno de los evangelios describe con detalle este episodio y únicamente el evangelio de San Juan (Jn. 19,17) y las Actas de Pilato (10, s. II) hacen referencia directa a que Jesús cargase con la cruz. Este hecho, hace que no exista una manera única de representar esta escena.

La segunda escena (Ver imágenes 10 y 11) se encuentra en la fachada izquierda o SO del inmueble y representa el episodio de la Piedad. En esta escena, inmediatamente posterior al Descendimiento de la cruz, la Virgen sostiene el cuerpo muerto de Jesús en su regazo. Este tema aparece en el gótico como consecuencia de la relajación y humanización de las formas y contenidos religiosos y de la representación de María como madre, admitiéndose la expresión de su dolor por la muerte de su hijo. Y será ampliamente representado a partir de dicha etapa.

Esta imagen ha perdido únicamente parte de la orla que la enmarca en la zona superior derecha debido al desprendimiento de las capas de revoco. A pesar de encontrarse casi completa, es la que se observa con más dificultad, ya que presenta un gran número de daños en toda su superficie (Ver apartado 4).

En el centro de la imagen, siguiendo el tradicional esquema piramidal, se encuentra la Virgen vestida con ropas oscuras y con Jesús, desnudo y cubierto únicamente con el paño de pureza, en brazos. Tras ellos se alza la cruz, sobre la que cuelga un lienzo. A ambos lados de las figuras centrales, enmarcando la imagen, se encuentran dos figuras arrodilladas y con las manos unidas en posición de oración. Ambas figuras están orientadas hacia el centro de la composición, mirando a la Virgen y a Jesús, y representadas en tonalidades rojizas. Estos personajes son probablemente el Apóstol Juan, a la izquierda, y María Magdalena, a la derecha, presentes según el evangelio del propio Juan en el momento del descendimiento y habitualmente asociados a vestimentas de color rojo.



Imagen 10. Segunda escena, La Piedad.



Imagen 11. La segunda escena está situada sobre un vano y presenta numerosos daños.

En lo referente a la representación del paisaje de la escena, al igual que en el resto de las imágenes del conjunto, este se encuentra casi ausente, quedando reducido únicamente al suelo sobre el que se sitúan las figuras, en este caso de color oscuro.

La tercera y última escena (Ver Imagen 12), situada en la fachada SO del inmueble junto a la fachada principal, se encuentra incompleta y actualmente solo se conserva su mitad inferior. Este hecho hace que la interpretación del tema representado sea más compleja y arroje diferentes posibilidades.

La primera de estas posibilidades es que esta escena continúe con la temática representada en el resto del conjunto, el Ciclo de la Pasión, y en ella identifiquemos el episodio de la Anástasis o Descenso de Cristo a los Infiernos. En ocasiones este episodio también aparece descrito o representado bajo el nombre de Descenso al Limbo o al Seno de Abraham. A pesar de que existen otras referencias bíblicas (Mt 27,52; HCh 2,24; 1 Pe 3,19), este tema procede principalmente del texto de las Actas de Pilato (17-27, s.II).

En este episodio, que tuvo lugar antes de la Resurrección corporal de Jesús acontecida al tercer día de la crucifixión, se relata cómo Cristo, tras haber muerto y ser sepultado, desciende al infierno de los justos, el Hades. En este lugar los no bautizados esperan la resurrección y Jesús acude en su ayuda para vencer a la muerte y llevarlos consigo.

En las obras de arte usualmente se han escogido para su representación las primeras palabras del capítulo 24 de las Actas de Pilato (Carmona Muela, 1998: p. 162): *“Mientras así apostrofaba el Infierno a Satanás, extendió su diestra el Rey de la gloria y con ella tomó y levantó al primer padre Adán”*. Aunque, si bien la figura de Adán tiene el protagonismo entre los salvados, este suele estar acompañado por Eva, y en ocasiones Cristo aparece en el centro de la imagen flanqueado por Adán y Eva (García García, 2011: p. 3).

Este pasaje es el que aparecería representado en esta tercera escena. A pesar de encontrarse incompleta, la posición de esta escena en el conjunto, inmediatamente posterior a la Piedad, permite realizar esta interpretación.

En la parte de la escena que se conserva aparecen representadas tres personas, todas ellas incompletas. En el centro, una figura vestida con una túnica negra, Cristo, tiende su mano hacia la figura de su derecha. A ambos lados de Cristo se representan



Imagen 12. Tercera escena. Se encuentra incompleta y resulta complejo atribuirle a un tema iconográfico en concreto.

dos figuras sentadas, desnudas y atadas de manos. Su postura, con las piernas cruzadas y las manos atadas sobre el regazo les permite cubrirse. La figura de la derecha, hacia la que Jesús tiende su mano, se interpretaría aquí como Adán, y mientras que la figura de la izquierda representaría a Eva.

La segunda posibilidad, desarrollada por el historiador mierense Ernesto Burgos (Basteiro, 29), plantea que esta última escena no continúa con la temática anterior, sino que representa un tema independiente. Para ello, identifica en posición central una figura femenina, la Virgen de la Merced o de la Misericordia, flanqueada por dos figuras masculinas desnudas y maniatadas que representarían a dos condenados y cautivos. Y, a ambos lados de la figura central, justo en el borde de la parte de la escena que se conserva, una serie de trazos de color negros que representarían grilletes o cadenas.

La Virgen de la Merced es una advocación mariana relacionada con la Orden de la Merced, una orden religiosa fundada en el siglo XIII que se dedicaba a liberar cristianos que se encontraban cautivos en manos de musulmanes. Por este motivo la Virgen de la Merced suele representarse rodeada de cautivos a los que cubre y protege con su manto blanco. Asimismo, entre los atributos que complementan su imagen suelen aparecer grilletes o cadenas, símbolos del cautiverio.

3.4. PARALELOS ESTILÍSTICOS Y TEMÁTICOS

La pintura mural asturiana fue objeto de un amplio desarrollo en los siglos de la Edad Moderna. Un importante número de iglesias y capillas de la región fue decorado con escenas de estilo renacentista y barroco, muchas de las cuales se conservan en la actualidad (Consejería de Educación, 2014). Pero, a pesar de su notable desarrollo, este tipo de representaciones no han sido estudiadas en profundidad, quizá por su carácter popular, y solo cuentan con descripciones y adscripciones cronológicas poco concretas.

El repaso de esta tipología de representaciones murales permite establecer paralelos, tanto estilísticos como temáticos, con las pinturas murales localizadas en El Llugarín. Así como relacionar el inmueble en el que estas han sido descubiertas con un primitivo uso religioso, ya actualmente que no se conoce ningún ejemplo de este tipo de representaciones en edificios de uso civil o en entornos cotidianos.

En todo caso estas pinturas murales se localizan en iglesias o capillas, generalmente de espacio único y pequeño tamaño, cuyas representaciones pictóricas

aparecen, en algunos casos, asociadas a otro tipo de decoraciones escultóricas como tallas o retablos.

En varias de estas capillas pueden encontrarse decoraciones con motivos vegetales similares a las que podemos ver en las orlas que enmarcan las escenas de Uxo. Por ejemplo, en la capilla de Santo Toribio (Cueves, Aller) abundan las decoraciones de roleos de acantos en tonalidades amarillas (Ver Imagen 13). En la capilla de Nuestra Señora de Dolores (Nieves, Caso) y en la iglesia parroquial de San Antolín de Ibias



Imagen 13. Decoraciones vegetales en la capilla de Santo Toribio (Cueves, Aller).

(San Antolín de Ibias, Ibias) podemos encontrar este tipo de ornamentación en forma de cenefa. Estas decoraciones vegetales están presentes también en la iglesia parroquial de Santa María de Chanuces (Chanuces, Quirós) y en la capilla de La Col.lá (Soto, Aller), esta vez en forma de orla o cartela, y muy similares a las encontradas de El Llujárín.

Además de en estos motivos ornamentales, es necesario destacar las similitudes que se encuentran en las temáticas tratadas en este tipo de pinturas murales, en las que el Ciclo de la Pasión es uno de los temas más representados. En lo referente a este aspecto, la capilla de La Col.lá (Soto, Aller) es una de las que mayores similitudes presenta. Si bien las pinturas de esta capilla, atribuidas a un estilo protobarroco popular de principios del siglo XVII, tienen una mayor calidad y detalle, sus doce escenas del Ciclo Pasional pueden ponerse en relación con las representaciones que nos ocupan. La figura de Jesús, vestido con una túnica hasta los pies, portando la cruz y ligeramente inclinado por su peso recuerda notablemente a la primera escena de Uxo, así como las vestimentas y posiciones de los sayones que le acompañan. En La Col.lá encontramos el ciclo completo, con los diferentes episodios representados bien diferenciados entre sí, en este caso mediante columnas en lugar de orlas. Dichas escenas carecen, además, de un espacio definido o un paisaje, representándose únicamente el suelo (Ver Imagen 14).



Imagen 14. Escenas del Ciclo de la Pasión de la capilla de La Col.lá (Soto, Aller).



Imagen 15. Santa María de Villaverde (Cangas de Onís).



Imagen 16. Nuestra Señora de las Nieves (Llamo, Riosa).



Imagen 17. Escenas del Ciclo de la Pasión en la capilla de San Emeterio (Isongu, Cangas de Onís).

De igual modo, en la iglesia de Santa María de Villaverde (Villaverde, Cangas de Onís) encontramos escenas del Ciclo de la Pasión enmarcadas y bien diferenciadas (Ver Imagen 15), esta vez de estilo barroco y menor calidad que las anteriores. Pero en las

que volvemos a encontrar similitudes en las representaciones de los sayones que acompañan Cristo, en esta ocasión en la escena de la Coronación de Espinas.

En la capilla de San Emeterio (Isongu, Cangas de Onís), encontramos otro Ciclo Pasional de estilo barroco popular (Ver Imagen 17), fechado a finales del siglo XVIII. En el volvemos a encontrar estaciones que aparecen enmarcadas, en este caso por cenefas de ovas en el testero y por orlas ovaladas en los muros laterales, y escenas carentes de un paisaje, que se reduce a la representación del suelo. Así como las figuras de los sayones, las imágenes de Jesús con la cruz a cuestas y la representación de la Piedad con la cruz de fondo, en la que se apoyan dos escaleras y de la que cuelga un lienzo.

En lo referente a las representaciones de la escena de la Piedad, encontramos en Asturias, otros ejemplos que siguen un patrón similar. Es el caso de la iglesia de Santa María (Cangas de Onís) y de la iglesia de San Lorenzo (Palacio, Lena).

Por último, es preciso mencionar la capilla de Nuestra Señora de las Nieves (Llamo, Riosa) en la que encontramos un *Via Crucis* de estilo barroco popular, datado en el siglo XVIII. A diferencia de los ejemplos anteriores, en esta obra se utiliza un recurso de secuenciación y superposición de escenas, todas ellas insertas en un paisaje mucho más definido (Ver Imagen 16). A pesar de la ausencia de marcos y separaciones claras entre escenas y de la importancia del paisaje en la representación, algunos detalles como las figuras de los sayones y su vestimenta vuelven a recordar las pinturas estudiadas en este texto.

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las pinturas murales localizadas en El Lluugarín estaban cubiertas en su totalidad por varias capas superpuestas de revoco y repintes que, al tiempo que las ocultaban, las protegieron de daños externos. Desde su descubrimiento, sin embargo, han sufrido numerosas alteraciones que han deteriorado significativamente su estado. Al menos en las tres escenas visibles actualmente, si bien se desconoce el estado de las posibles pinturas que quedan cubiertas por revocos más modernos.

A simple vista podían observarse las pérdidas de mortero y pigmentos en algunas zonas, así como la decoloración y pérdida de brillo de los pigmentos que habían sufrido las pinturas antes de ser cubiertas con una lona debido a las obras de derribo y a las inclemencias meteorológicas. Pero un análisis detallado de las fotografías disponibles y

del expediente del derribo ha permitido identificar una serie de agentes que han afectado, y en algunos casos continúan afectando, a las representaciones y su soporte.

Los diferentes tipos de agentes de alteración y deterioro que afectan las pinturas son los siguientes:

- **Acción humana.** La aplicación de capas de mortero y pintura sobre las pinturas en diferentes momentos históricos han alterado el estado original de estas. Factores de tensión vertical y horizontal generados por las obras de derribo del inmueble han provocado que el soporte presente fisuras y grietas en las capas de revoco y enlucido, así como pérdida matérica en las diferentes capas de mortero. Así mismo, la acción directa de la maquinaria empleada en la demolición ha causado daños en las pinturas y en el soporte de estas. También se ha colocado una lona protectora que ha sido clavada a la pared a la altura de las pinturas (Ver Imagen 6).
- **Paso del tiempo.** Falta de adhesión de las capas de preparación y pictóricas al soporte, falta de cohesión de las capas y oquedades.
- **Acciones biológicas y animales.** La humedad y los cambios de temperatura, así como la falta de transpiración generada por la lona de plástico que cubre en su totalidad los paramentos en los que se localizan las pinturas pueden generar la aparición de mohos y manchas en la superficie de las pinturas y en el soporte.
- **Contaminación ambiental.** Durante el derribo de la vivienda las pinturas estuvieron expuestas al polvo generado por las obras.
- **Humedad y cambios de temperatura.** Durante las obras de demolición, siguiendo las instrucciones dadas en el permiso concedido por el ayuntamiento se regaron las fábricas del inmueble con el objetivo de generar la menor cantidad de polvo posible. Posteriormente, durante el tiempo que las pinturas permanecieron a la intemperie, las abundantes lluvias y los cambios de temperatura han generado importantes daños en los restos conservados. Además, con el objetivo de proteger las representaciones se procedió a cubrirlas con una lona plástica durante una semana en la que había llovido de manera considerable. El material que protege las pinturas no permite el paso del aire, por lo que las pinturas no se han secado. Esta humedad, sumada a los cambios de temperatura puede haber generado contracciones y dilataciones del

soporte o de la carga pictórica. También pueden haberse generado nuevas manchas sobre las representaciones, además de las que ya se observaban antes de ser cubiertas; abolsamientos, nuevos faltantes de mortero y pictóricos, pérdidas de coloración, sales y eflorescencias.

- **Vibraciones.** El tránsito de vehículos en las inmediaciones del inmueble no parece preocupante debido a la escasa anchura y a las características de la vía. Sin embargo, el uso de maquinaria durante las obras de derribo del edificio si han podido generar vibraciones que afectasen la integridad del soporte, generando fisuras, grietas o desplazamientos del soporte mural.

En un análisis detallado escena por escena, podemos destacar que la primera escena, en la que se representa a Jesús con la cruz a cuestas, es la que presenta un mejor estado de conservación. Se conserva la totalidad de la imagen, aunque ha sufrido algunas pérdidas de mortero y de coloración y pueden observarse abundantes grietas en el soporte. Además, algunos restos de la capa de revoco que la cubría siguen adheridos al soporte, y la parte izquierda de la imagen presenta manchas negras y de humedad que la atraviesan de arriba abajo (Ver Imagen 18).

La segunda escena, que representa el tema de la Piedad, es la que presenta un peor estado de conservación. Se encuentra incompleta, al faltarle una parte de la orla que enmarca la escena en su parte superior derecha. Así mismo presenta algunas pérdidas de mortero en la zona central, sobre la figura de la virgen y la zona inferior derecha. El soporte también presenta grietas, y una serie de daños o abrasiones sobre la superficie del soporte, que siguen una tendencia paralela y parecen producidos por alguna herramienta o maquinaria utilizada en los trabajos de demolición. La decoloración de los pigmentos y la falta de brillo de los colores se observa en toda la imagen. Las manchas de humedad son muy abundantes y enmascaran parte de las figuras y objetos representados (Ver Imagen 19).

La tercera escena está incompleta, conservándose únicamente la parte inferior de la imagen y dos fragmentos aislados de la orla que la enmarcada. La zona conservada presenta algunas pérdidas de mortero y de carga pictórica, varias grietas en el soporte y manchas de humedad, si bien en este caso no tiñen ni ocultan las representaciones. En lo referente a los pigmentos, en las zonas del soporte que están más secas, se observa la importante decoloración y pérdida de brillo que han sufrido (Ver Imagen 20).



Imagen 18. Estado de conservación y daños de la primera escena.

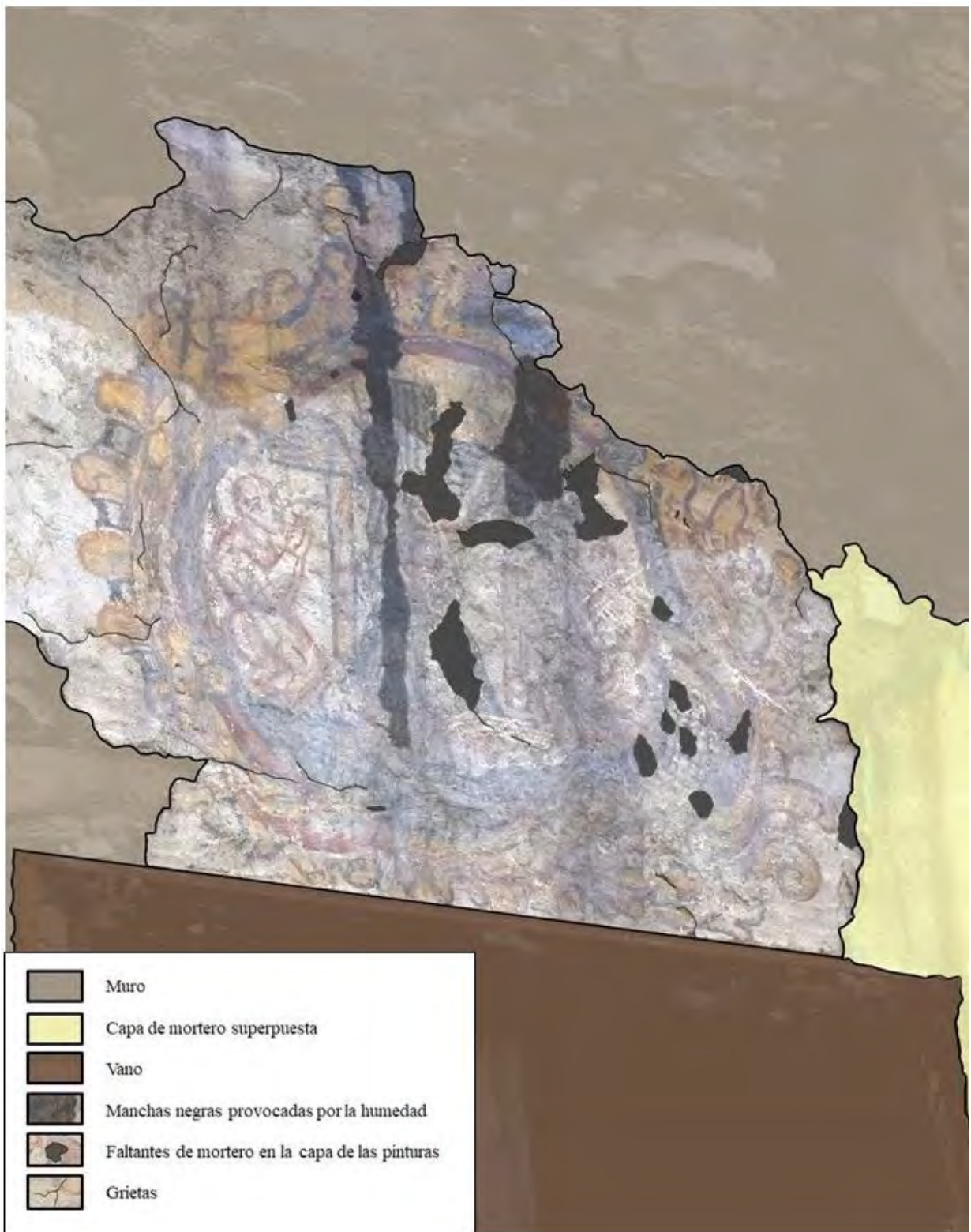


Imagen 19. Estado de conservación y daños de la segunda escena.

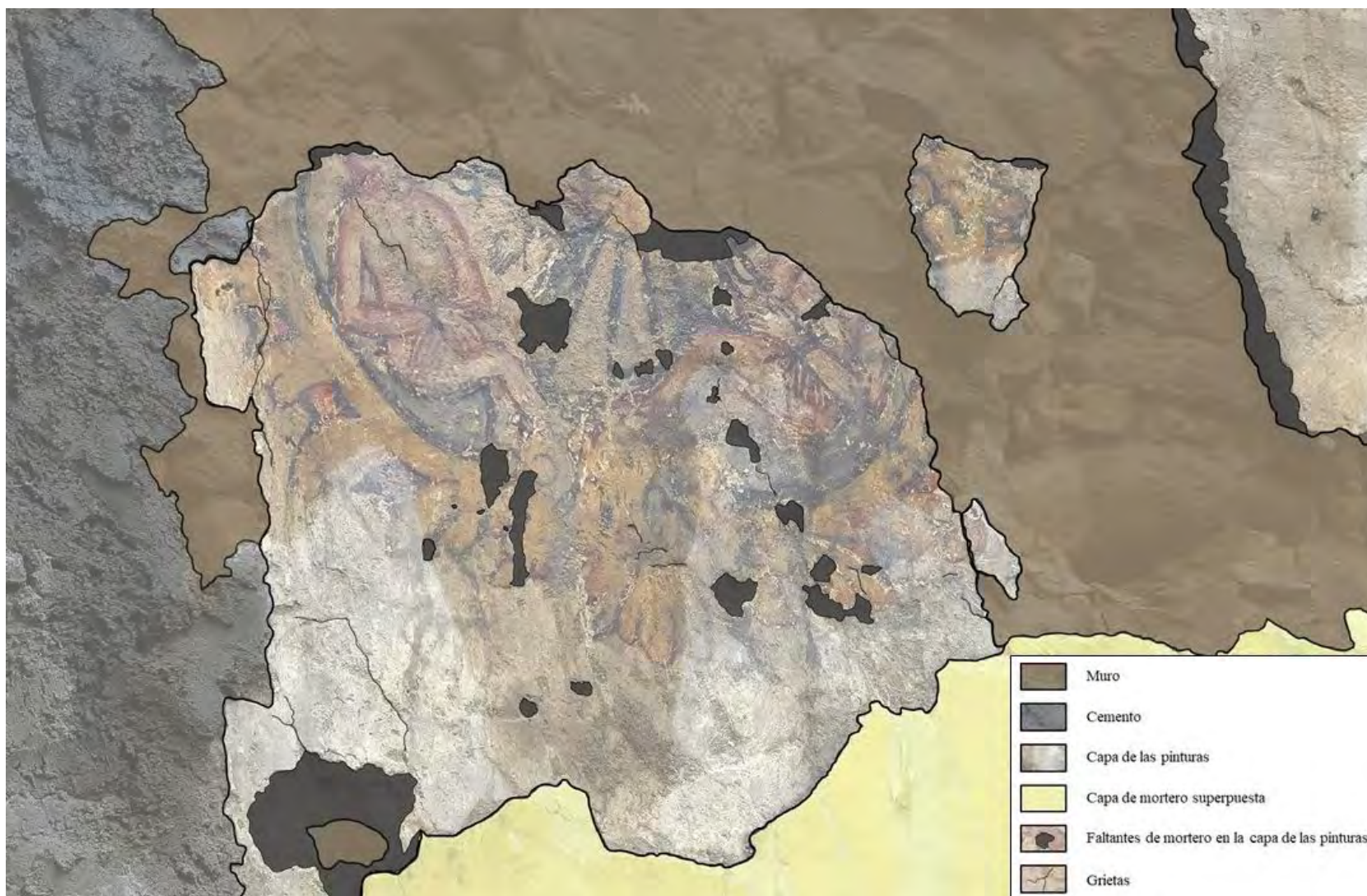


Imagen 20. Estado de conservación y daños de la tercera escena.

5. CONTEXTO HISTÓRICO

No existen en la documentación referencias previas a la existencia de las pinturas murales localizadas en las obras de demolición del inmueble de El Lluarín. Sin embargo, en los Diarios de Jovellanos encontramos referencias a la existencia de pinturas decorando paredes por toda la región. Concretamente en el texto que realiza el 20 de noviembre de 1793 durante su estancia en una posada de Campomanes, en el concejo de Lena.

La descripción que Jovellanos hace de estas representaciones que se va encontrando a largo de su viaje parece indicar que se trataría de obras de carácter popular, a las cuales no otorga gran valor (Jovellanos, 1915: p. 106):

“Estas malditas posadas todas pecan por el desabrigo. Escribimos con luz artificial, calafateamos las ventanas, hacemos cortinas de los capotes para tapar las rendijas, y nada basta. El tillado, que está sobre un portal abierto, no tiene barrotes, y entre tabla y tabla puede pasar una nuez. Por lo demás no es tan mala la presente. Toda la sala está pintada por un tonto del país que sacó esta habilidad. Y mancho con ellas las casas, horrios y habitaciones de toda la comarca. Su fuerte era pintar soldados. Sin embargo, en prueba de que su habilidad era general, puede decirse que en esta sala pintó al diablo, agarrado de un alma condenada. ¡Cuál andaría la cabeza de este artista, llena de las dos cosas más horribles que pueden presentarse al espíritu humano: la guerra y el infierno!”

No obstante, actualmente este tipo de representaciones únicamente se localizan en iglesias o capillas, asociadas por tanto a edificios religiosos. El escaso valor que se concedía a este tipo de representaciones, como podemos ver en palabras del propio Jovellanos, o una posible mayor calidad de las pinturas que se realizaban en espacios religiosos, pudieron provocar la conservación selectiva de una parte de estas pinturas. O bien, estas pinturas en casas, hórreos y habitaciones mencionadas por Jovellanos no tenían relación alguna con el estilo popular al que nos referimos en este informe, utilizado en las representaciones de El Lluarín.

En todo caso, el hecho de que hoy en día solo se conserven representaciones similares en iglesias o capillas nos lleva a asociar su origen histórico con algún edificio religioso que, una vez perdido su uso original, se convirtió en vivienda privada.

La localización de la desaparecida casa rectoral, situada junto a la iglesia de Santa Eulalia de Uxo (Rodríguez Muñiz, 2002), que fue reemplazada a mediados del siglo XX

por la que se conserva hoy en día, parece descartar la posible relación de las pinturas con este tipo de edificación.

Sin embargo, la documentación disponible sobre la historia de Uxo permite plantear dos posibles hipótesis acerca del origen de estas pinturas y los motivos de su creación.

5.1. CAPILLA DEL HOSPITAL DE PEREGRINOS DE UXO

La primera hipótesis se basa en la posible relación de las pinturas con el Camino del Salvador, ramal del Camino de Santiago que comunica el Camino Francés a su paso por León con la ciudad de Oviedo. El paso de este camino por Uxo aparece ya documentado en el siglo XIII gracias a un texto en el que doña Aldonza, abadesa de San Pelayo, concede una casa a título de foro a Domingo Martínez de Uxo estableciendo como límites de la misma el Camino Francés, denominación que recibe en este momento el Camino del Salvador, y la reguera que baja de Cortina (Sanz Fuentes, 2004: p. 90).

En una primera transcripción del documento, que fue publicada en la Colección diplomática del monasterio de San Pelayo, se lee el topónimo Cortina como Corana (Fernández Conde, Torrente Fernández y Noval Menéndez, 1978: p. 266). Sin embargo, y aunque fue transmitido en citas posteriores, este error queda solventado en estudios históricos posteriores, donde se conoce esta reguera bajo la denominación de arroyo de Cortina (Sanz Fuentes, 2004: p. 90). Este dato, que parece irrelevante, ofrece una posición espacial del trazado del camino por Uxo mucho más concreta. Ya que sitúa esta corriente de agua descendiendo desde la aldea de Cortina, aún existente en la actualidad.

Conocida ya la cercanía de esta ruta con el arroyo Cortina, es preciso mencionar que el Camino del Salvador, a su paso por la parroquia de Uxo, no discurría por el trazado actual que coincide en este tramo con la carretera AS-242, sino que atravesaba El Llujarín, el barrio más antiguo de la localidad, por el que se dirigía hacia la iglesia de Santa Eulalia.

Uxo ocupaba en este ramal de la ruta jacobea una posición privilegiada. Aquí confluían diversas variantes del camino, que se unificaban en este punto para continuar por una única ruta hacia Oviedo. Por un lado, llegaban a Uxo los peregrinos procedentes del puerto de Pajares tras atravesar el actual concejo de Lena. Y por otro, llegaban los

caminantes que, procedentes de los puertos de Piedrafita, San Isidro y Vegarada habían seguido estos viales secundarios del camino, atravesando el concejo de Aller (Ver Imagen 21).

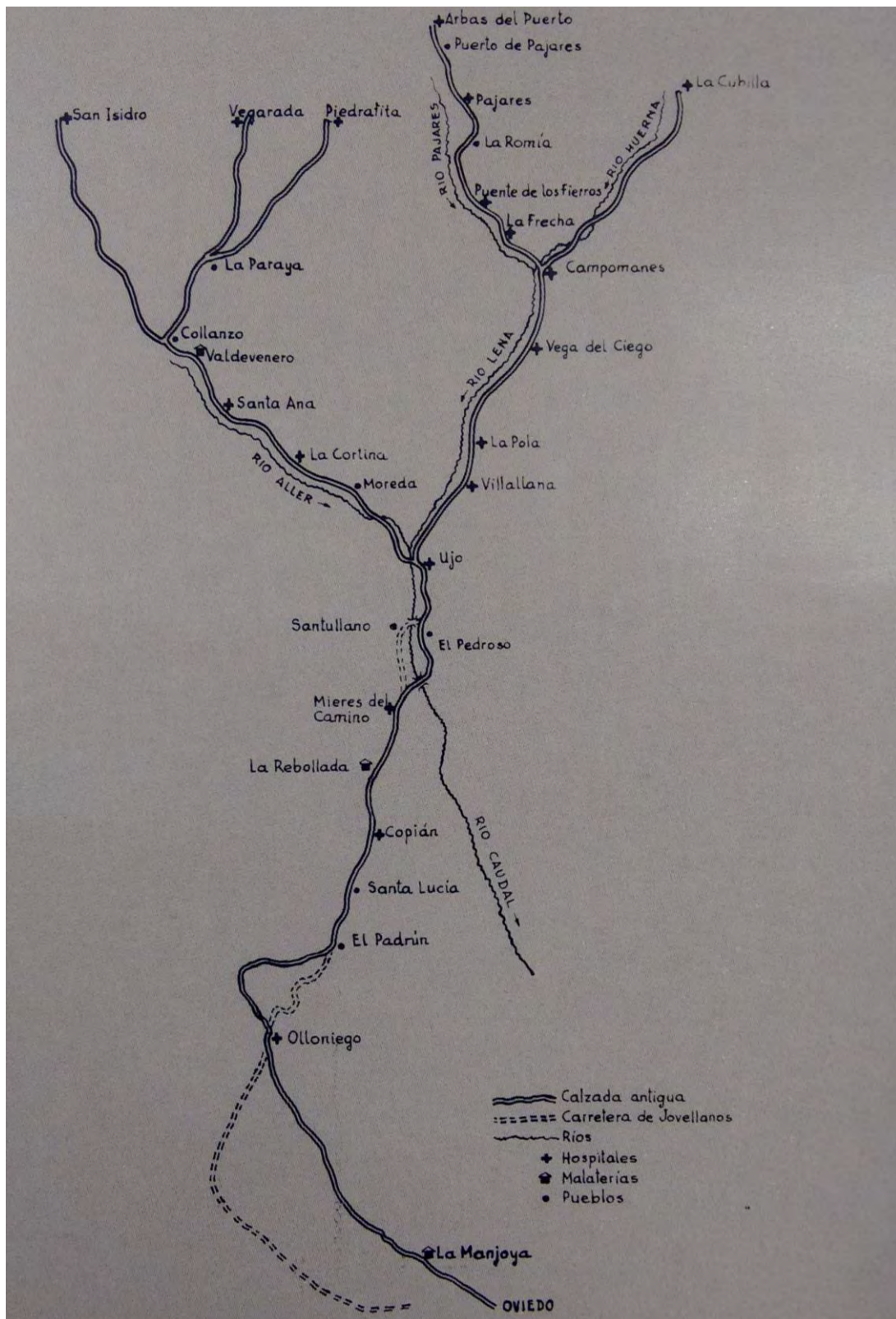


Imagen 21. Camino del Salvador a su paso por Asturias y los diferentes ramales que confluían en Uxo. Dibujo de Marino Fernández Canga extraído de Montero Prieto, 1993.

No es de extrañar que, en este contexto, marcado por la llegada de peregrinos a Uxo, se funde en el siglo XV un hospital. Este tipo de instituciones, pertenecientes a la beneficencia particular, pero de interés público, surgen en su mayoría al calor de las peregrinaciones compostelanas (Pérez de Castro, 2012).

El hospital de Uxo se edifica sobre el camino, al lado del arroyo Cortina (Sanz Fuentes, 2004: p. 90). Motivo por el cual se edifica también un puente mediante el que sortear este curso de agua, generándose así la asociación puente-hospital, muy frecuente en las prácticas constructivas de las redes viarias medievales y que puede encontrarse en otros puntos del Camino de Santiago a su paso por Asturias.

Hospital y puente fueron donados por su fundador, Gonzalo Rodríguez Picón de Uxo, al cabildo de la catedral de Oviedo el 5 de enero de 1480.¹ Mediante esta donación, su fundador se hace responsable de mantener y reparar ambas construcciones durante su vida, así como de conservar el camino hasta Santuyano abierto y transitable (Sanz Fuentes, 2004: p. 90). La construcción del hospital y el puente terminó el 7 de abril de 1480 gracias a la concesión de una ayuda del Cabildo de Oviedo² (Pérez de Castro, 2012: p. 505).

Cinco años más tarde, Gonzalo Rodríguez Picón dona también a la catedral de Oviedo los prados que poseía en la Peña de Lagunón “*porque la Ponte de Uxo podiese ser mejor reparada para los peregrinos, romeros e caminantes que pasaran por ella*”³ (Sanz Fuentes, 2004: p. 90).

En 1489, a la muerte de Gonzalo Rodríguez Picón, vuelven a tenerse noticias del hospital, ya que el cabildo catedral arrienda vitaliciamente las rentas del hospital a Gonzalo Muñiz, vecino de Uxo, con la condición de que debe mantener en buen uso tanto el puente como el hospital, que contaba en ese momento con ocho lechos⁴ (Sanz Fuentes, 2004: p. 90).

Unos años más tarde, en el año 1500, los Reyes Católicos dan orden al Gobernador del Principado para que investigue si es cierta la noticia de que un puente situado sobre el río “Mimbre”, cercano a Uxo, se encuentra en estado de ruina debido a que gran parte de su fábrica ha sido arrastra por las avenidas de agua del año 1499. Este

¹Archivo de la Catedral de Oviedo, *Actas Capitulares*, B, 18, fol. 83 v. (5-1-1480).

²Archivo de la Catedral de Oviedo, *Actas Capitulares*, B, 18, fol. 102v (7-4-1480).

³Archivo de la Catedral de Oviedo, *Actas Capitulares*, C., 21/3, fol. 19 r.

⁴Archivo de la Catedral de Oviedo, *Actas Capitulares*, C., 23-bis, fol. 67r-v.

interés se debe a que por este puente “*solían pasar las gentes que iban del nuestro Reino de Castilla a la çibdad de Oviedo e al dicho Prencipado de Asturias e por consiguiente los romeros e pelegrinos que venían a romería a Santiago de Galizia*”⁵. Este río “Mimbre” podría ser el mismo curso de agua mencionado en documentos anteriores bajo el topónimo arroyo Cortina. Los reyes dan orden de que, de ser cierta la noticia, se repare el puente con rapidez ya que “*este anno de la data de nuestra carta es anno de Jubileo en Sanctiago de Galizia*” (Sanz Fuentes, 2004: p. 90).

Las referencias tanto al hospital como al puente desaparecen pronto de la documentación, ya que no volvemos a encontrar datos al respecto hasta el siglo XVIII. El 26 de noviembre de 1793 Jovellanos recoge en uno de sus Diarios el topónimo *arroyo de la Alberguería* a su paso por Uxo, pero no hace referencia a la existencia de ningún hospital en la zona, por lo que ya habría desaparecido en este momento (Jovellanos, 1915: p. 111).

En este mismo siglo, el Procurador General del Concejo de Lena, al que pertenecieron los territorios del actual concejo de Mieres hasta 1836, junto con los vecinos del lugar de Santuyano solicitaron al Real Consejo mediante un Manifiesto que se reedificase el Puente de Ujo muy necesario para el tránsito hacia Castilla.⁶ Por lo que, si bien el puente parece haber desaparecido también, aún queda en los vecinos de la zona memoria de su existencia.

La desaparición del hospital de Ujo o, al menos, la pérdida de la función original del inmueble en torno a estas fechas no resultaría extraña ya que, el contexto histórico resulta desfavorable para este tipo de institución. Durante el siglo XVIII y comienzos del XIX las peregrinaciones compostelanas disminuyeron considerablemente. Este hecho, junto con las políticas desamortizadoras de Carlos IV, perjudicó a hospitales, alberguerías y casas de acogida que, en algunos casos, llegaron a desaparecer. De igual modo, la abundante legislación sobre beneficencia que se promulgo en el siglo XIX, esencialmente la Ley General de Beneficencia de 20 de junio de 1849 y la Instrucción de 14 de marzo de 1899, resultó en muchas ocasiones hostil para estas fundaciones particulares. El estado pasó así a hacerse cargo de la función social que hasta este

⁵Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, año 1500.

⁶ Manifiesto del Procurador General del concejo de Lena y vecinos de Santullano en el Principado de Asturias, sobre el reedificio del puente de Ujo, cuyos autos originales se hallan en la Audiencia de Oviedo. Impreso S.XVIII, A.P.C.

periodo habían venido desarrollando estas instituciones particulares (Pérez de Castro, 2012).

Como podemos observar, las referencias en la documentación al hospital de Uxo, aunque aparecen citadas por varios autores en las últimas décadas,⁷ son bastante escuetas y se reducen, prácticamente, a meras referencias sobre su existencia. No obstante, el Camino del Salvador contaba con bastantes hospitales en el territorio de los actuales concejos de Lena (Ver Imagen 22) y Mieres (Ver Imagen 23), algunos de los cuales están mucho mejor documentados que el de Uxo. Estos hospitales, debieron presentar muchas similitudes entre sí, dado que cumplían una misma función. Por este motivo, pueden servirnos para establecer paralelos y hacernos una idea más clara de cómo pudo ser el hospital de Uxo.

Entre los hospitales de la zona cabe destacar Nuestra Señora de la Alberguería, en Villallana, Lena. Este hospital constaba de una casa con cocina, bodega, sala y dos aposentos, así como de hórreo y capilla. Esta capilla aparece extensamente descrita por Montero Prieto en su obra *La ruta jacobea en Asturias* gracias a datos extraídos de documentos del Archivo de la Catedral de Oviedo y del Archivo Histórico Diocesano de Oviedo. En esta obra, Montero Prieto indica que (Montero Prieto, 2003: pp.160-164):

“la capilla tenía en su altar mayor una imagen de Nuestra Señora en el centro, al lado del Evangelio a Santiago y al otro a San Juan. Dos altares colaterales albergaban las imágenes de nuestra Señora en una peana y el otro al lado de la epístola un Santo Cristo en el centro y a los lados la Magdalena y San Juan Bautista. En 1677 se realizó un retablo barroco, conservado hoy en día, con una imagen del Santo Cristo de la Misericordia rodeado de varias pinturas.”

Por otro lado, en Campomanes, Lena, encontramos noticias de la existencia de una alberguería asociada al Camino de Santiago en el siglo XIII. Posteriormente, ya en el siglo XVII, concretamente en 1626 (Pérez de Castro, 2012: p. 479), aparece en la documentación un hospital, quizá heredero de la fundación anterior. Este hospital

⁷Hacen referencia a este hospital: Vázquez de Parga, L.; Lacarra, J. M. y Uría Riu, J. (1949): Las peregrinaciones a Santiago de Compostela, CSIC, Madrid, tomo II, p. 470; Montero Prieto, A. (1993): *La ruta jacobea en Asturias. Hospitales de peregrinos en las ruitas desde los puertos de La Cubilla, Pajares, Piedrafita, Vegarada y San Isidro hasta la S.I.C.B.M. de San Salvador*, autoeditado, Mieres, pp. 21.; Sanz Fuentes, M.J. (2004): “Los caminos de peregrinación. El camino de León a Oviedo”, en García Cuetos, Pilar; Sanz Fuentes, M^a Josefa y Calleja Puerta, Miguel: *Ciclo de Conferencias Jubileo 2000*, RIDEA, Oviedo, p. 90; Pérez Castro, R. (2012): *Fundaciones particulares benéfico-asistenciales y docentes en Asturias (siglos XV-XIX)*, pp. 505-506.



Imagen 22. Hospitales de peregrinos del Camino del Salvador a su paso por el territorio del actual Concejo de Lena. Adaptado de Pérez de Castro, 2012, p. 1923.



Imagen 23. Hospitales de peregrinos del Camino del Salvador a su paso por el territorio del actual Concejo de Mieres. Adaptado de Pérez de Castro, 2012, p. 1926.

conocido como Nuestra Señora de las Nieves o Nuestra Señora de la Concepción estaba asociado a otra capilla. Este primitivo oratorio estaba situado en el propio edificio del hospital, bajo el cuarto en el que se albergaban y dormían los pobres y peregrinos, y servía de entrada al inmueble, hasta que en 1687 se edifica una nueva capilla bajo la advocación del Santo Cristo y situada junto a la casa del hospital. Esta capilla se conserva actualmente bajo una advocación diferente, pero no queda en ella ningún resto de sus imágenes y su retablo barroco (Montero Prieto, 1993: p. 144). El traslado de la

capilla a una nueva construcción responde tanto a la capacidad económica de la institución en esta época (Montero Prieto, 1993: p. 138), como a lo inadecuado de su anterior localización, que dificultaba la celebración de misas y el acceso y servicio del hospital (Pérez de Castro, 2012: p. 480). Estos inconvenientes aparecen reflejados en un Auto de Don Andrés García Castro, Tesorero y Canónigo de la Catedral de Oviedo, quien, tras visitar el hospital en 1686 o 1687 expresaba su opinión al respecto con las siguientes palabras (Pérez de Castro, 2012: p. 481):

“...conocido con la indecencia, que está la capilla, puesto en ella no se puede celebrar, con el culto reverente, que se pide el Sancto Sacrificio de misa, como son el estar en la calle, y encima de dicha capilla el quarto en se albergan y duermen los pobres y con la circunstancia de estar junto a la dicha capilla la puerta por donde se sirve el dicho hospital y todo ello, así uno como otro, estar de calidad que no solo causa irreverencia a los que en dicho lugar viven, sino también a los que pasan y caminan”.

“...puesto que el hospital tiene sobrados alcances, se traslade la dicha capilla al sitio que tiene junto al llamado Valcueba que linda con heredad de Don Sebastián Bernardo de Miranda, dejando la ejecución de todo a disposición de éste último y del Licenciado Domingo Yanez, cura de Campomanes para que se haga con la mejor decencia según los medios de dicho hospital centro de un año o más si fuere necesario.”⁸

Por último, el hospital de Nuestra Señora de las Nieves de Vega del Ciego, en Lena, también conocido como hospital de Santa María de Castiello y fundado en 1624 contaba también con su propia capilla. Al fundarse el hospital se solicitó a los Provisores del Obispado de Oviedo permiso para instalar en él un oratorio con altar dedicado a Nuestra Señora de las Nieves, donde poder decir misa a los enfermos y administrarles el Santo Sacramento (Pérez de Castro, 2012: pp. 457-458). En palabras del párroco de Castiello y Columbiello, Don Pedro García Cienfuegos, la necesidad de construir esta capilla se justificaba por los siguientes motivos (Pérez de Castro, 2012: p. 458):

“...atento que la iglesia parroquial de dicho lugar está mui lejos y mui malos caminos para ello, y no haver en el dicho lugar de Vega del Ciego, siendo como es camino tan pasagero y grande, que no ay herminta ni oratorio ninguno”.⁹

⁸Archivo Histórico Provincial de Asturias. Secc. O.P. Caja 23.595. Libro del Hospital de 1684-1779. Visita de 1686 y 1687.

⁹Archivo Histórico Provincial de Asturias. Secc. O.P. Caja 23.594. Copia de la escritura de fundación.



Imagen 24. Canalización de un arroyo en la calle que pasa frente a la vivienda situada en El Lluarín, 14.

Todos estos datos confirman la existencia en Uxo de un hospital de peregrinos ya desde finales del siglo XV. Hospital que, por las indicaciones que encontramos en la documentación estaría situado en el entorno del barrio de El Lluugarín, junto a un arroyo que parece identificarse por los topónimos Cortina, Mimbre o, incluso, de la Alberguería.

Actualmente, algunos arroyos que descienden por las laderas del valle para unirse al río Caudal están canalizados. Uno de ellos pasa bajo la carretera AS-242 y atraviesa de forma subterránea el barrio de El Lluugarín en dirección O-E (Ver Imagen 24), justo frente a la vivienda en la que se han localizado las pinturas murales. Los vecinos actuales del lugar identifican este curso de agua como arroyo Mimbre o arroyo Cortina, si bien la denominación arroyo Cortina se asocia también con otro reguero que atravesaba el campo de la iglesia. Por tanto, la localización del inmueble que nos ocupa parece coincidir con la del antiguo hospital.

Así mismo, la necesidad de que los hospitales de peregrinos contasen con un oratorio o capilla propia parece constatada por la documentación. Estas capillas no presentarían una tipología concreta, sino que responderían a las características del propio hospital y a su capacidad económica, pudiendo llegar, como vemos en el caso de Campomanes, a ser bastante precarias.

Por este motivo, el Hospital de Uxo debió contar con una capilla propia, o quizá con un espacio dentro de la propia casa que sirviese a este efecto. La posición de las pinturas en la pared, a una altura de unos 4 metros, parece corresponderse más con la segunda opción. Se trataría por tanto de una estancia en un primer piso, acondicionada para servir como capilla y comunicada con las construcciones anexas, actualmente viviendas independientes, que en un primer momento habrían formado parte del mismo conjunto. En algún momento a finales del siglo XVII o ya en el siglo XVIII, esta capilla habría sido objeto de alguna obra de mejora, similar a la llevada a cabo en el hospital de Villallana, en el transcurso de la cual se habrían realizado las pinturas. Este hecho explicaría la cronología de las pinturas, muy tardía en relación con la fecha de fundación del hospital.

5.2. COFRADÍA DEL ROSARIO DE UXO

La segunda hipótesis ha sido planteada por el historiador Ernesto Burgos y se basa en una interpretación iconográfica diferente de la tercera escena (Ver Imagen 12). El

historiador mierense identifica en ella a la Virgen de la Merced (Ver apartado 3.3.4) flanqueada por dos cautivos.

Esta interpretación iconográfica permitiría relacionar las pinturas de El Llujarín con la Cofradía del Rosario de Uxo. Esta cofradía fue constituida por Juan Rodríguez Rato, un fraile autorizado por el prior de Santo Domingo, y según sus estatutos, tenía la obligación de colocar en la Capilla de Uxo los 15 misterios del Rosario, que se presentaban en papel, y el encargo de confeccionar un estandarte para las procesiones en cuanto tuviese dinero para ello. Dicho estandarte debía contar con la imagen de Santo Domingo recibiendo el rosario de manos de la Virgen en un lado y la imagen de la patrona de la localidad, Santa Eulalia, en el otro (Basteiro, 2018).

A estos datos debemos sumar que, en el Libro de la Cofradía del Rosario, fechado en 1769, se menciona que la cofradía celebraba la festividad de Nuestra Señora de la Merced, el 24 de septiembre. Hecho que este historiador atribuye a *“la disponibilidad de los religiosos, más libres al final del verano para la celebración”* (Basteiro, 2018).

Partiendo de dichos datos, Ernesto Burgos plantea la posibilidad de que el edificio derruido en Uxo hubiese servido de sede para esta cofradía, debido al reducido tamaño de la primitiva iglesia de Santa Eulalia de Uxo, que se mantuvo en pie hasta su remodelación en la década de 1920. Esta falta de espacio en el templo aparece mencionada también en el libro de la cofradía. En este inmueble la cofradía guardaría sus útiles, incluido el mencionado estandarte.

La realización de pinturas de temática religiosa en este espacio no sería de extrañar, ya que estos locales solían contar con este tipo de decoración, aunque en la documentación de la cofradía no se menciona la existencia ni el encargo de pinturas murales. Así mismo la presencia de una escena representando a Virgen de la Merced, serviría como nexo entre este inmueble y la cofradía.

El estado de esta tercera escena, degradada e incompleta, hace difícil confirmar esta hipótesis. Sin embargo, la localización de una representación de la Virgen del Rosario o de Santo Domingo, ambos vinculados a la cofradía, en los paños aún cubiertos por capas modernas de revoco permitiría corroborar esta teoría.

6. CONCLUSIONES

Las restricciones que plantean la escasez de medios y personal especializado disponibles en el Ayuntamiento de Mieres y la dificultad de acceso a los restos materiales, debida a la necesidad de mantener cubiertas las pinturas murales, han condicionado los resultados de este informe.

A pesar de ello, los datos recopilados permiten atribuir un destacado interés histórico a las representaciones de El Lluarín debido, no solo a su antigüedad y valor artístico, sino también a la singularidad de este tipo de restos en la localidad. Uxo cuenta con un riquísimo patrimonio industrial, pero, precisamente debido a las características de su proceso de industrialización, se ha perdido gran parte del patrimonio representativo de otras etapas históricas. Independientemente del contexto histórico en el que se realizaron las pinturas, estas constituyen un testimonio casi único en el concejo de este tipo de representación artística, puesto que en Mieres solo se encuentran documentadas las pinturas murales del Santuario de los Mártires de Cuna.

Estos motivos, así como el interés mostrado por los vecinos de la localidad y su voluntad de colaboración y trabajo en la conservación de las pinturas murales nos llevan a proponer una serie de líneas de intervención que van encaminadas a garantizar la protección, recuperación y puesta en valor de estos restos materiales:

- Establecimiento de una figura de protección que garantice la conservación de este conjunto pictórico mediante su inclusión en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias o en el Catálogo Urbanístico de Mieres (en proceso de tramitación).
- Evaluación y estudio de los restos pictóricos por parte de un restaurador o restauradora con el objetivo de conocer en detalle el estado de conservación de la obra y el soporte y establecimiento de un protocolo de actuación. Esta evaluación debería realizarse lo más pronto posible para evitar que las pinturas sigan deteriorándose.
- Sustitución de la lona de plástico que recubre los paños de las pinturas por un método que permita la transpiración y no propicie la acumulación de humedad en el soporte. Ya que se trata de una solución provisional, cuya prolongación en el tiempo puede ocasionar graves daños en las representaciones y en el soporte. Esta actuación estaría sujeta en todo caso a las instrucciones de un

restaurador y al protocolo de intervención que se establezca según se menciona en el punto anterior.

- Restauración de las pinturas localizadas y de las que se mantienen cubiertas por revocos posteriores. Este proceso se llevaría a cabo *in situ* o en un lugar adecuado a tal efecto dependiendo de cuál fuese el proceso más adecuado para la conservación de las pinturas según los restauradores encargados de los trabajos. Los objetivos de esta labor serían, además de la conservación de las representaciones, la recuperación de estas para los vecinos de la localidad de Uxo y del concejo y la puesta en valor, divulgación y difusión de los restos descubiertos.
- Realización de un estudio histórico más detallado que permita establecer el origen de las pinturas y la historia del inmueble, confirmando o desmintiendo las hipótesis propuestas. Este estudio se vería beneficiado por la eliminación de las capas de revoco modernas que cubren la capa de enlucido en la que se localizan las pinturas, y el análisis completo de las posibles representaciones ocultas. Por el estudio de las edificaciones colindantes, hoy en estado de abandono, que parecen haber formado parte de un mismo conjunto. Así como por la realización de una intervención arqueológica, especialmente si los indicios apuntan a la localización en el inmueble del hospital de peregrinos.

7. BIBLIOGRAFÍA

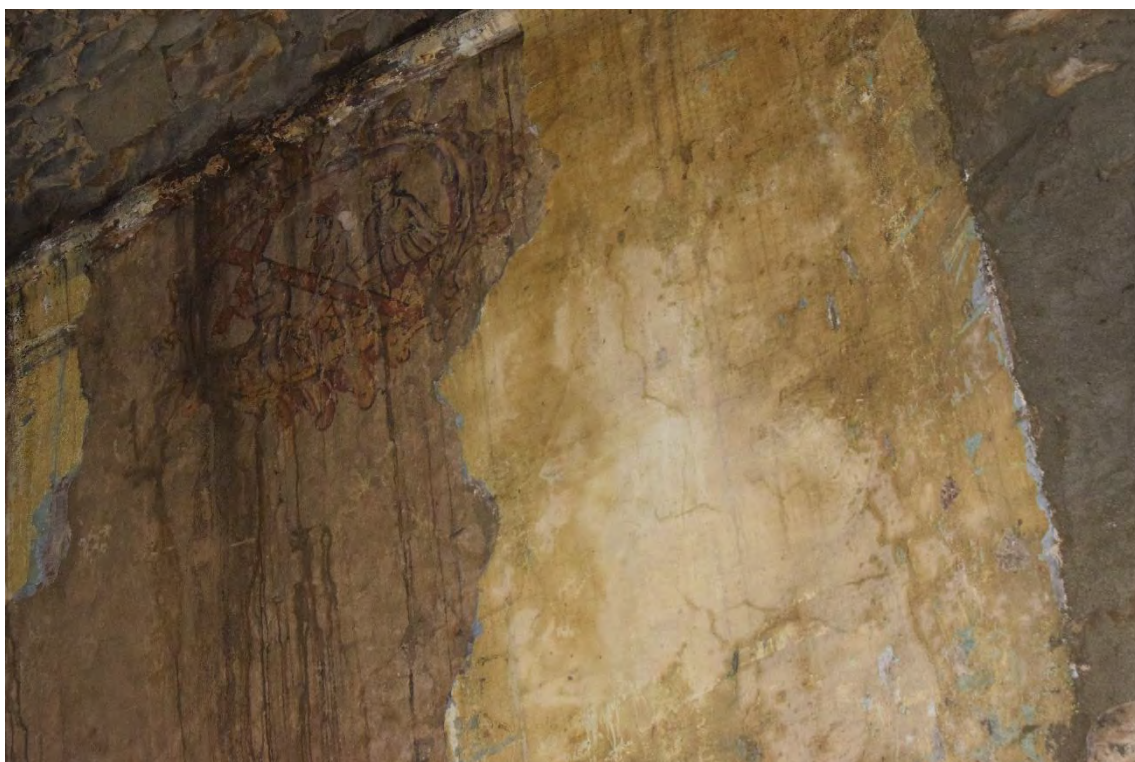
- AA.VV. (2006): *Congreso de conservación y restauración de bienes culturales: Actas*, Consejería Educación y Cultura, Murcia.
- AYUNTAMIENTO DE MIERES (2017): Expediente solicitud de licencia municipal para obras de demolición de inmueble en El Llujarín. 14 (Uxo-Mieres) (Expte.:15531/17), Inédito.
- BASTEIRO, Carmen M. (2018): “Los misteriosos murales de Ujo” en *La Nueva España. Cuencas*, 15 de abril, 4.
- CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS (2014): *Pinturas Murales de Asturias* disponible *on line* en <<http://www.pinturamuralasturiana.org/>>.
- CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Akal, Madrid.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la biblia y los santos*, Alianza, Madrid.
- ESCUDERO FERNÁNDEZ, Enrique (2018): *Comunicación Acuerdo del Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias. Asunto: Aparición de pinturas murales en Ujo, Mieres*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Oviedo, Inédito.
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier; TORRENTE FERNÁNDEZ, Isabel y NOVAL MENÉNDEZ, Guadalupe de la (1978): *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes. I: Colección diplomática (996-1325)*, Monasterio de San Pelayo, Oviedo.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda (Coord.) (2009): *Catálogo Urbanístico del Concejo de Mieres*. Elaborado por Pozu Espinos. Consultoría y Gestión Cultural para Ayuntamiento de Mieres-TECNIA, Inédito.
- FERRER MORALES, Ascensión (1998): *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011): “La Anástasis. Descenso a los infiernos”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, 6, pp. 1-17.
- ICOMOS (2003): *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales*, disponible *on line* en <<http://www.icomoscr.org/doc/teoria/ICOMOS.2003.principios.conservacion.restauracion.pinturas.murales.pdf>>.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1915): *Diarios (memorias íntimas): 1790-1801*, Instituto de Jovellanos, Gijón, disponible on line en <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=3088>>.
- MÉNDEZ, Manuel y SAIZ, Leovigildo (1973): “Pequeña historia de Ujo”, en *Nueva Conciencia*, VII, I.N.B. Bernaldo de Quirós, Mieres, pp. 117-134.
- MONTERO PRIETO, Alberto (1993): *La ruta jacobea en Asturias. Hospitales de peregrinos en las ruitas desde los puertos de La Cubilla, Pajares, Piedrafita, Vegarada y San Isidro hasta la S.I.C.B.M. de San Salvador*, autoeditado, Mieres.
- MONTERO PRIETO, Alberto (1992): “Contribución para una bibliografía sobre Mieres del Camino y su concejo (1989, Oviedo)”, en *Actas del I Congreso de Bibliografía Asturiana*, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, Oviedo, pp. 480-504.
- PEDROLA, Antoni (1998): *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Ariel, Barcelona.
- PÉREZ DE CASTRO PÉREZ, Ramona (2012): *Fundaciones particulares benéfico-asistenciales y docentes en Asturias (siglos XV-XIX)*, disponible on line en <<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/119561>>.
- RODRÍGUEZ MUÑIZ, M^a José (Coord.) (2002): *Ujo, en blanco y negro. Contado por mujeres*, Nobel, Asturias.
- RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio; SUAREZ BELTRÁN, Soledad; SANZ FUENTES, M^a Josefa; GARCÍA GARCÍA, Elida y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1990): *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo.
- SANZ FUENTES, M^a Josefa (2004): “Los caminos de peregrinación. El camino de León a Oviedo”, en García Cuetos, Pilar; Sanz Fuentes, M^a Josefa y Calleja Puerta, Miguel: *Ciclo de Conferencias Jubileo 2000*, RIDEA, Oviedo.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis; LACARRA, José María y URÍA RÍU, Juan (1949): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, CSIC, Madrid.

8. ANEXO GRÁFICO

En este apartado se han incluido fotografías que, si bien no tienen cabida integradas en el texto, pueden ser de utilidad para ilustrar y completar este informe.

8.1. Fotografías de la primera escena, Jesús camino del Calvario.



8.2. Fotografías de la segunda escena, La Piedad.



8.3. Fotografías de la tercera escena.





8.4. Primeras fotografías de las pinturas. En este momento estaban finalizando las obras de demolición de la vivienda.



8.5. Viviendas adosadas a ambos lados del inmueble número 14 de El Lluarín.



