

La iconografía del Juicio Final en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel (Valladolid)

The Iconography of the Last Judgement in the Wall Paintings of the Church of San Miguel de Reoyo (Peñafiel, Valladolid)

DANIEL HERNÁNDEZ SAN JOSÉ

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, s/n. 18071 Granada

danhern@ugr.es

ORCID: 0000-0002-5589-8212

Recibido: 14/05/2020. Aceptado: 10/11/2020

Cómo citar: Hernández San José, Daniel: “La iconografía del Juicio Final en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel (Valladolid)”, *BSAA arte*, 86 (2020): 17-39.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#)

DOI: <https://doi.org/xxx/xxx>

Resumen: La iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel (Valladolid) conserva un ábside románico del siglo XII decorado con unas pinturas murales góticas muy deterioradas, ligadas al tema del Juicio Final. A través del estudio de su composición, iconografía, temática y estilo en su contexto artístico, planteamos una reconstrucción de su conjunto, y contemplamos la posibilidad de que su autor adaptara el tema para presentar a Cristo como juez y salvador, combinando influencias trecentistas y del gótico internacional. Proponemos una cronología aproximada del segundo cuarto del siglo XV, cuando Peñafiel fue ducado de los Infantes de Aragón.

Palabras clave: pintura mural; gótico internacional; Trecento; Juicio Final; Juan Rodríguez de Toledo.

Abstract: The church of San Miguel de Reoyo in Peñafiel (Valladolid, Spain) has a Romanesque apse dating from the 12th century that still preserves badly damaged Gothic wall paintings representing the Last Judgement. Studying their composition, iconography, theme and style in their artistic context, we propose a reconstruction of the ensemble and we suggest that their author maybe adapted the theme in order to present Christ both as judge and Saviour, combining influences from both the Italian Trecento and the international style. We propose that this mural was approximately created in the second quarter of the 15th century, at a time when Peñafiel was a duchy property of the Aragonese branch of the House of Trastámara.

Keywords: wall painting; International Gothic; Trecento; Last Judgement; Juan Rodriguez de Toledo.

1. LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE REYO

La iglesia de San Miguel Reoyo de Peñafiel (Valladolid) se ubica a orillas del río Duratón, en la parte más baja de la antigua villa repoblada por el conde Sancho García (1013). Su espacio inmediato estuvo marcado por el uso palatino en época bajomedieval y moderna: hacia el sur se conserva la manzana que originalmente fue la residencia urbana de los duques de Osuna, junto al antiguo alcázar de Alfonso X el Sabio, donado al infante don Manuel, cuyo hijo don Juan Manuel donó a su vez a la orden de los predicadores para fundar el convento de San Pablo.¹

El templo actual es una obra de finales del siglo XVI patrocinada por los Téllez-Girón, marqueses de Peñafiel desde 1568. Erigieron el actual templo sobre el solar de la antigua parroquia románica de San Salvador de Reoyo, cambiando su advocación a la de San Miguel Arcángel.² Las pinturas murales que nos ocupan se encuentran en el cuarto de esfera de lo que fuera el antiguo ábside y presbiterio de la iglesia románica, datada en el siglo XII, en un espacio empleado como sacristía hasta 1755, para luego ser usado como baptisterio y, actualmente, también como almacén.³ Originalmente tuvo una sola ventana al exterior, siendo su muro posteriormente perforado dos veces, quizá para dar un acceso tanto al río como otro al interior de la villa. El motivo de la conservación de este elemento de la primitiva iglesia medieval es que este ábside se encuentra en la base del campanario, que hizo a su vez de sólido torreón para la primitiva muralla de Peñafiel.

Como decíamos, su bóveda de cuarto de esfera conserva parcialmente los restos de unas pinturas murales, que se han intentado datar entre finales siglo XIV y finales del XV.⁴ Su superficie ha sufrido multitud de raspaduras y desprendimientos de pequeño y mediano tamaño, lo cual no ha impedido que su temática se haya identificado con la de un Juicio Final desde su descubrimiento en 1940, identificado el grupo de los doce apóstoles, la presencia de un Cristo

¹ Redondo Cantera (2011): 169-171.

² Villa Polo (2020): 6-7.

³ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 254 y 392-393; (2018): vol. 2, 241.

⁴ "Excursiones..." (1939-40): 15; Valdivieso (1975): 136. Núñez Morcillo (2015): t. 1, 45 y 391; (2018): vol. 2, 241 y 243, las data a mediados del siglo XV. Molina de la Torre (2013): 509, las data a finales del XV por su epigrafía en letra gótica minúscula caligráfica. En García Guinea / Pérez González (2002): 296-297, se detalla también cómo en esta misma capilla, adaptada para su uso como baptisterio, se alojó una Virgen románica procedente de la desaparecida iglesia de San Esteban de Peñafiel, hoy conservada en el Museo Comarcal de Arte Sacro de la villa.

juéz y los grupos de elegidos y réprobos.⁵ A simple vista los restos de pintura prácticamente se limitan a algunas manchas de color, contornos, y en localizaciones muy específicas algunos rostros y manos más definidos (fig. 1).

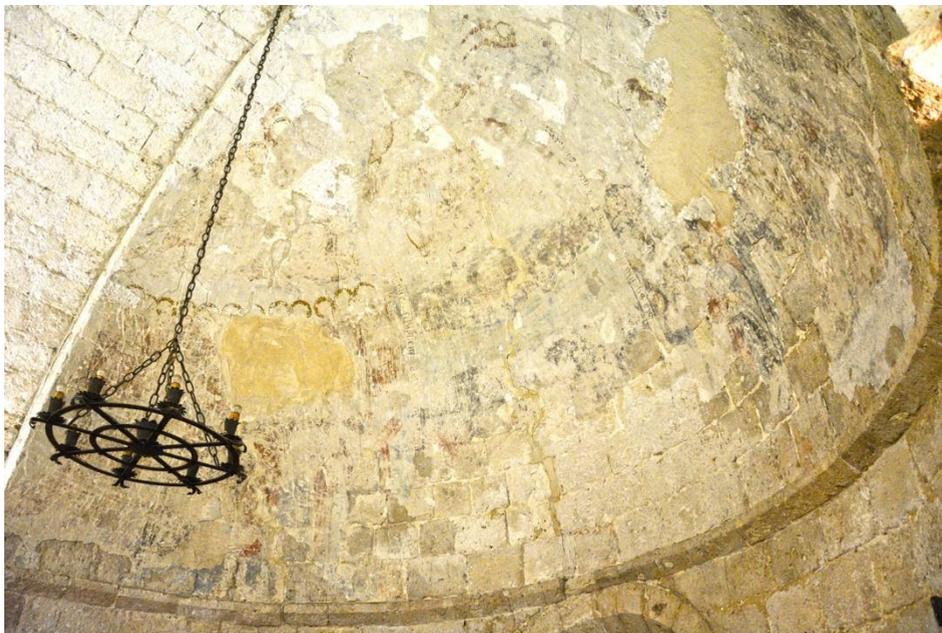


Fig. 1. *Juicio Final* (vista general desde la entrada). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

2. LA TEMÁTICA DEL JUICIO FINAL EN LAS PINTURAS MURALES DE PEÑAFIEL

La identificación de la temática del conjunto pictórico de San Miguel de Reoyo con un Juicio Final se deduce básicamente de dos argumentos principales: en primer lugar, el hecho de que el conjunto pictórico esté presidido por una representación de Cristo nimbada y aparentemente sedente de grandes proporciones, que predomina sobre el resto de figuras, las cuales convergen hacia él. Aunque Cristo ha perdido su rostro y parte de sus ropajes, esto no impide ver el contorno de su figura, que parece estar sentada sobre una gran nube sobre un paisaje montañoso que divide en dos el sector central de la composición. Pese a que se podría esperar una mandorla alrededor de su figura, la franja descendente de color anaranjado conservada bajo el brazo izquierdo de Cristo no parece corresponderse con este motivo. Esta ausencia de mandorla

⁵ Heras García (1969): 201; Valdivieso (1975): 136; Andrés Ordax (coord.) (1989): 330; Núñez Morcillo (2015): t. 1, 391-393; (2018): vol. 2, 241-243.

parece corroborada al apreciarse un fragmento celeste sobre su brazo derecho, que indicaría que tras la figura, en su parte superior, se encontraría representado el cielo y, bajo el brazo, la nube ya referida (bajo la cual se percibe de nuevo una mancha celeste). Sergio Nuñez Morcillo lo considera un *Cristo en majestad*, siguiendo el tipo de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*.⁶ Así lo hace al mostrar sus manos, y seguramente las llagas en su costado y pies, hoy perdidas. Parte de su cuerpo aparece vestido, tal y como se observa en las mangas conservadas en ambos brazos.

El segundo argumento se debe a las dos largas filacterias que parten de las manos de Cristo, conteniendo escritura en letra gótica minúscula caligráfica fragmentariamente conservada y bastante deteriorada, pero legible gracias a la transcripción de Francisco Javier Molina de la Torre. La que parte de la mano derecha de Cristo reza: “[bene]dicti patris mei ꝑꝑite · rregnū qu[od vo]bis para[tum est]”. Mientras que desde su mano izquierda parte el texto “[malefa]cti in ignē eternā que parat(us) [diabolo] angelis ei(us)”. El texto, por tanto, sería “[Bene]dicti Patris mei ꝑꝑite rregnum qu[od vo]bis para[tum est]. / [Malefa]cti in ignem eternam que paratus [diabolo] angelis eius”. Su significado hace referencia a dos fragmentos del Evangelio de San Mateo, capítulo 25, relativos al Juicio Final: “Venite benedicti, patris mei, ꝑꝑite regnum, quod vobis paratum est ab origine mundi” (Mt 25, 34), “ite maledicti in ignem aeternum, qui paratus est diabolo et angelis eius” (Mt 25, 41). Su traducción, siguiendo a Molina de la Torre, sería la siguiente: “benditos de mi Padre, recibid el reino que os ha sido preparado”, “malditos, al fuego eterno que ha sido preparado para el diablo y sus ángeles”.⁷

3. COMPOSICIÓN Y RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA

Estos fragmentos de San Mateo son la fuente que inspira esta iconografía del *Cristo Redentor*, *haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, que vino a continuar la iconografía del *Cristo Justiciero* procedente del Apocalipsis, tal y como indican autores como Panera Cuevas y Nuñez Morcillo.⁸ Da la sensación que el autor de las pinturas murales de San Miguel de Reoyo quiso destacar la

⁶ Panera Cuevas (1994): 278; Nuñez Morcillo (2015): t. 1, 394-395, n. 1096; (2018): vol. 2, 241-243.

⁷ Molina de la Torre (2013): 509; Nuñez Morcillo (2015): t. 1, 394-395, n. 1096; t. 2, 96-97; (2018): vol. 2, 243. Es un fragmento que también pudo ser tomado del sermón 294, 3, de San Agustín de Hipona, traducido modernamente por Luis Vizcaíno / Anoz Gutiérrez (eds.) (1984): 232. Es un fragmento muy empleado desde el siglo XI, como señala Molina de la Torre (2013): 509, donde indica su presencia en el mosaico de San Pablo Extramuros, del siglo XIII –aunque contenido en el libro sostenido por Cristo con su mano izquierda, mientras bendice con la derecha–. Parte de estos versículos aparecen en la *Divina Comedia* de Dante, cuando una voz sorprende a los viajeros exclamando: “Venite benedicti patris mei!” (*Purgatorio*, 27, 55-60).

⁸ Panera Cuevas (1994): 278; Nuñez Morcillo (2015), t. 1, 242; (2018): vol. 2, 243.

actitud de Cristo al extender ambas manos hacia los personajes situados bajo él, representándolas con unas proporciones algo mayores a las esperadas. A este aspecto se une el hecho de que de ambas llagas emanen las dos filacterias que articulan toda la composición de la obra, puesto que dividen verticalmente la composición en tres partes: una central, presidida por Cristo, y dos grupos a su derecha e izquierda compuestos de una serie de figuras humanas, algunas con sus cabezas nimbadas con un halo dorado que se ha conservado en mejores condiciones que el resto de la policromía (fig. 2).



Fig. 2. *Juicio Final* (propuesta de reconstrucción de su composición). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Dibujo del autor

De esta manera la composición se distribuye en tres pisos o niveles horizontales, al menos en sus dos partes laterales. La preponderancia de Cristo juez queda todavía más reforzada por el sentido de las filacterias, que conducen la atención del espectador hacia su figura a través de las llagas de sus manos. Como indica Núñez Morcillo, “las heridas muestran su sacrificio por la humanidad con el objeto de obtener la redención y salvación de los hombres”.⁹ Estos elementos nos hacen pensar, incluso, en la posible iconografía de *Cristo Salvador*, sugerida por la antigua titularidad de la iglesia antes de cambiar a su advocación actual. Intentar reconstruir su composición e iconografía particular es un paso indispensable para poder aclarar este y otros aspectos.

⁹ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243.

3. 1. Nivel superior

Comenzando por el propio Cristo (fig. 3), en parte ya descrito, su vestimenta no tuvo que estar muy alejada de la representación de Cristo juez en el mural del *Juicio Final* de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León, ca.1460-1480),¹⁰ aunque en Peñafiel no sostiene el orbe, ni sus manos presentan la misma disposición. Su vestimenta tampoco tuvo que estar muy alejada de la del Cristo juez del díptico del *Juicio Final* de Jan van Eyck (Metropolitan Museum of Art de Nueva York, ca. 1430), obra en la que la ausencia de mandorla (aunque sugerida simbólicamente por los ángeles) y la exhibición de las llagas de la pasión parecen responder a un motivo de inspiración común con este caso de Peñafiel, si atendemos a que en el manto de Cristo aparece duplicado el versículo de San Mateo “Venite benedicti patris mei” (Mt 25, 34). Por tanto, si bien la disposición de las manos varía entre esta obra de Jan van Eyck y la de San Miguel de Reoyo, en ambas Cristo exhibe sus llagas.



Fig. 3. *Juicio Final* (detalle del Cristo juez). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

¹⁰ Grau Lobo (1997): 140-142; Gutiérrez Baños (2005b): 1-5; (2007): 118; Núñez Morcillo (2015): t. 2, 99.

La vestimenta de Cristo y la disposición de sus manos pueden verse desde las pinturas murales del monasterio cisterciense de Santa María de Vileña (siglo XIV, conservadas en el Museo del Retablo de Burgos) hasta las tablas de la iglesia de San Nicolás de Bari de Burgos (finales del siglo XV).¹¹ Un ejemplo más del empleo de estos versículos en el contexto del Juicio Final se encuentra en el políptico del hospital de Beaune de Rogier van der Weyden (*ca.* 1450), “discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius”, aunque su iconografía y composición se distancia respecto a la de Peñafiel.

La figura de Cristo queda flanqueada, en su lado derecho, por al menos cinco figuras, apreciables por sus nimbos dorados y con punteado regular en su interior (fig. 4), siendo de mayor dimensión la más próxima a Cristo: una importancia que queda confirmada al presentar un nimbo dorado más elaborado, a cuya banda punteada se añade otra exterior en zigzag (figs. 2, n.º 1, y 4). Podría tratarse de la Virgen María, aunque no hay evidencia para confirmar “la presencia de los intercesores, es decir, la Virgen y uno de los Santos Juanes”.¹² Cabe destacar cómo tres de las siluetas de este sector muestran aún restos de alas, con policromía roja y negra: uno de los ángeles las tiene levantadas hacia arriba, en paralelo (figs. 2, n.ºs 2-3, y 4), mientras que el más externo tiene las suyas justo en el borde donde se pierde la capa de enlucido, quedando entre ellos los restos del tercer ángel muy pegados al fragmento desprendido, entre sus nimbos (figs. 2, n.º 3, y 4).¹³ El personaje central conserva en mejor estado parte del rostro, cuello y cabello rubio, y los restos de un rico vestido dorado que estuvo punteado, gracias al cual podemos apreciar su silueta, que adelanta el brazo derecho hacia Cristo (fig. 4).



Fig. 4. *Juicio Final* (detalle de los personajes del nivel superior izquierdo). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

¹¹ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 243.

¹² Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243.

¹³ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243. Como él mismo indica, nada parece asegurar que los ángeles portaran las *Arma Christi*, es decir, los instrumentos de la pasión.

Mientras, en el lado derecho del espectador (izquierdo de Cristo), vemos que todavía se conserva una pareja de ángeles (fig. 5): ambos conservan sus nimbos, parte del rostro y sus alas de color rojo en posición de encontrarse en pleno vuelo. Además, el más próximo a Cristo conserva el punteado que decoraba su vestimenta, semejante a la silueta anteriormente descrita. Todo este nivel superior se encuentra separado del resto por un color celeste, que lo identifica con el cielo.



Fig. 5. *Juicio Final*
(detalle de los ángeles
del nivel superior derecho).
Anónimo. Segundo cuarto
del siglo XV.
Iglesia de San Miguel de Reoyo.
Peñafiel (Valladolid).
Fotografía del autor

3. 2. Nivel intermedio

La franja intermedia viene delimitada por los restos de una nube de tonos pardos, sobre la que se presenta la figura de Cristo juez anteriormente analizada, apreciándose bajo ella la continuación del cielo. Más abajo se puede observar un paisaje montañoso donde no se han conservado restos que puedan indicarnos qué motivos ocupaban el resto del espacio central.



Fig. 6. *Juicio Final* (lado izquierdo del mural). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

El vacío aparente en el sector central (en parte debido al deterioro del mural) contrasta con la riqueza decorativa a ambos lados. En el lado izquierdo de la composición se puede apreciar la representación de una multitud de personajes, distribuidos en dos grupos que se corresponden al nivel intermedio y al nivel inferior (fig. 6). Se correspondería con la iconografía de los bienaventurados o elegidos, que confluyen y avanzan hacia Cristo. En el nivel intermedio que ahora estamos analizando se aprecian doce figuras nimbadas que aún conservan su dorado. Sus halos presentan las mismas características punteadas de los nimbos de los ángeles superiores. De este grupo destaca la figura más cercana a Cristo (fig. 2, n.º 4), de la que aún se pueden percibir sus vestiduras anaranjadas. El personaje más exterior está sentado frontalmente, con una vestimenta roja (figs. 2, n.º 5, y 7). Nada impide considerar que este grupo se corresponde con los doce apóstoles, tal y como se ha señalado desde su descubrimiento por diferentes autores que ya mencionamos anteriormente.

En el lado derecho existe una gran laguna en el centro al haberse desprendido el soporte pictórico. No obstante, se puede apreciar un paisaje montañoso sobre el que vuelan los dos ángeles ya descritos del nivel superior. Son apreciables dos rostros de perfil cercanos a Cristo, uno de ellos en aparente actitud suplicante (figs. 2, n.º 16, y 9-10), que probablemente revele, junto a los personajes más a la derecha del nivel inferior, con velo azul uno de ellos (figs.

2, n.º 14, y 10), la presencia de un escenario reservado principalmente a la representación de los condenados o réprobos.

3. 3. Nivel inferior

Bajo los apóstoles nos encontramos con al menos doce personajes que, según hemos indicado, se corresponden con los bienaventurados o elegidos. La persona más cercana a Cristo parece estar arrodillada en actitud orante en un atril, siendo su rostro perceptible con mayor facilidad que el resto (figs. 2, n.º 6, y 1 y 6). Tras él, al mismo nivel podemos observar otro personaje orante gracias a las manos conservadas (figs. 2, n.º 7, y 6). Las figuras más exteriores son mejor perceptibles: entre ellas parece haber un personaje cuyo rostro es visible, con cabello rubio, y cuya sobrevesta parece ser negra, cubriendo una indumentaria blanca (figs. 2, n.º 8, y 7), que podría tratarse de un religioso. Detrás de él se percibe otro personaje con un vestido rojo y cuyo rostro es también apreciable (figs. 2, n.º 9, y 7), al igual que el personaje que hay a sus espaldas. Más interesante es el rostro situado más al exterior, conservado en mucho mejor estado que el resto y que indica la calidad técnica del autor a la hora de representarlo (figs. 2, n.º 10, y 7-8).



Figs. 7-8. *Juicio Final* (detalles del lado izquierdo del mural y del rostro conservado en su extremo inferior izquierdo). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

En el sector central no hemos podido percibir ningún elemento, debido al deterioro. Siguiendo los paralelos que veremos, como el del Camposanto de Pisa o el de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, solo nos queda elucubrar con la hipotética posibilidad de haber estado ocupado por un altar, bien con la cruz, bien con el Cordero Místico; o bien por un cementerio con sus sepulturas abiertas. Lamentablemente, esta zona ha perdido hasta su enlucido, impidiéndonos determinar si esta iconografía aparecería aquí.



Fig. 9. *Juicio Final* (lado derecho del mural). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

Mientras, en el sector derecho, sí podemos apreciar con claridad una serie de figuras que parecen distribuirse en dos grupos, separados por la presencia de una figura central representada de frente, con hábito negro sobre blanco (¿quizá un fraile dominico intercediendo, teniendo en cuenta la posible influencia del convento de San Pablo situado una manzana más arriba?). Su rostro se ha perdido (figs. 2, n.º 11, y 9-10). El primer grupo, más próximo a Cristo, se inicia con un personaje de perfil vestido de negro cuyo rostro es fácilmente identificable, retratado con la cabeza cubierta con un tocado negro y que parece recordar a la moda de la nobleza de mediados del siglo XV (visible, por ejemplo, en el caso del retrato del marqués de Santillana en el retablo de los Gozos de la Virgen de Jorge Inglés procedente del hospital de Buitrago del

Lozoya y conservado en el Museo del Prado). Cabe la posibilidad de que se trate de un retrato del donante –o de uno de los donantes, si consideramos como tal la figura orante en el atril del lado opuesto (figs. 2, n.º 12, y 10)–, ya que los personajes situados entre Cristo y el posible dominico bien parecen ser bienaventurados por la actitud relajada de sus rostros. Destacan cuatro perfiles mejor conservados, dos de ellos femeninos, y junto a estos un rostro de un personaje girando su cara, en el que el autor realizó un ejercicio de escorzo que recuerda la tradición del Trecento (figs. 2, n.º 13, y 8).



Fig. 10. *Juicio Final* (detalle de los personajes del nivel inferior derecho). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

Esta actitud relajada contrasta con la de los personajes que se dibujan a continuación del personaje de hábito negro sobre blanco, formando un segundo grupo: a su derecha se pueden observar tres rostros cabizbajos, uno de ellos con la cabeza cubierta por con un manto azul y, por sus facciones, claramente apenado (figs. 2, n.º 14, y 11). Más problemático resulta describir el resto de esta parte. A pesar de su deterioro, se puede identificar en ella una figura de vestimenta anaranjada o roja que centra la atención de este espacio y cuya mirada parece levantarse junto a lo que puede interpretarse como una tumba abierta o un sepulcro vacío (figs. 2, n.º 15, y 9). Núñez Morcillo la considera un personaje femenino por “un escote amplio y redondeado que deja desnuda la

garganta y parte de los hombros, a la vez que de un talle elevado se combina con la parte del pecho enormemente ajustada”, siendo visible su cinturón, adscribiéndola por todo ello a las corrientes del gótico internacional.¹⁴ Nosotros no encontramos un personaje de estas características, ni en esta situación en el mural, ni en ninguno de los ejemplos citados anteriormente, pudiendo tratarse el que ahora nos interesa de un personaje real (y es que es una característica de estas pinturas murales la individualización de los rostros, probablemente retratos en el caso de algunos de los bienaventurados).¹⁵ El extremo de este lado es igualmente difícil de identificar, pero puede adivinarse lo que parece ser la boca del Leviatán como entrada al Infierno, que se mantiene abierta por una suerte de tronco blanco (figs. 2 y 9).



Fig. 11. *Juicio Final* (detalle de algunos rostros conservados en el nivel inferior derecho). Anónimo. Segundo cuarto del siglo XV. Iglesia de San Miguel de Reoyo. Peñafiel (Valladolid). Fotografía del autor

¹⁴ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 397-398; (2018): vol. 2, 243-244.

¹⁵ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243.

4. NOTAS SOBRE EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE LAS PINTURAS MURALES

El Juicio Final de San Miguel de Reoyo sigue presentando el reto de identificar su autoría. Sobre ella y respecto a su corriente artística Núñez Morcillo ya ha indicado la influencia del gótico internacional y, a su vez, la presencia de “ciertos influjos del trecentismo toledano (se aprecia, por ejemplo, en el particular diseño almendrado de los ojos de las efigies plasmadas)”, a través del foco vallisoletano del taller de Juan Rodríguez de Toledo.¹⁶ Si bien el análisis estilístico se nos presenta complejo por el estado fragmentario de los restos pictóricos, sí podemos hacer algunos comentarios respecto a sus relaciones iconográficas y compositivas.

La temática del Juicio Final está presente en su contexto inmediato: tal es el caso de las pinturas murales ya citadas de Vileña (siglo XIV, actualmente en Burgos), de la capilla de San Martín o del Aceite de la catedral vieja de Salamanca, también del siglo XIV,¹⁷ o la representación en el mismo Peñafiel del Juicio Final en uno de los murales hallados en el convento dominico de San Pablo, también del siglo XIV, conservados en el Museo de Valladolid.¹⁸ En las cercanías de Peñafiel encontramos, del último cuarto del siglo XV, las pinturas murales del ábside de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castrillo de Duero, donde aparece representado un Pantocrator rodeado por el tetramorfos,¹⁹ como sucede también en la iglesia de Santa Marina de Sacramenia, donde las pinturas murales están datadas gracias a una inscripción en 1436.²⁰ Algo más alejadas geográficamente quedan en las pinturas murales de Nuestra Señora Arbás de Gordaliza del Pino (León), ya mencionadas, o en las de San Juan Bautista de Fresno el Viejo (Valladolid).²¹ Sin embargo, estos ejemplos se distancian de la composición y distribución de los personajes en San Miguel de Reoyo, e igualmente parecen hacerlo respecto de la calidad técnica empleada en estas pinturas murales de Peñafiel.²²

4. 1. El foco toledano y las influencias italianizantes

Estas pinturas se aproximan estilística y compositivamente a las de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, terminada en 1397-1404,²³ donde

¹⁶ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 398; (2018): vol. 2, 243-244.

¹⁷ Gutiérrez Baños (2005a): t. 2, 143-191 y 370-371.

¹⁸ Pérez Villanueva (1935-36): 99-123; Gutiérrez Baños (2005a): t. 2, 134-137; González Zympla (2011): 64, n. 60; Molina de la Torre (2013): 815-817.

¹⁹ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 287-300; (2018): vol. 2, 196-201.

²⁰ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 609-625; (2018): vol. 2, 352-359.

²¹ Núñez Morcillo (2011); (2015): t. 1, 319-342; (2018): vol. 2, 210-217 y 241.

²² Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243, donde destaca entre otros aspectos “la gran calidad técnica del mural”, realizando pliegues más naturalistas gracias al sombreado, y la “riqueza y amplitud de la paleta cromática”.

²³ Bango Torviso (2005): 30; Castañón *et alii* (2005): 54-55; Gutiérrez Baños (2011): 400.

la influencia de Giotto y de Antonio Veneziano está presente –si aceptamos la opinión más extendida– a través de la mano de Nicolás de Antonio y de Gherardo Starnina (ca. 1360-1413) mediante contactos con maestros italianos, como Agnolo Gaddi en sus trabajos de la capilla de los Españoles de Santa Maria Novella (Florencia).²⁴ Las pinturas murales inferiores, donde se encuentra el Juicio Final, se encuentran pobremente conservadas, pero representan una posible fuente de inspiración para el mural de San Miguel de Reoyo: la distribución de personajes en tres niveles es parecida, con los ángeles en el nivel superior, los apóstoles sedentes en el intermedio, y los bienaventurados en el nivel inferior, aunque aquí, a diferencia de Peñafiel, estos ostentan un nimbo dorado.²⁵ No se ha conservado la parte del Infierno debido a la pérdida del soporte, pero sabemos de su existencia original.²⁶ En la capilla de San Blas, Cristo juez (vestido y con el brazo derecho alzado) preside la composición acompañado de la Virgen, ambos nimbados, mientras que son los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con el Cordero Místico los que ocupan la parte central bajo las figuras principales.²⁷

Cabe señalar, asimismo, la posible inspiración del Juicio Final de San Blas en el representado en el Camposanto de Pisa (1336-1341), encargado por los dominicos a Buonamico di Martino Buffalmacco, con influencia de la capilla de los Scrovegni de Padua (ca. 1305), realizada por Giotto (1267-1337).²⁸ El Camposanto de Pisa y la capilla de San Blas de Toledo siguen la misma estela heredada de Padua, con similitudes claras en composición y estilo. A ella se incorporaría San Miguel de Reoyo con un espacio reservado a los condenados o suplicantes del perdón divino, revelado por los personajes n.º 14 y n.º 16 (figs. 2 y 10). En Pisa aparece representada la boca del Infierno en su lado derecho, dedicando este espacio a la lamentación de los condenados o réprobos. Ignoramos si este tema también fue tratado en la capilla de San Blas en un espacio relevante, dejando en su extremo las fauces que llevarían al Infierno. Lo que sí parece es que Peñafiel sigue el ejemplo pisano, puesto que reserva su espacio derecho a estos condenados, situando en su extremo las fauces abiertas del Leviatán, probablemente siguiendo el esquema toledano (aunque el Leviatán también lo encontraremos en el Juicio Final de Nicolás Florentino en Salamanca y en la tabla de Valderas que se exhibe en el museo de la catedral de León,

²⁴ Piquero López (1983): t. 1, 313-365; Bango Torviso (2005): 27; Castañón *et alii* (2005): 39-40; Gutiérrez Baños (2007): 90-91; (2011): 399-412.

²⁵ Sobre las semejanzas que se pueden establecer entre los nimbos de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo y los de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, puede consultarse Piquero López (1983): t. 2, 996-997.

²⁶ Bango Torviso (2005): 50; Castañón *et alii* (2005): 39-40.

²⁷ Castañón *et alii* (2005): 39-40; Bango Torviso (2005): 47-50.

²⁸ La atribución a Buffalmacco se debe a Luciano Bellosi (1974). Sobre la relación con la capilla de los Scrovegni, v. Bango Torviso (2005): 50; Castañón *et alii* (2005): 39-40. En general, sobre las pinturas murales del Trecento italiano, v. Poeschke (2005).

obras ambas posteriores). Esto hace que el Juicio Final de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel se distancie de otros ejemplos, como el Juicio Final de Nardo di Cione en la capilla Strozzi de Santa Maria Novella de Florencia, donde centran la composición Cristo Redentor y la Virgen, rodeados por los bienaventurados a ambos lados (*ca.* 1360).²⁹

En Peñafiel resulta peculiar la presencia destacada del personaje de vestimenta anaranjada o rojiza en el espacio inferior derecho, interpretado como femenino por Núñez Morcillo tal y como ya comentamos (figs. 2, n.º 15, y 9-10),³⁰ centrando la atención del espectador, al que preceden dos personajes femeninos en apariencia entristecidos. Todos ellos se encuentran separados, como dijimos, por el personaje de hábito negro sobre blanco que divide en dos el lado derecho del nivel inferior del mural de San Miguel de Reoyo (figs. 2, n.º 11, y 9-10). Esto podría ser una aportación original del autor del conjunto de Peñafiel, como original sería también la ausencia de la Virgen María en el centro de la composición, a diferencia de Pisa y de Toledo. Como se ha señalado, lo más probable es que la Virgen haya sido desplazada hacia la izquierda, junto a los ángeles, con un nimbo diferente (figs. 2, n.º 1, y 4). Sea como fuere, parece que el autor de estas pinturas murales de Peñafiel sintetizó la tradición del Pantocrator presidiendo el Juicio Final, con las composiciones y disposiciones de influencia giottesca mencionadas, próximas a la iconografía del Cristo como juez redentor que exhibe sus llagas.

El Juicio Final de Peñafiel ofrece un paralelo más con el del Camposanto de Pisa al estar presentes en ambos las mismas citas de Mt 25 en las filacterias, portándolas en Pisa el ángel que centra la composición y en Peñafiel partiendo de las manos de Cristo juez. Si bien en Pisa aparecen la Virgen y Cristo presidiendo la escena y los apóstoles figuran a ambos lados de la composición (lo cual difiere de Peñafiel), no es menos reseñable, como coincidencia, la presencia de bienaventurados sin nimbo dorado en el estrato inferior, y la presencia de algunos bienaventurados en su parte central derecha; bienaventurados que la figura de hábito negro y blanco parece separar de los réprobos a los que domina la desesperación. Aunque en Pisa no aparezca una tumba o sepulcro en su lado derecho, como sí sucede en Peñafiel (figs. 2, n.º 15, y 9), los personajes representados en este lado parecen mostrar este mismo estado de tristeza.

4. 2. Salamanca, León y las influencias del gótico internacional

Si ya comentamos la presencia del fragmento de Mt 25 en el díptico del *Juicio Final* de Jan van Eyck conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el políptico del hospital de Beaune de Rogier van der Weyden,

²⁹ Panera Cuevas (1994): 278-279.

³⁰ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243-244.

es el momento también de decir que estos mismos fragmentos aparecen simplificados y fragmentados en las cuatro filacterias que portan los ángeles inferiores que custodian a Cristo en el mural del Juicio Final del ábside de la catedral vieja de Salamanca. De izquierda a derecha, rezan: “Venite benediti” (sic), “surgite mortui”, “venite ad iudicium”, y la última, “ite maledicti”.³¹ La original iconografía del Juicio Final salmantino, encargado en 1445 a Nicolás Florentino, se aleja también compositivamente del caso de San Miguel de Reoyo de Peñafiel.³²

De este modo el autor del Juicio Final de la iglesia vallisoletana parece revelar unas influencias italianizantes que seguramente llegaron a través del foco toledano de la mano del taller de Juan Rodríguez de Toledo. Unas influencias que combinó con las innovaciones de la nueva fase del gótico internacional, a partir de 1430 aproximadamente, impulsada por las innovaciones de Nicolás Francés en sus trabajos de la catedral de León (aunque nos quede la incertidumbre de cómo sería el planteamiento de su mural dedicado al Juicio Final, perdido en el siglo XIX). Sabemos que Nicolás Francés se encuentra en León en el largo período que va de 1434 a 1468, sin que podamos rastrearlo en Peñafiel, aunque sí sabemos que en 1452 viajó a Salamanca para estudiar el Juicio Final de Nicolás Florentino previamente a ofrecer su propia versión de este tema en la catedral de León.³³ De la influencia de aquel Juicio Final de Nicolás Francés parecen quedar dos obras que lo debieron de tomar como modelo: por un lado, las pinturas murales ya citadas de la iglesia de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León), según Grau Lobo y Gutiérrez Baños, y, por otro, la tabla del Juicio Final de Valderas,³⁴ que en su composición parece alejarse de Peñafiel a pesar de que sí presenta un Leviatán. La influencia de Nicolás Francés llegaría incluso hasta el Juicio Final de Fresno el Viejo.³⁵ En todo caso, el Juicio Final de Peñafiel parece distanciarse de los modelos compositivos de Nicolás Francés, sin que podamos saber si acaso tuvo alguna influencia sobre él o si, por el contrario, fue Nicolás Francés quien la tuvo sobre el Juicio Final de Peñafiel. Igualmente, el Juicio Final de Peñafiel presenta cierta distancia de los progresos representados por los hermanos Delli y la nueva fase del gótico internacional.³⁶

A esta nueva fase se corresponden, en Peñafiel, parte de las pinturas murales halladas en el convento de San Pablo y conservadas en el Museo de Valladolid. Una es el mural de la Inmaculada Concepción (asociada al tema de la Virgen de la Expectación), que correspondería a la segunda mitad del siglo

³¹ Molina de la Torre (2013): 509; Núñez Morcillo (2015): t. 1, 394-395, n. 1096.

³² Sánchez Cantón (1964); Panera Cuevas (1994); Gutiérrez Baños (2007): 103-118.

³³ Gutiérrez Baños (2007): 114-117.

³⁴ Núñez Morcillo (2018): vol. 1, 55.

³⁵ Núñez Morcillo (2015): t. 1, 839.

³⁶ VV.AA. (2000); Gutiérrez Baños (2007): 130-136; (2011): 430.

XV y que puede adscribirse al círculo de Nicolás Francés, aunque esto sigue siendo objeto de debate.³⁷ Igualmente sugerente es la comparación con otro de los murales góticos que se hallaron en el convento de San Pablo: un ángel en movimiento con una filacteria que contiene un fragmento ilegible en letra gótica.³⁸

4. 3. La influencia de Juan Rodríguez de Toledo

Como venimos comentando, más firme parece ser el vínculo que podemos rastrear entre estas influencias italianas y toledanas y el caso de Peñafiel en la obra del maestro Juan Rodríguez de Toledo: uno de los pintores que trabajaron en la capilla de San Blas de la catedral primada, al que se le ha llegado a considerar el autor de su Juicio Final, aunque no de manera única e independiente.³⁹ El haber trabajado presumiblemente con Gherardo Starnina y Nicolás de Antonio hizo que con él se extendiera la influencia italogótica hacia Valladolid. Allí realizó el llamado retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (1415-16), conservado en el Museo del Prado, pero originalmente destinado al monasterio de San Benito el Real de la ciudad, donde sirvió como retablo mayor.⁴⁰ Su técnica para ejecutar los ropajes y rostros parece apuntar a un símil con el caso de Peñafiel, al igual que los ejemplos de la capilla toledana de San Blas y la técnica empleada para ejecutar los ojos con un diseño almendrado, como señala Núñez Morcillo.⁴¹

El empleo de los nimbos dorados punteados en el retablo de la Infancia de Cristo realizado por Juan Rodríguez de Toledo junto con el Maestro de Horcajo ca. 1430, es otro posible vínculo con Peñafiel.⁴² Esta técnica de representar el nimbo dorado con punteado figura de la misma manera en la *Virgen con el Niño y Santa Catalina con donantes* del Museo de Valladolid, de principios del siglo XV, también atribuida a Juan Rodríguez de Toledo.⁴³ No obstante, es una técnica habitual, pudiéndose ver desde ejemplos como el *Juicio Final* de

³⁷ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 237-339, citando el debate sobre su autoría, estilo y cronología entre Nieto Gallo, Martín González y Wattenberg García.

³⁸ Valdivieso (1975): 152-153; Redondo Cantera (2011): 176. Sobre las pinturas murales halladas en San Pablo de Peñafiel, v. Pérez Villanueva (1935-36): 99-123; Nieto Gallo (1944-45): 109; Wattenberg García (coord.) (1996): 176-177; Gutiérrez Baños (2005a): t. 1, 102-115 y 411-413; t. 2, 130-136. Molina de la Torre (2013): 818-821.

³⁹ Rallo Gruss (1999): vol. 2, 529; Gutiérrez Baños (2007): 89-98; (2011): 403; Miquel Juan (2013): 65.

⁴⁰ Gutiérrez Baños (2007): 89-98; (2011): 419-423; Palumbo (2015): 282. Para el foco toledano es clásico el estudio realizado en su Tesis Doctoral por Piquero López (1983).

⁴¹ Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 245.

⁴² Piquero López (1983): t. 2, 1037; Miquel Juan (2013): 74 y 76-78; Ibáñez Martínez (2004): 76-81 y 197-198.

⁴³ Piquero López (1983): t. 2, 1032-1033; Miquel Juan (2013): 74 y 78.

Gherardo Starnina de la Alte Pinakothek de Múnich hasta multitud de ejemplos representativos del gótico internacional.

Con todo, y con seguridad, el maestro de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel queda más distanciado del tardío Maestro de Osma, activo a finales del siglo XV, presente en la comarca con ejemplos como el retablo de Corrales de Duero o una pieza del Museo de Arte Sacro de Peñafiel, y Maestro de Manzanillo, activo en torno a 1500 en dicha comarca.⁴⁴

CONCLUSIONES

Las pinturas murales de San Miguel de Reoyo de Peñafiel corresponden a la decoración que presidía la antigua iglesia románica de San Salvador de Reoyo. Su temática es la del Juicio Final, aunque cabe la posibilidad de que su autor adaptara sus referentes giottescos y toledanos para representar a Cristo como Redentor, posiblemente invocando también de esta manera la imagen de Cristo como Salvador, puesto que esta fue la advocación de esta iglesia desde el siglo XII hasta finales del XVI, a pesar de la ausencia del orbe en la iconografía conservada a día de hoy.⁴⁵ Un ejemplo de la proximidad del tema del Juicio Final con el del Salvador lo encontramos en el *Cristo bendiciendo* de Fernando Gallego conservado en el Museo del Prado, cuya temática varió en su proceso de ejecución ca. 1495, suprimiendo el Cordero Místico de su composición.⁴⁶

El autor también debió de combinar, tal y como hemos visto, influencias procedentes de Italia con concomitancias flamencas, si atendemos también a las similitudes del empleo de los versículos de Mt 25 en el propio Juicio Final de Buffalmacco (Camposanto de Pisa) y de Nicolás Florentino (catedral vieja de Salamanca), pero también con ecos remotos en el díptico de Jan van Eyck y el políptico de Rogier van der Weyden. Unas influencias que en última instancia el autor sintetizó para ofrecer una composición en cierta medida original, en la que el mensaje de salvación de Cristo juez parte de las llagas de sus manos, extendidas hacia la humanidad representada a sus pies, con una técnica que aún tiene presente la influencia del Trecento.⁴⁷

Parece claro que este mural está relacionado con la estela artística desarrollada en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (ca. 1400), donde se importa el

⁴⁴ Valdivieso (1975): 137, fig. 282, citando a Caamaño (1962): 261; Núñez Morcillo (2015): t. 1, 118.

⁴⁵ La temática de la *Anastasis*, cuya representación más célebre sea quizá la del ábside del *parekklesion* del que fuera poderoso monasterio de San Salvador de Chora, de principios del siglo XIV, en Constantinopla (Estambul), es otro caso de Cristo ligado a la iconografía de Cristo Salvador. Sin mostrar un orbe y sí una mandorla, abandonando el estatismo del Cristo sedente y en majestad, descendiendo, de pie, a la tierra, extendiendo sus manos para ayudar a dos resucitados a salir de sus sepulcros como bienaventurados en el día del Juicio Final.

⁴⁶ Alba *et alii* (2014): 122-147; Cabrera / Garrido (1981): 43-48; Silva Maroto (2004).

⁴⁷ Gutiérrez Baños (2007): 91; (2011): 418-424; Núñez Morcillo (2018): vol. 2, 243-245.

modelo giottesco del Juicio Final establecido en la capilla de los Scrovegni de Padua (ca. 1305), entroncando de una manera especial con la representación del Juicio Final del Camposanto de Pisa (ca. 1340). Los ejemplos coetáneos pueden situar a estas pinturas en el segundo cuarto del siglo XV, aunque el análisis más detallado de sus nimbos, técnica, y paralelos compositivos puedan arrojar más luz a su interpretación y autoría en el futuro.

La villa de Peñafiel se encontraba por entonces en un lugar privilegiado dentro del escenario político castellano, siendo un ducado propiedad de los Trastámara que se enraizarían en Aragón desde que en 1390 Juan I se lo concedió, junto con el señorío de Cuéllar, a su hijo Fernando de Antequera,⁴⁸ quien se convertiría en rey de Aragón como Fernando de Antequera (1412-1416). La preeminencia esta de la villa de Peñafiel se manifiesta, por ejemplo, con el nacimiento en ella en 1421 del futuro príncipe de Viana, don Carlos, cuando residían en Peñafiel Juan II de Aragón y Blanca de Navarra. Mientras, la familia Manuel seguía teniendo peso en la villa, sede de su panteón familiar en el convento de San Pablo desde que lo fundara don Juan Manuel (1282-1348).⁴⁹ Una influencia que continuará,⁵⁰ a pesar de las guerras entre Juan II de Castilla y los Infantes de Aragón y de la cesión de la villa a Pedro Girón, Maestre de Calatrava, por Enrique IV en 1448. Era, por tanto, un lugar especialmente propenso a recibir influencias artísticas de vanguardia para la época.

La antigua iglesia del Salvador de Reoyo, rebautizada avanzado el siglo XVI como San Miguel, era una de las principales parroquias de Peñafiel. No resulta descabellado pensar en que fuera una obra patrocinada por algún miembro de estas familias, al tratarse de una parroquia muy cercana al convento de San Pablo en el que se encontraban las estancias nobles tan frecuentadas por sus mecenas y protectores.

Las obras realizadas por Juan Rodríguez de Toledo y su taller en esta época hacen pensar en la probable relación de estas pinturas murales con este círculo, siendo necesario avanzar en su investigación para determinar su autoría. El deficiente estado de conservación de estas pinturas dificulta este avance en la profundización de su conocimiento. Urge, por tanto, su puesta en valor a través de una mayor difusión y dignificación de su espacio, al tratarse de una obra monumental de gran calidad técnica y artística que sigue siendo prácticamente desconocida a día de hoy.

⁴⁸ Gutiérrez Baños (2011): 383. Fernando de Antequera erigirá, en las proximidades de Cogeces del Monte, entre Cuéllar y Peñafiel, el monasterio jerónimo de La Armedilla, v. Losa Hernández (2008): 24-25.

⁴⁹ Cabe señalar la aportación de esta familia a la influencia del arte italiano en España a través de la donación de la *Virgen de la Leche* de la catedral de Murcia de ca. 1367 firmada por Barnaba da Modena (1328-1386), adquirida por su hija Juana Manuel y donde están representados tanto Juana como reina de Castilla (por su matrimonio con Enrique II) y probablemente su primo Juan Sánchez Manuel, según Pérez Sánchez en *Obras maestras restauradas...* (1993): 16-28 y la entrada de Navarro Martínez (en línea).

⁵⁰ Redondo Cantera (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Laura *et alii* (2014): “Las prácticas artísticas de los pintores «hispanoflamencos» en la Corona de Castilla en el siglo XV”, *Boletín del Museo del Prado*, 32, 122-147. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/las-practicas-artisticas-de-los-pintores/f89cfb99-257f-abba-6189-54cce29b297d> (consultado el 18 de junio de 2020).
- Andrés Ordax, Salvador (coord.) (1989): *Castilla y León/1. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila (La España gótica*, vol. 9). Madrid, Ediciones Encuentro.
- Bango Torviso, Isidro G. (2005): “La catedral de Toledo hacia 1400. Un centro creador en constante transformación”, en VV.AA.: *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*. Madrid, Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, World Monuments Fund España e Iberdrola, Madrid, pp. 21-32. Disponible en: <https://www.fundacioniberdrolaespana.org/wp-content/uploads/capilla-san-blas-catedral-toledo-cuadernos-restauracion-recuperacion-publicaciones-fundacion-iberdrola-espana.pdf> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Belloso, Luciano (1974): *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turín, G. Einaudi.
- Caamaño, Jesús María (1962): “Una nueva tabla del Maestro de Osma”, *BSAA*, 28, 261-263.
- Cabrera, José María / Garrido, M.^a del Carmen (1981): “Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego”, *Boletín del Museo del Prado*, 2, 27-48. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/dibujos-subyacentes-en-las-obras-de-fernando/f2b732f7-f864-4301-9cf3-3f17743f96f5> (consultado el 18 de junio de 2020).
- Castañón, Jaime *et alii* (2005): “La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo”, en VV.AA.: *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*. Madrid, Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, World Monuments Fund España e Iberdrola, Madrid, pp. 33-69. Disponible en: <https://www.fundacioniberdrolaespana.org/wp-content/uploads/capilla-san-blas-catedral-toledo-cuadernos-restauracion-recuperacion-publicaciones-fundacion-iberdrola-espana.pdf> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- “Excursiones...” (1939-40): “Excursiones realizadas durante el curso actual”, *BSAA*, 6, 13-17.
- García Guinea, Miguel Ángel / Pérez González, José María (dirs.) (2002): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico. Disponible en: <http://www.romanicodigital.com/listado-Pdf.aspx> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- González Zymla, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3/6, 51-82. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-6> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Grau Lobo, Luis A. (1997): “Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades”, *Brigecio*, 7, 123-148.

- Gutiérrez Baños, Fernando (2005a): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 ts. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2005b): *Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)*. Valladolid, inédito.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2007): “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales”, en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 87-138. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/75/ebook.pdf> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Gutiérrez Baños, Fernando (2011): “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artigrama*, 26, 381-430. Disponible en: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/2monografico/09.pdf> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Heras García, Felipe (1969): “Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid”, *BSAA*, 34-35, 195-215.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (2004): “Anónimo, Maestro de Horcajo y Taller de Rodríguez de Toledo: Cuatro tablas de un retablo procedentes de Horcajo de Santiago (Cuenca)”, en *Arte en el tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense* (catálogo de exposición). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 76-81.
- Losa Hernández, Roberto (2008): “En torno a los orígenes del monasterio de Santa María de la Armedilla, Cogeces del Monte (Valladolid)”, *Estudios del Patrimonio Cultural*, 0, 20-31. Disponible en: <https://sercam.es/estudios-del-patrimonio-cultural/epc-00/> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Luis Vizcaíno, Pío de, O.S.A. / Anoz Gutiérrez, José, O.A.R. (eds.) (1984): *Obras completas de San Agustín XXV. Sermones (5º) 273-338. Sermones sobre los mártires*, ed. bilingüe. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Miquel Juan, Matilde (2013): “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7, 49-87. Disponible en: https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-49.pdf (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Molina de la Torre, Francisco Javier (2013): *Epigrafía medieval y moderna en la Provincia de Valladolid (987-1556)* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2961>
- Navarro Martínez, Juan Pedro (en línea): “Virgen de la Leche, Bernabé de Módena”, en <https://museodelacatedraldemurciaticumu.wordpress.com/colecciones/virgen-de-la-leche-bernabe-de-modena/> (consultado el 6 de julio de 2020).
- Nieto Gallo, Gratiniano (1944-45): “Una representación de la Inmaculada en el siglo XV”, *BSAA*, 11, 109-118.
- Núñez Morcillo, Sergio (2011): “La pintura mural del siglo XV en Valladolid: Iglesia parroquial de Fresno el Viejo”, *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 381-395. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37470

- Núñez Morcillo, Sergio (2015): *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria* (Tesis Doctoral), 2 ts. Universidad de Valladolid. Handle: [:http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16501](http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16501)
- Núñez Morcillo, Sergio (2018): *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols. Valladolid, Junta de Castilla y León. Disponible en: https://www.jcyl.es/junta/ccyt/20181220_pintura_mural_tardogotica_VASGSO.pdf (consultado el 26 de junio de 2020).
- Obras maestras restauradas... (1993) *Obras maestras restauradas. Barnaba da Módena, polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, catedral de Murcia. Rodrigo de Osona, retablo del Calvario, iglesia de San Nicolás, Valencia* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Argenteria.
- Palumbo, María (2015): *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona. Handle: <http://hdl.handle.net/10803/398755>
- Panera Cuevas, Francisco Javier (1994): “Los Delli y la decoración del altar mayor de la catedral vieja de Salamanca. La primera manifestación del Renacimiento florentino en Castilla”, en VV.AA.: *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, t. 1. León, Universidad de León, pp. 275-284. Handle: <http://hdl.handle.net/10612/5496>
- Pérez Villanueva, Joaquín (1935-36): “Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel”, *BSAA*, 4, 99-123.
- Piquero López, María de los Ángeles Blanca (1983): *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 ts. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/52905/> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Poeschke, Joachim (2005): *Italian Frescoes: The Age of Giotto, 1280-1400*. Nueva York y Londres, Abbeville Press.
- Rallo Gruss, Carmen (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica* (Tesis Doctoral), 2 vols. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/2521/> (consultado el 13 de mayo de 2020).
- Redondo Cantera, María José (2011): “El convento de San Pablo en Peñafiel (Valladolid). Panteón de los Manuel”, *Biblioteca*, 26, 161-199.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1964): *Maestre Nicolás Francés*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Silva Maroto, Pilar (2004): *Fernando Gallego*. Salamanca, Caja Duero.
- Valdivieso, Enrique (1975): *Antiguo partido judicial de Peñafiel (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 8). Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- Villa Polo, Jesús de la (2020): “Los Téllez-Girón, unos señores olvidados”, *Torre del Agua*, 21, 5-9. Disponible en: <http://www.penafieltorredelagua.com/archivos/publicaciones/boletin-no-21> (consultado el 1 de julio de 2020).
- VV.AA. (2000): *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- Wattenberg García, Eloísa (coord.) (1996): *Museo de Valladolid. Colecciones*. Salamanca, Junta de Castilla y León.