

Recibido en: 25/04/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

## **LAS PINTURAS MURALES DE LA CAPILLA DE SANTA BÁRBARA EN LA ANTIGUA COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE VALLADOLID**

### **THE WALL PAINTINGS OF THE CHAPEL OF SAINT BARBARA IN THE FORMER COLLEGIATE CHURCH OF SAINT MARY THE GREAT OF VALLADOLID**

SERGIO NÚÑEZ MORCILLO  
Universidad de Valladolid

#### **Resumen**

La capilla de Santa Bárbara, en la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, cuenta con una interesante pintura mural tardogótica en el interior de un arco cegado en su muro oriental. Aunque su estado de conservación impide una visión completa del conjunto, aún se pueden distinguir cuatro escenas relativas a la vida de Santa Bárbara, con el episodio de la elevación de su alma a los cielos en el remate.

#### **Abstract**

The chapel of Saint Barbara of the former collegiate church of Saint Mary the Great of Valladolid has a magnificent wall painting of the late Gothic period, which placed on the east wall of the mentioned chapel, it is housed by a pointed arch. Although its condition is not completely ideal, a set of four scenes relating to the life of Saint Barbara can be discerned. Finally, on the top of this wall painting, it also has been depicted the episode of the elevation of Saint Barbara's soul to the heaven.

#### **Palabras clave**

Pintura mural. Gótico tardío. Siglo XV. Santa Bárbara. Colegiata de Santa María de Valladolid.

#### **Key words**

Wall painting. Late Gothic period. 15<sup>th</sup> Century. Saint Barbara. Collegiate church of Saint Mary of Valladolid.

Mediante el estudio del conjunto de pintura mural que se conserva en la capilla de Santa Bárbara, perteneciente a la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, pretendo dar a conocer la existencia de pintura mural tardogótica en la mencionada ciudad, en la que, a diferencia de otros núcleos de población como Salamanca o Segovia, escasean las pinturas murales de época medieval. Es probable que este hecho se deba a la fuerza que adquirieron en la capital vallisoletana las corrientes renovadoras de la Edad Moderna, derivadas del importante papel que la ciudad tuvo en este periodo.

Creo, además, que su difusión brinda una excelente oportunidad para generar una conciencia colectiva ante los constantes descubrimientos que se están produciendo en la actualidad en el contexto de las restauraciones de templos, por lo que es necesaria la creación de una sensibilidad extensible a todas las fuerzas sociales hacia la puesta en valor de esta manifestación artística.

## 1. LA ANTIGUA COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR EN VALLADOLID

Antes de comenzar el estudio de las pinturas murales ubicadas en la mencionada capilla, es conveniente realizar un breve recorrido por la evolución constructiva de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, lo que permitirá comprender mejor la ubicación de la capilla y el sentido que ésta llegó a tener en relación con el templo colegial.

Los orígenes del edificio se encuentran vinculados a la personalidad del conde Pero Ansúrez, quien promovió la fundación del templo colegial mediante el otorgamiento de la carta de fundación en el año 1095<sup>1</sup>. Ello supuso la construcción de un primer templo románico, cuya edificación habría comenzado hacia el año 1080. Ya estaba terminado en torno al 1100, momento en que la colegiata románica fue donada al abad don Salto<sup>2</sup>.

En el primer cuarto del siglo XIII, la primitiva colegiata románica fue sustituida (a excepción de la torre-pórtico) por otro nuevo templo, acorde con las nuevas necesidades y con las nuevas corrientes arquitectónicas que se estaban imponiendo<sup>3</sup>. Su promotor fue el abad de la colegiata entre 1219 y 1230, don Juan Domínguez, canciller de Fernando III el Santo<sup>4</sup>. Gracias a las

---

<sup>1</sup> El conde Ansúrez firmó la carta de fundación el 21 de mayo de 1095. Véase. *Documentos de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid. Siglos XI y XII*, t. I, Valladolid, Imprenta Castellana, 1917, pp. 24-46, doc. VI

<sup>2</sup> *Id.*, pp. 72-77, doc. XII.

<sup>3</sup> BLANCO MARTÍN, F. J., “Estudio arquitectónico de las colegiatas medievales de Santa María la Mayor de Valladolid a través de sus ruinas”, en VV.AA., *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano*, Actas del Simposio (29-31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 464.

<sup>4</sup> CASTRO ALONSO, M. de, *Episcopologio Vallisoletano*, Valladolid, 1904, p. 61.

ruinas conservadas, es posible saber que se planteó un edificio de tres naves erigido de acuerdo a un sistema constructivo vinculado a los presupuestos de la escuela cisterciense hispano-languedociana de comienzos del estilo gótico<sup>5</sup>.

En el siglo XIV la colegiata de Valladolid fue objeto de un destacado engrandecimiento, gracias al mecenazgo de diversas personalidades que costearon la construcción tanto de un nuevo claustro, el cual no debió de comenzar a construirse hasta 1318, ya que el día 21 de mayo de ese año el cabildo firmaba un acuerdo con Juan Nuño Pérez, abad de Santander, por el que se comprometía a costearlo<sup>6</sup>. Además, sufragaron la realización de una serie de capillas funerarias y otras dependencias que ciñeron el templo colegial por el muro norte y el lado de los pies<sup>7</sup>.

Si bien los espacios ubicados a los pies del templo protogótico han logrado sobrevivir gracias a las diferentes funciones que han desarrollado a lo largo del tiempo<sup>8</sup>, los localizados en el costado norte, flanco en el que se sitúa la capilla de Santa Bárbara, prácticamente no han llegado a nuestros días. A este respecto, en el siglo XVIII Rafael Floranes afirmaba: “se continúan demoliendo para hacer allí paneras y otras oficinas y son las que caen sobre la calle que baja de la Plazuela de Santa María al atrio y parroquial iglesia de la Antigua, las cuales sin duda fueron parte de la Iglesia anterior a la actual propiciada por D. Felipe II...”<sup>9</sup>.

## 2. LA CAPILLA DE SANTA BÁRBARA

En el plano de la antigua colegiata de Valladolid que perteneció a Rivera Manescau<sup>10</sup> (fig. 1), es posible identificar la capilla de Santa Bárbara en el lado

<sup>5</sup> Caracterizado por los pares de semicolumnas adosadas a los frentes de los pilares cruciformes que separan las naves, en los que apoyarían los arcos fajones, mientras que de las columnillas dispuestas en los codillos emergerían los nervios que darían forma a las bóvedas de crucería que la cubrirían. CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Editora Provincial, 1998, p. 185; OLIVERA ARRANZ, M<sup>a</sup> R. y DOMÍNGUEZ CASAS, R., “Valladolid. Colegiata de Santa María la Mayor”, en VV. AA., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2002, p. 449.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ VALENCIA, V., *La colegiata y la catedral de Valladolid. 1960-1970*, Valladolid, Instituto “Isabel la Católica” de Historia Eclesiástica, 1973, p. 52. El claustro es mencionado en el año 1415 con el nombre de “claustra nueva” de lo que se deduce que vino a sustituir a otro anterior, OLIVERA ARRANZ, M<sup>a</sup> R. y DOMÍNGUEZ CASAS, R., *ob. cit.*, p. 449.

<sup>7</sup> OLIVERA ARRANZ, M<sup>a</sup> R. y DOMÍNGUEZ CASAS, R., *ob. cit.*, p. 449.

<sup>8</sup> La capilla de San Llorente fue dividida en dos alturas, de las cuales la inferior se dedicó a sala capitular y la superior, a biblioteca; la *capilla de Santo Tomás* hizo las veces de sacristía al menos desde 1634; la *capilla de San Blas y de San Juan Evangelista* fue oratorio privado del cabildo, mientras que la *capilla de Santa Inés* fue almacén de viejo, de trastos inservibles y despensa de aceites de lámparas, RODRÍGUEZ VALENCIA, V., *ob. cit.*, pp. 30-49.

<sup>9</sup> Citado por URREA, J., “La primera catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid*, 32 (1997), pp. 159-160.

<sup>10</sup> Aunque el plano perteneció a Saturnino Rivera Manescau, una copia del mismo fue publicada por AGAPITO Y REVILLA, J., “Tres trazados de la iglesia mayor de Valladolid en un dibujo”, *Diario Regional*, Valladolid, 28 de abril de 1943.

del Evangelio del antiguo templo colegial, entre la capilla de San Bartolomé y la puerta llamada de *Cabañuelas*. Concretamente, se localizaba a la altura del segundo tramo del antiguo templo, cerca del espacio reservado al coro en la nave central.

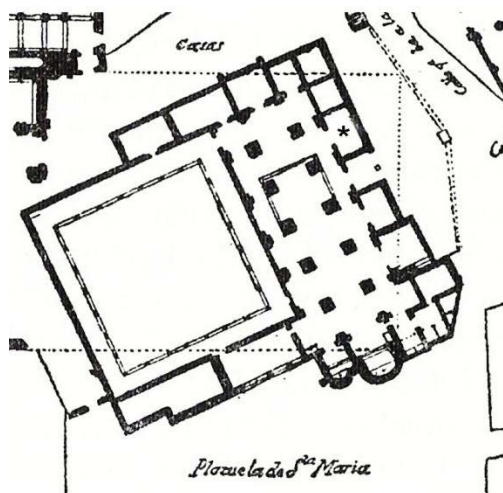


Fig. 1. Localización de la capilla de Santa Bárbara (\*) en la antigua Colegiata de Valladolid.

A pesar de la escasez de referencias documentales sobre ella y de su mal estado de conservación, la capilla de Santa Bárbara, al igual que las otras ubicadas a los pies del templo, debió de cumplir una función funeraria, a juzgar por los tres arcosolios abiertos en su muro norte.

En el lienzo oriental del recinto se abre un amplio arco apuntado gótico, que cobija las pinturas murales que serán objeto de estudio. Está compuesto por una sucesión de molduras de media caña y boceles que apean en dos columnas lisas a cada lado, rematadas con capiteles que en origen tenían ornamentación vegetal. Los estudios realizados en los elementos estructurales de ese arco han puesto de manifiesto la existencia de tres capas de policromía. La primera de ellas se puede datar en el siglo XIV (se deduce del tipo de grafía de la inscripción de la arquivolta más externa), mientras que la segunda y la tercera corresponderían a mediados del siglo XV aproximadamente, debido al empleo del óleo como técnica pictórica<sup>11</sup>.

De acuerdo con la información recogida en la “Memoria de restauración” del conjunto mural, el citado arco, antes de enmarcar las pinturas murales,

<sup>11</sup> “Protección de las pinturas murales de la capilla de la antigua Colegiata, en la catedral de Valladolid”, en *Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la capilla de la Colegiata de la Catedral de Valladolid*, en Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Bienes Muebles, ENC-10R-97, caja B. M. VA-264, p. 16.

funcionaría como un lugar de paso, lo que ha podido ser comprobado gracias a la apertura de una cata “que deja ver la continuación del fuste y capitel, incluso la existencia de una serie de molduras hacia el interior del arco, lo que demuestra la primitiva función como vano del arco”<sup>12</sup>. En este estudio también se indica que “el arco gótico cisterciense no contó originalmente con ninguna pátina o policromía, produciéndose el fenómeno decorativo una vez cegado y anulada su función de paso con el lienzo de las pinturas”<sup>13</sup>. A partir de estas informaciones se puede deducir que el arco no contó con ninguna decoración hasta que fue anulada su función de paso, es decir, cuando se construyó la capilla de Santa Bárbara pues, tanto ésta como la grafía de la inscripción que corre por la arquivolta exterior del arco, corresponderían al siglo XIV. Todo ello permite suponer que, con anterioridad a la construcción de la capilla, la comunicación con la puerta de Cabañuelas se efectuó a través del mencionado arco. Su estructura estaría complementada quizás, como así se recoge en la memoria de restauración, por un atrio situado en el lado norte<sup>14</sup>.

Con la construcción de la capilla de Santa Bárbara en un momento indeterminado del siglo XIV, el vano se cegó. A la nueva capilla se accedería únicamente desde el interior de la iglesia colegial, al igual que ocurría con el resto de espacios que en origen configurarían el templo. Suprimido el vano y hasta que el muro recibiera el conjunto pictórico objeto de este estudio, fechable en la segunda mitad del siglo XV, como luego se verá, la superficie muraria pudo contener una imagen de carácter devocional.

En la realización de este conjunto mural quizás tuvo que ver, además del uso funerario que tuvo la capilla en origen, la celebración de aniversarios en su interior<sup>15</sup>. Teniendo en cuenta que las pinturas corresponderían, según se ha avanzado, a la segunda mitad del siglo XV, conviene recordar que allí fundó aniversarios el obispo Roberto de Moya, abad de Valladolid desde 1408 hasta su promoción al obispado de Osma en el año 1440<sup>16</sup>. Mediante un documento redactado el 12 de agosto de 1448<sup>17</sup>, se deja constancia de la fundación de aniversarios, llegando a precisar, en otro documento, que éstos debían

<sup>12</sup> *Ibid.*, n. 1.

<sup>13</sup> *Id.*, pp. 15-16.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 16, n. 1.

<sup>15</sup> ZURITA NIETO, J., *Aniversarios, obras Pías y memorias fundadas hasta 1622 en la Iglesia de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1921.

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M<sup>a</sup> A., *La colegiata de Valladolid en la Edad Media (siglos XI-XV)*, (Tesis Doctoral inédita), Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988 p. 108.

<sup>17</sup> “Donación del obispo de Osma, Roberto, al cabildo de Santa María de unas casas en la calle Tovar a cambio de que le digan dos aniversarios perpetuamente y otras condiciones”. Véase. *Id.*, p. 479, nº 90.

celebrarse en “su capilla de Santa Bárbara”<sup>18</sup>, lo que podría dar a entender que Moya había adquirido su patronato, a pesar de que finalmente no fuera enterrado en la capilla tras su fallecimiento el día 5 de julio de 1453<sup>19</sup>.

### 3. LAS PINTURAS MURALES DEDICADAS A SANTA BÁRBARA

Tanto por su ubicación litúrgica en el muro oriental de recinto, como por la manera en la que se organizan las diferentes escenas, es posible suponer que estas pinturas fueron concebidas y funcionaron como el retablo de la capilla. El conjunto se distribuye en una calle central y dos laterales, estas últimas divididas en dos cuerpos, a lo que se une un remate en el ático. Esta ordenación a modo de retablo conlleva que cada una de las escenas, exceptuando la del ático, pues esta se tiene que adaptar a la forma apuntada del arco gótico, se encierren en compartimentos separados por bandas (fig. 2). Este esquema distribuidor también se puede apreciar en conjuntos murales pertenecientes a iglesias del norte de Palencia y del sur de Cantabria, como por ejemplo en *San Juan Bautista de Matamorisca* o *San Juan Bautista de Mata de la Hoz*, conjuntos fechados en la segunda mitad del siglo XV<sup>20</sup>.

Las diferentes escenas representadas pertenecen a episodios de la vida de Santa Bárbara, aunque su colocación no sigue el orden del relato. La lectura que aquí se hará seguirá la sucesión lógica de los pasajes.

De la escena central, de la que tan solo se ha conservado el marco, formado por un arco de medio punto con círculos en las enjutas, es posible suponer, a partir de la comparación con otros conjuntos dedicados a la vida de Santa Bárbara<sup>21</sup>, que en este espacio, probablemente, aparecería la santa de pie, con la cabeza nimbada, cubierta con una túnica talar, llevando la torre de tres ventanas, en la mano izquierda, y la palma, símbolo de martirio, en la mano derecha.

<sup>18</sup> “Don Roberto de Moya, Obispo de Osma (...), fundó aniversarios en el mismo día y en los 8 de Junio y 15 de Julio “en la capilla de sancta Bárbara” a la cual llama “su capilla el libro tercero”, ZURITA NIETO, J., *ob. cit.*, p. 209.

<sup>19</sup> LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórica del obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*, t. 1, 1788 (ed. facs., Madrid, Ediciones Turner, 1978), pp. 353-354.

<sup>20</sup> MANZARBEITIA VALLE, S., *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, Diputación de Palencia, 2001, pp. 215-235 y 279-294.

<sup>21</sup> *El retablo de Puerto Mingalvo* de Gonçal Peris o el del Maestro de Santa Basiliusa, ambos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Véase PLANAS BÁDENAS, J., “El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón”, en YARZA LUACES, J. (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, p. 423, n. 80.



Fig. 2. *Visión general de las pinturas murales de Santa Bárbara.* Anónimo. Hacia 1470. Capilla de Santa Bárbara. Antigua colegiata de Santa María la Mayor. Valladolid.

Según la leyenda, la santa, nacida en Nicomedia, era hija del sátrapa Dióscoro, quien la encerró en una torre en la que se abrían dos ventanas. A pesar de las prohibiciones de su padre, la santa logró recibir la doctrina cristiana. La primera escena, pintada en el segundo cuerpo de la calle izquierda, representa el episodio en el que *Santa Bárbara encarga la apertura de la tercera ventana*<sup>22</sup>, símbolo de la Trinidad, mediante la cual la joven quiso expresar su fe. La santa, cuya cabeza siempre se distingue por medio de un nimbo dorado, exhorta al albañil situado a su izquierda y apoyado sobre un bastón, a que abra una nueva ventana en la torre. La presencia de un obrero que recoge unos sillares del suelo indica que la obra todavía no se ha culminado. La manera como ha sido representada la torre se aleja del modelo habitual, pues además de tener una planta cuadrangular -frente a la usual forma cilíndrica- al igual que la del retablo atribuido al Maestro del Altar de Santa Bárbara conservado en el Museo de Wroclaw (Polonia)<sup>23</sup>, simboliza el dogma de la Santísima Trinidad mediante tres almenas, en lugar de las ventanas.

<sup>22</sup> VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, t. II, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 899.

<sup>23</sup> Este aspecto queda reflejado en la leyenda de Santa Bárbara de Jean de Wackerzeel: “turrium... forma quadrangularis”, PLANAS BÁDENAS, J., *ob. cit.*, pp. 412-413, n. 22.



Fig. 3. Huida de Santa Bárbara de la torre y la persecución por parte de Dióscoro.

Enterado su padre, quiso matarla con una espada, pero la intervención divina la salvó y la santa logró escapar. La continuación del relato, la *Huida de Santa Bárbara de la torre y la persecución por parte de Dióscoro* (fig. 3), se localiza en el primer cuerpo de la calle derecha. La primera parte se representa a la derecha de la composición. Aunque la *Leyenda Dorada* señala que fue un peñasco el encargado de salvar a la santa de la ira paterna<sup>24</sup>, el artista plasmó la huida de Santa Bárbara mediante la apertura del muro en la torre donde estaba encerrada. Esta fórmula figurativa alternativa no es algo extraño, pues tanto en un retablo dedicado a la Santa, realizado por el Maestro Francke de Hamburgo entre 1412-1415 y conservado en el Museo Nacional de Helsinki (Finlandia), como en la escena del *Martirio de Santa Bárbara*, realizada por Bernardino Pinturicchio para la Sala de los Santos de los Apartamentos Borgia (1492-1495) en el Vaticano, la santa atraviesa milagrosamente el muro de la torre<sup>25</sup>.

La parte izquierda de la escena es ocupada por Dióscoro en busca de su hija. El sátrapa, guiado por el pastor que la delató, es reconocible por llevar el mismo tocado que en el pasaje de la *Denuncia ante el gobernador Marciano*). Aunque su acompañante se asemeja, por su fisonomía y por los objetos que lleva, más a un obrero que al pastor de las fuentes, el buen estado de conservación de su figura permite apreciar la tonalidad gris de su rostro, lo que indicaría el posible interés del artista en plasmar la conversión del pastor en piedra, suceso que pudiera haber estado acompañado en la zona actualmente perdida por la milagrosa transformación de sus ovejas en saltamontes<sup>26</sup>.

Tras ser capturada por su padre, éste presentó a Santa Bárbara al gobernador Marciano quien, tras la negativa de la joven a adorar a los dioses paganos y a renunciar a la doctrina cristiana, mandó que la sometieran a diferentes torturas. Este pasaje, la *Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación* (fig. 4), es ilustrado en la escena situada en el segundo cuerpo de la

<sup>24</sup> VORÁGINE, S. de la, *ob. cit.*, p. 900.

<sup>25</sup> PLANAS BÁDENAS, J., *ob. cit.*, p. 382.

<sup>26</sup> “Cuéntase que Bárbara, que oyó todo este diálogo, maldijo al delator haciendo que se convirtiera repentinamente y en aquel preciso momento en estatua de piedra, y que sus ovejas se transformaran en saltamontes...”. Véase VORÁGINE, S. de la, *ob. cit.*, p. 900.



calle derecha. El primer episodio se desarrolla, debajo de un templete con arcos carpaneles que apoyan en columnitas con capiteles, a la izquierda de la composición. En este espacio se encuentra Dióscoro sujetando una vara con su mano derecha, mientras que con la otra agarra el cabello de su hija que, arrodillada, es entregada a Marciano. Éste sostiene con su mano izquierda una vara similar a la de Dióscoro<sup>27</sup>, y señala con la otra mano la suerte que le espera, “¿Quieres ser sensata y adorar a nuestros dioses, o prefieres que te condene a terribles tormentos?”<sup>28</sup> La negativa de la santa le conduce a su suplicio, representado a la derecha de la composición<sup>29</sup>. Santa Bárbara aparece arrodillada, semidesnuda y atada a una columna mediante una cuerda agarrada por un sayón, quien además la está azotando.



Fig. 4. Denuncia ante el gobernador Marciano y Flagelación de Santa Bárbara.

<sup>27</sup> La representación de Dióscoro y, especialmente, del gobernador Marciano con una vara no es nada baladí, pues este atributo, en el periodo medieval, se erigió como símbolo de poder, asociándose con frecuencia a personalidades pertenecientes a una elevada jerarquía social. Véase: REVILLA, F., *Diccionario de simbología e iconología*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 446.

<sup>28</sup> VORÁGINE, S. de la, *ob. cit.*, pp. 900-901.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 901.

Gracias a la conservación del dibujo preparatorio y a elementos como una espada y dos nimbos dorados, se ha podido identificar la siguiente escena con el episodio del *Camino hacia el Martirio y la Decapitación de Santa Bárbara*, que se localiza en el primer cuerpo de la calle izquierda. Tras la *Flagelación* y los diferentes tormentos sufridos al negarse a abjurar del cristianismo<sup>30</sup>, Dióscoro llevó hasta la cima de una montaña a su hija para decapitarla<sup>31</sup>. La primera parte, es decir el *Camino hacia el martirio*, se representa a la izquierda de la composición. Tal identificación ha sido posible gracias a la conservación de una serie de dibujos preparatorios de un conjunto de figuras, quizás las personas que acompañaron a la santa hacia el martirio<sup>32</sup> orientadas hacia Santa Bárbara, de la cual únicamente es posible apreciar el nimbo dorado de su cabeza. A la derecha del encasamento aparece la muerte de la joven, cuyo rastro se puede seguir por la conservación de un segundo nimbo dorado, encima del cual se alza una espada, probablemente sostenida por su padre verdugo. Aunque en la “Memoria de restauración” se indica que en la parte superior de dicha escena se ubica la figura de Dios Padre, cuya presencia vendría justificada por lo señalado en la *Leyenda Dorada*<sup>33</sup>, la inexistencia de elementos suficientes para su identificación impide asegurar con certeza su existencia.

En el remate de este retablo pintado se encuentra la *Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos* (fig. 5)<sup>34</sup>. Vestida con una túnica blanca, la santa es elevada a los cielos por los ángeles gracias a un paño que tapa su figura casi al completo. Por delante, se representarían dos figuras angélicas con una filacteria cuya inscripción no se ha conservado. De las parejas de ángeles vestidos con túnicas oscuras que flanquean a la mártir, la mejor conservada es la de su izquierda. De ellos, el ángel situado en el extremo tiene unas alas rojas, mientras que las del otro son verdes. De los ángeles de la derecha se ha perdido prácticamente en su totalidad su policromía y su dibujo preparatorio.

Los primeros ejemplos de la representación de la elevación del alma a los cielos estarían en el mundo pagano, ámbito donde la prolongación de la vida es expresada por medio de un viaje en el que el difunto es llevado por seres ultraterrenos. Esta concepción tendría paralelismos con las representaciones

---

<sup>30</sup> Según la leyenda, fue desgarrada con peines de hierro, rodada sobre fragmentos de cerámica y quemada con hierros candentes, además de serle arrancados los pechos, RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 169.

<sup>31</sup> VORÁGINE, S. de la, *ob.cit.*, p. 901.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 902.

<sup>33</sup> “...emprendió el regreso hacia su casa; mas no llegó a ella porque, cuando descendía por la ladera de la montaña, cayó sobre él desde lo alto del cielo un fuego misterioso que lo abrasó y consumió tan absolutamente que en el lugar donde esto ocurrió no quedaron ni siguiera las cenizas del cuerpo, *Ibid.*”

<sup>34</sup> *Id.*, p. 901.

medievales donde el alma, en forma de figura humana, es transportada por ángeles<sup>35</sup>, momento en el que además de la elevación del alma, es decir, la *assumptio animae*, se simbolizaba el tránsito hacia la vida de gracia<sup>36</sup>. Esta temática aparece con frecuencia en los ciclos hagiográficos, como por ejemplo en algunos dedicados a Santa Bárbara (*retablo de Puerto Mingalvo* de Gonçal Peris)<sup>37</sup>.



Fig. 5. Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos.

Además de los encasamientos en los que se disponen las diversas escenas, el conjunto mural fue enmarcado por un perfil ajustado al arco apuntado donde se halla. Este marco, conservado únicamente en su parte derecha, se extiende hasta las basas de las columnas en las que apea el arco, lo que podría indicar que el ciclo de Santa Bárbara estuviera constituido, al menos, por dos episodios

<sup>35</sup> Los ángeles como acompañantes, no solo tienen la función de conducir el alma del difunto por el buen camino, protegiéndolo de los posibles peligros que puedan surgir, sino que también se introducen en el mundo invisible del cielo, ya que este es “inaccesible al hombre carnal y reservado a los espíritus o al hombre en cuanto entidad espiritual”, HERRERO ROMERO, L., “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, en YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *ob. cit.*, pp. 21-22.

<sup>36</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> S., “La topografía simbólica de los repertorios figurativos”, en VV. AA.: *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2007, p. 33.

<sup>37</sup> PLANAS BÁDENAS, J., *ob. cit.*, p. 398.

más. Sin embargo, la selección de los episodios más importantes de su ciclo y la funcionalidad del conjunto mural como un retablo, mueve a pensar en la existencia de una mesa de altar en la zona inferior, quizá delimitada, aunque no se ha conservado nada que lo atestigüe, por una serie de motivos pictóricos geométricos que, muy habituales en los murales tardogóticos, funcionarían como soporte del conjunto pictórico y como arrimadero<sup>38</sup>, pues no era habitual la ubicación de escenas en las zonas inferiores de las pinturas murales, pues ahí se degradaban con mayor rapidez.

#### 4. LA INDUMENTARIA COMO AUXILIAR PARA LA DATACIÓN

El análisis de la indumentaria de los personajes que, con un carácter anecdótico o secundario, se ajusta a la evolución de la moda, puede resultar especialmente útil para determinar la cronología de las pinturas murales.

Con un jubón y una jaqueta están ataviados dos de los obreros representados en el episodio en que *Santa Bárbara encarga la construcción de la tercera ventana* y el sayón de la escena titulada *la Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación*. Ambas prendas, surgidas con anterioridad a 1370, tuvieron su origen en el jaque y el jubón de armar que se llevaba sobre la armadura una vez que ésta se redujo<sup>39</sup>. El jubón era una pieza de uso semi-interior, de la que solo se veían las mangas ajustadas y el collar o cuello. La jaqueta, vestida por los hombres sobre el jubón, fue una prenda corta, acolchada y ceñida que dejaba los muslos al descubierto<sup>40</sup>, por lo que las piernas se cubrían con las calzas<sup>41</sup>. Ambas fueron características de la moda del último tercio del siglo XIV que, basada en los nuevos ideales artísticos del incipiente estilo gótico internacional, se caracterizó por la búsqueda de los contrastes entre siluetas recortadas y ampulosas, y por la potenciación de ciertas partes y la ocultación de otras<sup>42</sup>. La presencia de esta vestimenta asociada a los obreros en las pinturas vallisoletanas señala la importancia que tuvieron la jaqueta y las calzas, a partir de siglo XIV, entre las indumentarias de trabajo<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> En las pinturas murales tardogóticas de la *iglesia parroquial de San Juan Bautista de Valberoso* o de la *iglesia parroquial de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá*, ambas en Palencia, aparecen motivos decorativos con esta misma funcionalidad. Véase. MANZARBEITIA VALLE, S., *ob. cit.*, pp. 117-118.

<sup>39</sup> BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1956, p. 30.

<sup>40</sup> BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Los Hombres*, t. II, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1979, p. 96.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>42</sup> SIGÜENZA PELARDA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2000, p. 163.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 100.

Tanto Dióscoro como el gobernador Marciano en el episodio de la *Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación* van ataviados con un sayón (fig. 6), el traje más común vestido por los hombres sobre el jubón cuando iban a cuerpo<sup>44</sup>. Esta prenda fue característica de la moda imperante entre 1450-1475 aproximadamente<sup>45</sup>. Relacionada con el estilo borgoñón o francés, esta moda se basaba en la creación de intensos contrastes entre hombros anchos y una cintura estrecha, alcanzando así el ideal de elegancia masculina, reafirmada mediante la abundancia de pliegues verticales y regulares<sup>46</sup>.

La confección de estas prendas recordaría a los sayos plegados, vestimentas en las que más acusadamente se expresaba la moda borgoñona<sup>47</sup>, estilo que también se podría apreciar en el atuendo que Marciano lleva sobre el mencionado sayón. Tales pliegues verticales también se pueden apreciar en la prenda con la que va vestido el personaje situado en la parte posterior del episodio de la *Denuncia ante el gobernador Marciano*, que podría ser una capa, traje de encima definido como una prenda sin mangas que se usaba para envolver el cuerpo<sup>48</sup>.

En cuanto a los tocados, es posible distinguir un grupo que denota una influencia morisca, cuyo apogeo durante la segunda mitad del siglo XV se explica por la fortuna que adquieren los tocados y las vestimentas de origen musulmán. Así, el obrero más próximo a Santa Bárbara en la escena de la *construcción de la tercera ventana* lleva una toca morisca que, denominada actualmente como turbante, está formada por una pieza de tela larga y estrecha que se enrolla a la cabeza<sup>49</sup>. Además, está el bonete conformado por una copa alta rodeada de un turbante, con el que van ataviados tanto Dióscoro en la escena de la *Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación* y en la de la *Huida de Santa Bárbara de la Torre y la persecución por parte de Dióscoro* como Marciano en la primera de las escenas indicadas.

En otro grupo, habría que situar el tocado del segundo de los obreros representados en la escena en que *Santa Bárbara encarga la construcción de la tercera ventana*. Éste llevaría una gorra con una copa ligeramente apuntada y rodeada por una vuelta no continua, características que manifestarían el gusto que, a finales del siglo XV, existió hacia los tocados bajos o aplastados<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, p. 15.

<sup>45</sup> *Id.*, lámina XII-XIII.

<sup>46</sup> SIGÜENZA PELARDA, C., *ob. cit.*, p. 166.

<sup>47</sup> BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, p. 35.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>49</sup> SIGÜENZA PELARDA, C., *ob. cit.*, p. 155.

<sup>50</sup> Las más comunes de los años 90 eran las “gorras de media vuelta” o “medias gorras”, aquellas que tan solo cuentan con una vuelta doblada en la mitad posterior de la cabeza. Véase. BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, p. 44.





Fig. 6. Detalle de fig. 4.

## 5. FASES DE REALIZACIÓN Y CARACTERES ESTILÍSTICOS

La datación del conjunto mural en la segunda mitad del siglo XV ya estaba fijada por la “Memoria de restauración”. Pero los caracteres de la indumentaria permiten una mayor precisión cronológica. La vestimenta denota una clara influencia del estilo franco-borgoñón, por el uso de un determinado tipo de pliegue, así como por los trajes ceñidos a la cintura, en especial, los sayones con que van vestidos Dióscoro y Marciano en la escena de la *Denuncia al gobernador Marciano y la Flagelación*, y la prenda que Marciano viste sobre el sayón en esta misma escena, junto con un tipo de indumentaria, como la gorra del segundo de los obreros del episodio en que *Santa Bárbara encarga la construcción de la tercera ventana*, cuyo uso se debe a la imposición de un nuevo tipo de gusto, a caballo entre el reinado de Enrique IV y de los Reyes Católicos. Todo ello me permite situar este conjunto mural en torno a los años 70 del siglo XV.

Desde el punto de vista del análisis formal, se puede afirmar que el presente conjunto mural estaría dentro de la órbita del Gótico Internacional, que si bien se desarrolla entre las últimas décadas del siglo XIV y las primeras del siglo XV, en Castilla penetra con posterioridad<sup>51</sup>. La vinculación a este estilo viene determinada por unas mayores pretensiones naturalistas, que se manifiestan tanto en la manera en

<sup>51</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>., “La pintura gótica en Castilla la Vieja y León”, en VV. AA., *Ciclo de conferencias sobre el Gótico en Castilla y León*, Palencia, 1984, p. 45.

que las figuras han sido construidas como en el tratamiento de los pliegues de las vestimentas, así como en la creación de una sensación de espacialidad mediante la inclusión de fondos paisajísticos, en el conocimiento de la perspectiva, visible en las arquitecturas representadas o en la importancia que adquiere el color, amén del dibujo, pues a pesar de que éste tiene también su intervención en la construcción de las figuras, se abandona el carácter lineal característico de estilos anteriores. En relación con este último aspecto se debería indicar asimismo una mayor variedad en la paleta cromática. La pintura del Gótico Internacional también se caracterizó por el gusto a la hora de plasmar elementos anecdóticos, hecho que se pone de manifiesto en el detallismo con que se representan los tocados en el pasaje de la *Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación* o, en especial, en el episodio en que *Santa Bárbara encarga la construcción de la tercera ventana*, donde además aparecen las herramientas de los personajes y, lo más llamativo, el pendiente que lleva el obrero que habla con Santa Bárbara, colgado en el lóbulo de su oreja izquierda.

Conviene además profundizar en los rasgos estilísticos de estas pinturas murales mediante su comparación con las obras realizadas por uno de los máximos representantes del estilo Gótico Internacional en la Corona de Castilla: Nicolás Francés<sup>52</sup>. Documentado en León durante el segundo tercio del siglo XV, este artista convirtió la catedral de esta localidad en uno de los centros fundamentales del citado estilo. Además de la realización en este templo del retablo mayor o de las pinturas murales del claustro<sup>53</sup>, llevó a cabo un conjunto mural en la capilla de Santa Teresa<sup>54</sup>, que presenta una serie de similitudes con el que aquí se trata. Éstas se localizan fundamentalmente en la escena del *Martirio de San Sebastián*, pues este pasaje, al igual que los episodios relativos a la vida de Santa Bárbara, se desarrolla sobre un amplio paisaje, en el que además se sitúa una construcción con características muy similares a las de los edificios representados, tanto en la escena en la que *Santa Bárbara manda construir la tercera ventana* como en la de la *Huida de la torre y la persecución por parte de Dióscoro*. Junto a las semejanzas existentes en los elementos de ambientación, éstas también se perciben en la indumentaria y en el tocado de las figuras, pues además de la jaqueta y de las calzas, algunos de ellos llevan como tocado un bonete de copa alta rodeado de un turbante, al igual que Dióscoro y

<sup>52</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 103-104.

<sup>53</sup> YARZA LUACES, J., “Artes del color en el siglo XV en la catedral de León”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media* (León, 7-11 de abril de 2003), León, 2004, pp. 402-417.

<sup>54</sup> LEÓN LÓPEZ, A., “Reencuentro con el maestro Nicolás Francés en la catedral de León”, *Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*, 42 (2010), pp. 4-10.

Marciano en el episodio de la *Denuncia ante el gobernador Marciano y la Flagelación*. Por lo tanto, además de las similitudes visibles en los elementos de ambientación y en la indumentaria, también se concitan rasgos característicos del Gótico Internacional, como la búsqueda de la espacialidad mediante los amplios paisajes, el empleo de una amplia paleta cromática o el uso de elementos anecdóticos.

Las semejanzas entre las pinturas de la capilla de Santa Bárbara y la obra de Nicolás Francés ponen de manifiesto que el artista que realizó las citadas pinturas murales debió de conocer la obra de Nicolás Francés. Este maestro realizó las pinturas que decoran las puertas del retablo de la capilla del contador Saldaña, en el convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)<sup>55</sup>. Así, el templete bajo el que se desarrolla el pasaje de la *Denuncia ante el gobernador Marciano*, presenta similitudes con algunas de las arquitecturas representadas en las pinturas de las puertas de este retablo.

El estilo Gótico internacional perduró en la corona de Castilla hasta pasada la mitad del siglo XV y las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara se realizaron, según lo extraído del análisis de la indumentaria, en los años 70 de dicha centuria. En ese momento coincidía ya con el desarrollo del nuevo gusto hispano-flamenco que estuvo presente en la corona de Castilla desde los años 50 del siglo XV y vigente hasta las primeras décadas del siglo XVI<sup>56</sup>. Sin embargo, no es posible adscribir las pinturas murales de Santa Bárbara a este último estilo, pues ni muestran interés por la plasmación de la realidad inmediata, ni se aplica un tratamiento detallista a la vegetación o a las arquitecturas del fondo. Aunque el artista logre una cierta individualidad de los personajes en el tratamiento de sus rostros, no los acentúa del modo expresivo propio del estilo hispano-flamenco.

## 6. CONCLUSIÓN

El conjunto mural ubicado en la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid se erige como una obra de gran calidad, por encima incluso del tono medio que la pintura mural tardogótica alcanzó en la actual provincia vallisoletana. Su carácter destacado se debió no solo a la minuciosidad con que se abordó el programa iconográfico, sino también a los rasgos estilísticos que presenta, lo que permite establecer semejanzas con la obra realizada por uno de los máximos exponentes del estilo internacional en la Corona de Castilla, Nicolás Francés.

<sup>55</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, J., “Maestre Nicolás Francés, pintor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1 (1925), p. 57; ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M<sup>a</sup>, *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XI: *Antiguo partido judicial de Tordesillas*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1980, pp. 289-290.

<sup>56</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>, *ob. cit.*, p. 49.