

Conocer Valladolid 2019

XII Curso de patrimonio cultural



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de
Valladolid

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el XII Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 6 y 29 de mayo del año 2019.

© Los autores

ISBN: 978-84-16678-74-7

Depósito Legal: VA 330-2021

Una publicación de:



R REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción
"Casa de Cervantes", Calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid
☎ 643 102 617 | www.realacademiaconcepcion.net

Coordinación del curso y edición: Jesús Urrea

CON EL PATROCINIO DE:

—Edición impresa: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID
Impresión: Imprenta Municipal

—Edición digital:



Primera edición: abril de 2021
Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- La terra sigillata en tierras vallisoletanas** 13
MARÍA VICTORIA ROMERO CARNICERO | Universidad de Valladolid
- ¿Dónde estuvo la ciudad prerromana de Intercatia?**
Montealegre de Campos versus Paredes de Nava 41
F. JAVIER ABARQUERO MORAS | Museo de Palencia
- Excavación en el yacimiento de “Carrecastro” (Tordesillas y Velilla)** 61
ÁNGEL L. PALOMINO LÁZARO. MANUEL CRESPO DÍEZ. INÉS MARÍA CENTENO CEA |
Arqueólogos

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

- Ruina e intervención restauradora: castillos de Íscar, Trigueros y Montealegre** .. 89
FERNANDO COBOS GUERRA | Doctor arquitecto
- Bodegas del caserío antiguo y desarrollo de la ciudad histórica.**
La casa de la manta negra y el primitivo colegio de los ingleses..... 115
FÉLIX JOVÉ SANDOVAL | Universidad de Valladolid
- Huerta del rey, el desarrollo de un barrio moderno** 133
MARINA JIMÉNEZ JIMÉNEZ. MIGUEL FERNÁNDEZ MAROTO. M.^a A. CASTRILLO ROMÓN |
Instituto universitario de Urbanística. Universidad de Valladolid

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

- Murales góticos en la provincia de Valladolid: visión panorámica
y nuevas aportaciones** 167
FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS | Universidad de Valladolid
- Los lienzos de Flandes de la Casa Pía de la Aprobación de Valladolid:
Pantoja de la Cruz, copista de Memling (?) y Brueghel de Velours** 199
MIGUEL ÁNGEL MARCOS VILLÁN | Museo Nacional de Escultura
- Nuestra Señora de San Lorenzo, fiestas y devociones** 221
LOURDES AMIGO VÁZQUEZ | Doctora en Historia

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

- Fiestas de toros durante la ocupación francesa
(1808-1814) y las partidas de guerrilleros vallisoletanos** 251
JOSÉ DELFÍN VAL | Académico
- Frechilla y Zuloaga, un dúo de pianos para la historia de Valladolid** 261
DIEGO FERNÁNDEZ MAGDALENO | Académico
- Los gritos de la calle en Valladolid** 265
JOAQUÍN DÍAZ | Académico

Murales góticos en la provincia de Valladolid: visión panorámica y nuevas aportaciones*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS | Universidad de Valladolid

Si bien popularmente se asocia la pintura mural al periodo románico, lo cierto es que este tipo de manifestación artística no es privativo de ningún periodo en particular, pudiéndose desarrollar en cualquier momento en que existan, por una parte, un muro y, por otra parte, necesidades de expresión y de comunicación. De hecho, la pintura mural continuó teniendo un especial protagonismo en los siglos del gótico, lo que desmiente el tópico de que en este periodo las artes del color se desarrollaron preferentemente en los retablos o en otros soportes menos frecuentes en el entorno vallisoletano como vidrieras o como miniaturas. Cabe recordar, además, que en estos siglos siguieron en pie y en uso cientos de edificios románicos cuyas extensas superficies murarias era necesario mantener y actualizar y que, aun cuando se edificaran nuevas construcciones, pocas veces arraigó entre nosotros el refinamiento de la arquitectura radiante que desmaterializaba por completo los paramentos, por lo que incluso las nuevas construcciones requerían del complemento de la pintura mural.

* Este trabajo se enmarca en el G.I.R. *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid y en el proyecto de investigación *Recepción y proyección artísticas en Castilla y León (siglos XIII-XX). Su fortuna y su valor patrimonial* financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León.

Este tipo de manifestación artística no tiene por qué ser siempre de carácter figurativo, ni en el periodo románico, ni en el periodo gótico (ni, por supuesto, en los periodos subsiguientes). De hecho, en la mayor parte de las ocasiones no fue de carácter figurativo, limitándose a cubrir como una piel la fábrica muraria de los edificios para su protección y para su adecentamiento, con decoraciones que, o bien fingían aparejos u otros elementos arquitectónicos, o bien realizaban genuinos miembros arquitectónicos. Este tipo de decoraciones de acabado arquitectónico, a las que se suele denominar pinceladuras, están bien representadas en la provincia de Valladolid, en un contexto arquitectónico mudéjar, por las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos, donde, por una parte, se imitan fábricas latericias que se superponen a fábricas latericias reales (e, incluso, a fábricas de sillería) y, por otra parte, se imitan tracerías flamígeras que crean la ilusión de que existen vanos donde, en realidad, solo existen muros¹. Con más frecuencia, no obstante, las pinceladuras consistían en sencillas imitaciones de un despiece de sillería con líneas rojas o con líneas negras. El afán por dejar las fábricas de los edificios a la vista nos ha privado de manera irremediable de muchas de estas pinceladuras (y, a buen seguro, de algún que otro conjunto de pinturas murales de carácter figurativo), pero, por fortuna, en los últimos tiempos se tiene más sensibilidad hacia este tipo de manifestación artística que nos proporciona la verdadera fisonomía de los interiores de los edificios medievales.

Este trabajo se centrará en las pinturas murales de carácter figurativo, que, en el periodo gótico, sufren una evolución paralela a la que se constata en otro tipo de soportes y que se suele sintetizar en cuatro fases o estilos sucesivos: gótico lineal, gótico italianizante, gótico internacional y gótico hispanoflamenco. En los siglos XIII y XIV predomina el gótico lineal, que, como su propio nombre indica, se caracteriza por el predominio de la línea, de carácter sintético y expresivo, que delimita campos perfectamente definidos que se rellenan de colores planos e intensos que crean efectos de un fuerte cromatismo que, sin embargo, trasciende el valor puramente descriptivo de los colores. El gótico italianizante, que desde poco antes de mediados del siglo XIV tiene tanto arraigo en la Corona de Aragón, no tiene tanto arraigo en la Corona de Castilla (al menos en su mitad septentrional), por lo que las conquistas italianas en lo que se refiere a espacio, volumen o expresión de las emociones solo se dejan sentir en nuestro entorno en tanto que leve modulación del gótico lineal o en tanto que componente del subsiguiente gótico internacional, que emerge en los albores del siglo XV. Este es producto de los sofisticados ambientes cortesanos del periodo tardogótico, donde confluyen tradiciones artísticas diversas en un contexto de lujo y de alarde, pero, en sus manifestaciones en la pintura mural en la Corona de Castilla (de nuevo al menos en su mitad septentrional), denota, salvo contadas excepciones, cierta marginalidad, con pervivencias del gótico lineal que se intentan subsanar mediante la insistencia en lo decorativo. Desde poco antes de mediados del siglo XV se desarrolla entre nosotros el gótico hispanoflamenco, que consiste en la recepción del giro realista propio del final del periodo tardogótico que se había gestado en los Países Bajos a principios del siglo XV.

¹ Carlos DUQUE HERRERO, *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico. Del siglo XIV al XVI*, Palencia, 2006, pp. 77-78.

Se puede decir que, en la actualidad, nuestro conocimiento de la pintura mural gótica vallisoletana es bastante amplio, dado que existen dos trabajos que abordan su estudio y catalogación en los distintos periodos de su desarrollo de manera sistemática y exhaustiva. En efecto, el publicado por mí mismo en 2005 cubre los siglos XIII y XIV, periodo protagonizado por el gótico lineal². En él se estudian trece conjuntos, a los que habría que sumar uno de dudosa calificación estilística por su precario estado de conservación. Por su parte, el publicado por Sergio Núñez Morcillo en 2018 cubre el periodo tardogótico, en el que, según acabamos de explicar, se sucedieron los estilos internacional e hispanoflamenco³. En él se estudian dieciocho conjuntos, uno de los cuales, en realidad, está constituido por tres conjuntos claramente diferenciados (lo que eleva a veinte el número de conjuntos murales tardogóticos). Pero el atractivo de la pintura mural es que es un campo extraordinariamente vivo y dinámico, pues constantemente se producen nuevos descubrimientos al retirar enlucidos, al desplazar retablos... Desde la publicación, relativamente reciente, de estos dos estudios, han salido a la luz nuevos conjuntos que, a día de la fecha, permiten elevar a cuarenta el censo de pinturas murales góticas de la provincia de Valladolid⁴. En este censo se incluyen dos conjuntos cuya clasificación como románicos o como góticos lineales plantea dudas⁵.

² Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *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, 2005. Dado que en este trabajo se recoge y se comenta la bibliografía anterior, esta, en principio, no será reseñada en este texto.

³ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols., Valladolid, 2018 (ed. electrónica). Como en el caso anterior, dado que en este trabajo se recoge y se comenta la bibliografía anterior, esta, en principio, no será reseñada en este texto,

⁴ 1.- Aguilar de Campos, iglesia de San Andrés; 2.- Alcazarén, iglesia de San Pedro (destruidas); 3.- Alcazarén, iglesia de Santiago (dos fases); 4.- Amusquillo, iglesia de San Esteban; 5.- Castrillo de Duero, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora; 6.- Cuenca de Campos, convento de San Bernardino; 7.- Fompedraza, iglesia de San Bartolomé; 8-10.- Fresno el Viejo, iglesia de San Juan Bautista: capilla mayor (dos fases), nave del Evangelio y nave de la Epístola; 11.- Lomoviejo, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (pendientes de descubrir en su integridad); 12-13.- Mojados, iglesia de San Juan *ante Portam Latinam*; murales de *San Miguel* y de la *Anunciación*; 14.- Mojados, iglesia de Santa María (ocultas por retablo); 15-16.- Molpeceres, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: muro meridional (pendientes de descubrir en su integridad) y mural de la *Anunciación* (prácticamente destruidas); 17.- Olmedo, iglesia de San Miguel (ocultas por retablo); 18.- Palacios de Campos, iglesia de Nuestra Señora de la Antigua; 19-22.- Peñafiel, convento de San Pablo: murales de *Santa María Magdalena*, del *Juicio final*, de la *Inmaculada Concepción* y fragmento (conservadas en el Museo de Valladolid); 23.- Peñafiel, iglesia de San Miguel de Reoyo; 24.- Piñel de Arriba, iglesia de San Juan *ante Portam Latinam*; 25.- San Bernardo, monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena: capilla de San Pedro; 26.- San Llorente, iglesia del Salvador; 27-28.- Tordesillas, convento de Santa Clara: Capilla Dorada (dos fases) y vestíbulo del palacio; 29.- Trigueros del Valle, ermita de Santa María del Castillo (pendientes de descubrir en su integridad); 30.- Valladolid, antigua colegiata de Santa María la Mayor: capilla de Santa Bárbara; 31.- Villalón de Campos, iglesia de San Miguel; 32.- Villanueva de los Infantes, iglesia de Santa María la Mayor; 33-37.- Villarmentero de Esgueva, iglesia de Santa Juliana: sacristía (pendientes de descubrir en su integridad), arco de triunfo, muro meridional, pilar de separación entre el segundo y el tercer tramo y pilar de separación entre el primer y el segundo tramo; 38.- Villaseñor, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (parcialmente destruidas y parcialmente ocultas por retablo); 39-40.- Wamba, iglesia de Santa María: capilla lateral y nave del Evangelio.

⁵ Pinturas murales del muro meridional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Molpeceres y pinturas murales de la sacristía de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva, necesitadas, en ambos casos, de una intervención que las descubra en su integridad, posibilitando su adecuada valoración.



Fig. 1. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Valladolid.
Foto: Sergio Núñez Morcillo.

La distribución de estos conjuntos pictóricos murales por la geografía provincial es muy desigual. No debe llamarnos la atención que en la capital se encuentre, únicamente, uno de ellos: como es bien sabido, los siglos de oro de Valladolid fueron el XVI y el XVII, momento en que se renovaron la mayoría de sus edificios, empezando por la colegiata (finalmente catedral), en los restos de cuya fábrica medieval subsiste el único conjunto capitalino: las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara, obra de tradición internacional de apreciable calidad de la década de 1470 de la que, por desgracia, solo se conserva bien uno de sus compartimentos⁶. (Fig. 1) Según el testimonio de Martí y Monsó, en su época existían restos de pinturas murales en el exterior de la iglesia de Santa María la Antigua, en su costado septentrional, que el erudito debió de considerar góticas, pues, a propósito de ellas, recordó

⁶ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, "Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara en la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid", *BSAA arte*, LXXVII, 2011, pp. 11-26; Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, pp. 246-253.

los trabajos efectuados en 1293 en Valladolid por Rodrigo Esteban, pintor de Sancho IV⁷. Nada subsiste de estas pinturas murales, por lo que nunca podremos saber en qué consistieron. En 2018 se difundió el descubrimiento de pinturas murales de época gótica en la capilla mayor de la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid⁸. Se encontraron sobre los tabiques que tapiaban el orden inferior de ventanas y consisten en una imitación de sencillas vidrieras, más cercana por concepto a las pinceladuras que a las pinturas murales de carácter figurativo que aquí nos interesan. Por tanto, a día de hoy las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Valladolid siguen siendo las únicas pinturas murales góticas de la ciudad. En la provincia, muchas de las pinturas murales registradas son restos puramente testimoniales, o bien por su escasa entidad⁹, o bien por su paupérrima e irremediable conservación¹⁰, circunstancia esta que resulta especialmente deplorable en el caso de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, cuyo vasto *Juicio final*, pintado en el cuarto de esfera absidal de su primitiva capilla mayor, debió de ser un conjunto destacado de estilo internacional de fuerte impronta italianizante¹¹. Pero existen también ciclos amplios que, en algunos casos, son auténticos conjuntos de referencia de la pintura mural gótica no ya a nivel provincial, sino a nivel nacional. Antes de pasar a analizarlos conviene que hagamos un balance de los descubrimientos de los últimos años.

Sumas y restas de la pintura mural gótica vallisoletana

Entre los conjuntos descubiertos en los últimos años cabe destacar los de las iglesias de Fresno el Viejo (2002), Fompedraza (2005), Mojados (iglesia de Santa María, 2007), Villarmentero de Esqueva (2010), Villasexmir (2010), Trigueros del Valle (ermita de Santa María del Castillo, 2011) y Lomoviejo (primeras noticias en 2018). Los tardogóticos pudieron ser estudiados por Núñez Morcillo, que tiene pendiente dar a conocer los conjuntos de Cuenca

⁷ José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid y Madrid, 1898-1901, p. 346. Martí y Monsó basó su atribución, puramente hipotética, a Rodrigo Esteban en una noticia publicada en 1872 por José Amador de los Ríos (*Museo Español de Antigüedades*, I, p. 493) en la que este autor decía que este artista había trabajado en la iglesia de Santa María la Antigua de Valladolid, pero las fuentes documentales no consienten semejante afirmación, v. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, pp. 103-104.

⁸ *El Norte de Castilla*, 18 de junio de 2018.

⁹ Así en los casos de Fresno el Viejo (nave de la Epístola), Olmedo y San Llorente.

¹⁰ Así en los casos de Aguilar de Campos, Amusquillo, Fresno el Viejo (nave del Evangelio), Molpceres (mural de la *Anunciación*), Peñafiel (iglesia de San Miguel de Reoyo) y Piñel de Arriba.

¹¹ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, pp. 240-245; Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid (siglos X-XV) (Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium, vol. 3)*, León, 2017, p. 242 (nº 200), lám. 143. Daniel HERNÁNDEZ SAN JOSÉ, "La iconografía del Juicio Final en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel (Valladolid)", BSAA arte, LXXXVI, 2020, pp. 17-39.

de Campos y de Molpeceres, pero los más antiguos no llegaron a tiempo de ser incluidos en mi publicación de 2005, por lo que procede proporcionar aquí algunas pinceladas sobre ellos. Se trata de los conjuntos de Fresno el Viejo (naves del Evangelio y de la Epístola), Villarmentero de Esgueva, Trigueros del Valle y Lomoviejo.

De la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo llaman la atención, especialmente, las pinturas murales de la capilla mayor, correspondientes al siglo XV y estudiadas por Núñez Morcillo (sobre las que volveremos más adelante), pero lo que quiero destacar ahora son las pinturas murales de las naves del Evangelio y de la Epístola, correspondientes al siglo XIV, reseñadas por Castán Lanaspá en el catálogo monumental del antiguo partido judicial de Nava del Rey¹². En la nave del Evangelio, en el tramo que precede a la cabecera del edificio, se descubrieron, sobre el muro septentrional de la iglesia, los restos de una poblada y dramática *Crucifixión* que, por desgracia, se encuentra perdida en partes sustanciales y, en lo conservado, subsiste únicamente a nivel de sinopia. En ella llama la atención el desvanecimiento de María, que deja caer su cuerpo hacia delante mientras una de las santas mujeres, identificada por una inscripción como María Magdalena, la sostiene por detrás acoplándose a su posición. He propuesto para estas pinturas murales una cronología de ca. 1330-40, dentro del periodo de plenitud del estilo gótico lineal¹³. En la nave de la Epístola, en posición simétrica, prácticamente, a la del mural de la *Crucifixión* (pero sin que se pueda establecer una relación con él), se descubrieron, sobre el muro meridional de la iglesia, unos restos de menor entidad. De ellos se conserva lo que debió de ser la esquina superior derecha del conjunto, que estuvo delimitado por características bandas de cintas plegadas, tan frecuentes en el gótico lineal. En esta zona se reconoce, sobre fondo rojo, un águila que porta una filacteria con la inscripción “[I]OHANNE[S]”, lo que permite identificarla como el símbolo de San Juan Evangelista. Estaríamos, por lo tanto, ante los restos de una representación del Tetramorfos que acompañaría a una representación de Cristo en majestad o, acaso, de Cristo juez, pues a la derecha del águila y separado de esta por una banda de cintas plegadas de disposición vertical se reconoce una figura de pie nimbada que porta algo que no podemos identificar y que, a juzgar por la posible ala que se ve arriba a la izquierda, podría ser un ángel. Si estuviéramos ante la representación de un ángel portando alguno/s de los instrumentos de la pasión, la figura principal del mural tendría que haber sido un Cristo juez, con el torso desnudo y haciendo ostensión de las llagas, al que circundaría el Tetramorfos y al que flanquearían ángeles con los *arma Christi*, de acuerdo con una fórmula iconográfica y compositiva que, con variantes, encontramos en algunos sepulcros de finales del siglo XIII de la catedral vieja de Salamanca (recuérdese que, si bien la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo pertenecía a los sanjuanistas, la localidad

¹² Javier CASTÁN LANASPÁ, *Antiguo partido judicial de Nava del Rey (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid)*, t. XX, Valladolid, 2006, p. 73, figs. 296-297.

¹³ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, en Jesús María PARRADO DEL OLMO y Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS (coords.): *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 365, n. 3, 366, 369 y 371, fig. 4. De la inscripción que identifica a María Magdalena se ha ocupado Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., p. 165 (nº 79), lám. 57, que lee “MARIA : MAGDALENA A” e interpreta la “A” final como posible abreviatura de apóstola, de acuerdo con un título que la devoción medieval asignó a la santa.

estaba enclavada en la diócesis de Salamanca)¹⁴. Este mural pertenece, asimismo, al periodo de plenitud del estilo gótico lineal, pero su cronología no se puede precisar más allá de señalar su correspondencia al siglo XIV.

En la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva se vienen produciendo descubrimientos de pinturas murales medievales desde finales del siglo pasado. En 2010 se acometió una intervención de urgencia para salvaguardar la integridad del edificio, deteniendo el picado de sus paramentos interiores¹⁵. En el contexto de esta intervención, estos paramentos se exploraron de manera sistemática, sacando a la luz todos los restos de pinturas murales medievales que aún atesoraban¹⁶, pero su necesaria restauración quedó pendiente. Los descubrimientos de 2010 vinieron a completar los efectuados en 1996, cuando se dejaron a la vista algunos restos en el arranque meridional del arco de triunfo¹⁷. En 2010 se pudo comprobar que la fase pictórica a la que corresponden estos restos se extiende por todo el arco de triunfo y continúa por el tramo que lo precede, tanto, en la parte meridional, sobre el muro de cierre de la nave principal de la iglesia, donde se apreciaba desde la intervención de 1996, como, en la parte septentrional, sobre el arco de separación entre la nave principal y la nave subsidiaria de la iglesia, donde se descubrió en este momento. En cambio, no continúa por el presbiterio (del que se pudo documentar la cimentación de su primitivo ábside semicircular, demolido en un momento impreciso), que, según se pudo comprobar, nunca estuvo pintado. Más allá de motivos decorativos recurrentes en la pintura de estilo gótico lineal, como roleos, círculos, ángulos o bandas de cintas plegadas, la intervención de 2010 pudo recuperar una figura tocando un cuerno en la parte inferior de la enjuta izquierda del arco de triunfo que hace *pendant* con la que se conocía desde 1996 en la parte opuesta¹⁸. En la zona principal de esta se descubrió una atractiva representación del *Pecado original* que no sabemos con qué se correspondería en la enjuta izquierda, pues esta zona está muy deteriorada. (Fig. 2) En ambas enjutas se han recuperado, en su parte superior, sugerentes representaciones animalísticas. No cabe, por el momento, plantear una interpretación iconográfica de este conjunto, que a lo único que nos recuerda, por su

¹⁴ Sepulcros de doña Elena († 1272) y de su hijo don Alfonso Vidal († 1288 o 1289), deán de Ávila y arcediano de Alba, en el brazo meridional del transepto, cuyo modelo se reinterpreta sobre superficies de características diferentes, que obligan a reajustar la distribución de los encasamientos y de los personajes, en un sepulcro anónimo de la panda meridional del claustro de la propia catedral y, acaso, en una ventana de la iglesia de San Cipriano de Zamora. Sobre estos conjuntos, v. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 167-176 (nº 56-57), 189-190 (nº 64) y 343-344 (nº 120), ils. 622-662, 707-715 y 1253-1256.

¹⁵ Agradezco al D. Fernando Cobos, arquitecto responsable de esta intervención, toda la información proporcionada sobre la misma y a D. Gregorio Casado, párroco de Villarmentero de Esgueva, el haberme facilitado el acceso a la iglesia para examinar sus pinturas murales tras la última intervención.

¹⁶ Cuando se acometió la intervención, los tramos primero y segundo de la iglesia ya habían sido picados.

¹⁷ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 333-334 (nº 114), ils. 1220-1223.

¹⁸ La posibilidad planteada en 2005 de que esta figura, acaso un ángel (aunque ni se reconocían ni se reconocen sus alas, que, por otra parte, no siempre son imprescindibles para afirmar esta condición), formase parte de una representación del *Juicio final* se desvanece con el total descubrimiento de las pinturas murales efectuado en 2010.



Fig. 2. Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva: *Pecado original*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

localización y por su selección de temas (no por su estilo), es a las pinturas murales románicas de la iglesia de San Justo de Segovia. Hacia el sur, sobre el resalte que articula el arco de triunfo con el muro de cierre de la nave principal de la iglesia, se ha descubierto, por encima del castillo que se conocía desde 1996, un león de porte heráldico que parece confirmar que estamos ante una representación de las armas reales por homenaje, como sugerí en 2005, si bien despista no poco el hecho de que, coronando el castillo, se haya descubierto, asimismo, un gallo. Los restos del muro colindante no consienten su interpretación por estar en buena medida ocultos por un *San Cristóbal* tardogótico¹⁹. En el muro fronterero, donde se abre uno de los arcos de separación entre la nave principal y la nave subsidiaria de la iglesia, se pudo recuperar, en la enjuta derecha de este, la figura de un jinete que abraza un escudo cuartelado (por el momento, no somos capaces de identificar sus armas). Este jinete nos trae a la memoria los de las pinturas murales de la ermita del Cristo de las Batallas o de Nuestra Señora de la Vega de Toro, ejecutadas en la década de 1240 en

¹⁹ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, pp. 271-275.

los inicios del gótico lineal. A la espera de una definitiva restauración, de la que también deberían beneficiarse las pinturas murales de la sacristía, más antiguas que estas²⁰, insistimos en fechar estas pinturas murales en la primera mitad del siglo XIV, en la estela del periodo de afirmación del estilo gótico lineal, pues, a pesar de los referentes de cronología remota que se han señalado, su primitivismo responde más a una cierta marginalidad que a una genuina antigüedad.

Las pinturas murales de la ermita de Santa María del Castillo de Trigueros del Valle se descubrieron en 2011²¹. Se disponen sobre el muro septentrional de la nave del edificio, a una altura notable con respecto al pavimento, y muestran, de derecha a izquierda, en un amplio friso figurativo, las escenas de la *Anunciación* y de la *Adoración de los Magos*, seguidas de al menos otra que no somos capaces de interpretar. Por encima de ellas se dispone una inscripción en la que Molina de la Torre lee “[... mi]l e: trezie(*adorno*)ntos : e lviii (*adorno*) anos” (esto es, 1357)²², fecha que podría convenir a su ejecución, pues, a pesar de que en tanto no se produzca una intervención cualquier valoración estilística resulta arriesgada (máxime en un caso como este, en que, más que dibujo preparatorio, se hicieron solo incisiones), las pinturas murales denotan claramente su pertenencia al estilo gótico lineal, como ha puesto de manifiesto Herguedas Vela²³.

El descubrimiento de las pinturas murales de la iglesia de Lomoviejo es más reciente²⁴. La iglesia de Lomoviejo es una fábrica de origen medieval a la que, al ser reconstruida en su integridad, prácticamente, en época barroca, se cambió la orientación, de manera que la primitiva capilla mayor, sobre la que se dispone la potente torre del edificio, de origen

²⁰ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 375-376 (nº 144), ils. 1360-1366.

²¹ Agradezco a D. Enrique García, párroco de Trigueros del Valle, el haberme facilitado el acceso a la ermita para examinar sus pinturas murales.

²² Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., pp. 148-149 (nº 55), lám. 39.

²³ Miguel HERGUEDAS VELA, “El patrimonio monumental en la Denominación de Origen Cigales”, en *El catastro de Ensenada*. Magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos (1749-1756). *Comarca vitivinícola de Cigales 1751-1752*, catálogo de la exposición (itinerante, 2019), Madrid, 2018, p. 185. Molina de la Torre piensa, por los caracteres externos de la inscripción (en concreto, por el tipo de escritura empleado: gótica minúscula caligráfica), que esta puede ser una *renovatio* realizada con posterioridad a la ejecución de las pinturas murales, pero, aun en este caso, que consideramos poco probable, pues no se aprecian indicios que inviten a pensar que la inscripción pertenece a una fase pictórica distinta y posterior al resto de las pinturas murales, podríamos considerar válida la fecha de 1357 para la ejecución de las mismas (es decir, la inscripción podría ser una *renovatio*, pero, en este caso, habría conservado la información de la inscripción original), pues en ellas no se aprecian rasgos especialmente progresivos que puedan justificar su adscripción al estilo gótico lineal tardío propio del último tercio del siglo XIV. Por otra parte, habiéndose conservado únicamente el final de la inscripción, no sabemos si esta datación se hizo por la era cristiana o por la era hispánica, de uso habitual en Castilla hasta finales del siglo XIV. Si fuera el segundo caso, 1357 sería el año 1319, pero, a la vista de las pinturas murales (estilo de las figuras, propio del periodo de plenitud del estilo gótico lineal, y caracteres externos de la inscripción), nos inclinamos por el primer caso y, en consecuencia, por pensar que esta inscripción representa un uso epigráfico excepcional de la era cristiana con anterioridad a finales del siglo XIV y un uso temprano de la escritura gótica minúscula caligráfica.

²⁴ Conocemos su existencia desde 2018, pero no tenemos noticias ciertas acerca de las circunstancias en que se produjo su descubrimiento. Agradezco a D. Luis Alejandro Gamboa, párroco de Lomoviejo, el haberme facilitado el acceso a la iglesia para examinar sus pinturas murales.



Fig. 3. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de N.ª S.ª de Lomoviejo. Foto: Sergio Núñez Morcillo.

medieval asimismo (que fue, sin duda, la que salvó esta parte del edificio de su demolición), pasó a ser un espacio subsidiario, emplazado a los pies del edificio en su configuración definitiva²⁵. En este espacio y en relación con su destino primigenio se encuentran las apenas descubiertas pinturas murales de la iglesia de Lomoviejo. Se disponen sobre el semicilindro absidal, a la derecha de la ventana central del ábside (tapiada). En ellas se reconocen dos escenas superpuestas: *Nacimiento de Cristo*, en el registro superior, y *Huida a Egipto*, en el registro inferior. (Fig. 3) Parecen adscribibles al estilo gótico lineal tardío de finales del siglo XIV

²⁵ Sobre las vicisitudes de la iglesia de Lomoviejo, v. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA *et alii*, "La torre de Lomoviejo: uno de los mejores ejemplares de románico de ladrillo en España", en Alessandro MUSCO y Giuliana MUSOTTO (eds.), *Coexistence and Cooperation in the Middle Ages: IV European Congress of Medieval Studies F.I.D.E.M. (Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales) 23-27 June 2009, Palermo (Italy)*, Palermo, 2014, pp. 1331-1348.

y acaso se puedan relacionar con los ábsides pintados por esos años en la cercana Moraña abulense, especialmente con ábsides como el de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo (distante solo 22 km de Lomoviejo), donde, como en el templo vallisoletano, se desarrolla un ciclo de la infancia de Cristo en el semicilindro absidal²⁶.

Si el paso de los años sirve para sacar a la luz nuevos conjuntos de pintura mural medieval, sirve también, por desgracia, para asistir a la pérdida irreparable y más o menos culpable de algunos de ellos. En consecuencia, la historia de la pintura mural gótica vallisoletana no es solo una historia de sumas, sino también una historia de restas.

En la actualidad, nada se conserva de las pinturas murales de estilo gótico lineal tardío de la iglesia de San Pedro de Alcazarén, dadas a conocer por Francisco Antón en 1924 después de que quedaran al descubierto por el abandono y ruina del edificio²⁷. Su temprana publicación propició que estas pinturas murales figuraran en prácticamente todos los manuales y repertorios de arte gótico español que se fueron publicando en las décadas subsiguientes, pero no impidió que, pese a las advertencias de su descubridor, los elementos acabaran con ellas: “abierta hacia Poniente la capilla, recibe las lluvias, los vientos y el sol tan amplia y libremente, que no se perderán ni una gótica, ni una ráfaga, ni un rayo de luz, cuando vengan de ese punto de la rosa, en la obra de acabar con el grave Apostolado y con la dulce Anunciación de Alcazarén”²⁸. A finales del siglo XX aún se conservaba el enlucido de base de estas pinturas murales, sobre el que aún se reconocían algunos restos, pero, de inmediato, se acometió su picado para dejar a la vista la fábrica latericia del ábside que les servía de soporte, por lo que, en la actualidad, solo es posible conocer el apostolado gótico de ca. 1400 de la iglesia de San Pedro de Alcazarén a través de fotografías antiguas, como las de 1936 que custodia el Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. (Fig. 4) El descubrimiento de pinturas murales más o menos contemporáneas en la iglesia de Santiago de la misma localidad, acaecido en 1978, no sirve para paliar su pérdida²⁹.

Las dramáticas circunstancias por las que ha pasado la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Molpeceres han ido mermando su rico patrimonio pictórico mural, que se extiende desde el siglo XIII, aparentemente (sin que podamos precisar la clasificación estilística de sus restos más antiguos), hasta el siglo XVI, trascendiendo el periodo gótico que aquí nos interesa. De fábrica románica reformada y ampliada en los siglos posteriores, la iglesia de Molpeceres, un tanto apartada del núcleo del pueblo, se abandonó como lugar de culto en la segunda mitad del siglo XX, lo que dio paso a su ruina y a su expolio, remediados, por fortuna, desde hace décadas por la Asociación Lanraso, que se ocupa de su recuperación y

²⁶ Sobre las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, v. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 43-48 (nº 9), ils. 141-161.

²⁷ Francisco ANTÓN, “Las pinturas de Alcazarén”, *Revista Histórica*, 1, 1924, pp. 5-7. Para un estudio actualizado de estas pinturas murales, v. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 10-13 (nº 3), ils. 26-31.

²⁸ Francisco ANTÓN, “Las pinturas...” ob. cit., p. 6.

²⁹ Sobre las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén, v. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 13-17 (nº 4), ils. 32-61.

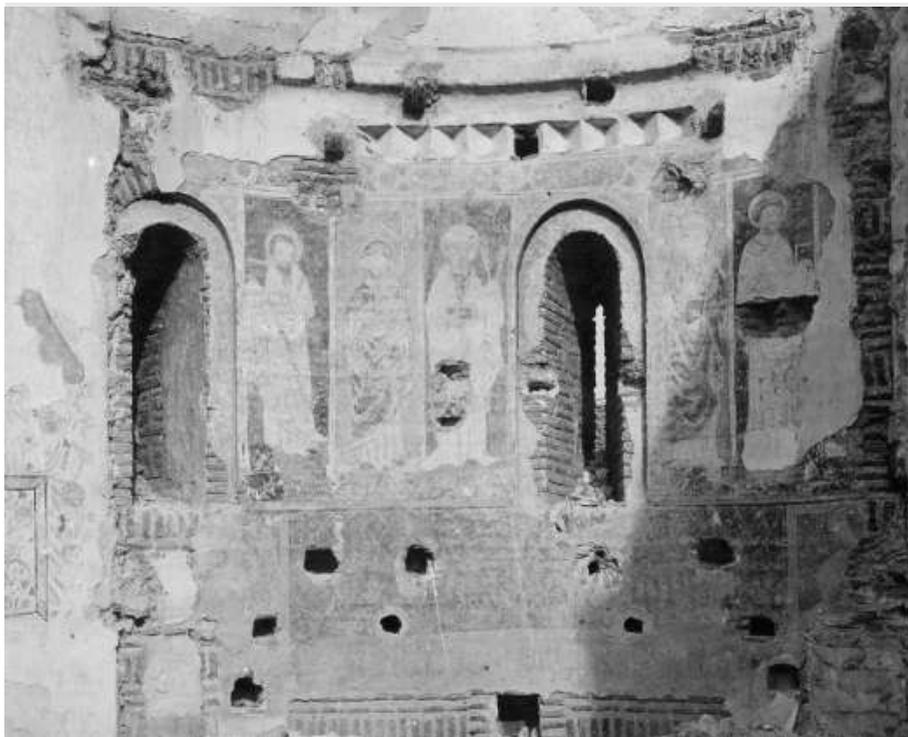


Fig. 4. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Alcazarén (estado en 1936). Foto: Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

mantenimiento³⁰. Durante sus años de abandono, unos desaprensivos extrajeron con una radial el rostro de una figura femenina, acaso una Virgen, de incipiente renacentismo, que se encontraba en el soporte oriental del arco que comunica el tramo recto de la capilla mayor de la iglesia con la capilla que encabeza la nave subsidiaria de la iglesia, situada al norte de la nave principal. La acción criminal no fue necesaria para acabar con el mural tardogótico de la *Anunciación* que decoraba el fondo de un arcosolio abierto en el muro meridional de la nave principal de la iglesia, en su extremo oriental. Por sí solo el tiempo ha reducido a la prácticamente nada la composición, de estilo hispano flamenco, de la que solo se reconocen hoy la figura de Dios Padre (relativamente bien conservada), la cruz que portaba el Cristo fetal que descendía para encarnarse en el seno de la Virgen y el nimbo de la Virgen, así como las ventanas de la estancia en que discurre el episodio.

Más incomprensible resulta lo acontecido en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir, pues, en este caso (a diferencia de los anteriores), no estamos ante un edificio que haya pasado por un proceso de abandono y de ruina. En este templo, de fábrica modesta,

³⁰ Agradezco a D. Jesús de la Villa, presidente de la Asociación Lanraso, toda la información proporcionada sobre las vicisitudes de la iglesia y sus pinturas murales, así como el haberme facilitado el acceso a la misma para examinarlas.



Fig. 5. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de N.ª S.ª de Villasexmir (estado en 2006).
Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

las labores ordinarias de mantenimiento y de adecentamiento acometidas a principios de la década de 1990 dejaron al descubierto unas pinturas murales medievales en el extremo oriental de su nave subsidiaria, situada al sur de su nave principal. De estilo hispanoflamenco, las pinturas murales presentaban una calidad aceptable y un interés iconográfico notable, a pesar de que una ventana abierta con posterioridad arruinaba parte de una de sus composiciones. (Fig. 5) En ellas se representaba, aparentemente, a San Blas con los donantes y a la Virgen entronizada acompañada por santas entregadas a las labores de la hilatura (una de ellas identificada mediante una inscripción como “maría ma/dalena”). Tras casi dos décadas a la vista, sin que se llegara a efectuar ninguna intervención sobre ellas, las pinturas murales fueron eliminadas *ca.* 2010, sin que sirva de consuelo el que, en ese mismo proceso, fueran encontradas nuevas pinturas murales tardogóticas en el muro contiguo, que, en este caso, se respetaron por quedar ocultas por un retablo³¹.

³¹ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, pp. 276-283.

Tres conjuntos de referencia: el monasterio de Santa María de Valbuena, el convento de San Pablo de Peñafiel y el convento de Santa Clara de Tordesillas

Más allá de estas sumas y restas que, con frecuencia, tienen que ver con conjuntos de interés puramente local (que, por supuesto, es un interés legítimo que, como tal, merece ser atendido), resulta necesario prestar atención a los que son, sin duda, los conjuntos de referencia de la pintura mural gótica vallisoletana, relevantes no solo a nivel provincial, sino también a nivel nacional, pues ocupan por derecho propio un lugar en cualquier visión de conjunto de la pintura gótica española. No por casualidad, estos tres conjuntos corresponden a tres institutos religiosos especialmente característicos de la evolución de la piedad medieval: un monasterio cisterciense (Santa María de Valbuena), representativo de las aspiraciones de reforma religiosa de la Plena Edad Media, y dos conventos mendicantes, uno masculino de la orden dominicana (San Pablo de Peñafiel) y uno femenino de la orden franciscana (Santa Clara de Tordesillas), representativos de las prácticas devocionales de la Baja Edad Media. Y, no por casualidad, estos tres institutos religiosos se relacionan con personajes significativos de la historia de Castilla, que, a menudo, se encuentran detrás del encargo de las pinturas murales objeto de nuestro interés: el linaje de Castro, uno de los más poderosos de los reinos de León y de Castilla en los siglos XII y XIII, en el caso del monasterio de Santa María de Valbuena; don Juan Manuel, el altivo y conflictivo nieto de Fernando III, más recordado por su faceta de escritor, en el caso del convento de San Pablo de Peñafiel; la propia monarquía, en el caso del convento de Santa Clara de Tordesillas. No es, por tanto, casual la relevancia que tienen los conjuntos pictóricos de estos tres complejos arquitectónicos, que, sin embargo, representan de manera muy desigual la evolución de la pintura gótica. En efecto, con una única excepción (mural de la *Inmaculada Concepción* del convento de San Pablo de Peñafiel, de estilo hispanoflamenco), todos pertenecen al estilo gótico lineal y, aún dentro de este, no están representadas todas sus fases de evolución, pues no se encuentran en estos edificios ejemplos del periodo de afirmación característico del último tercio del siglo XIII y de los primeros años del siglo XIV.

El monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena fue fundado en 1143 por la condesa doña Estefanía Armengol, hija de Armengol V, conde de Urgel³². Contó con la protección de Alfonso VII el Emperador y, posteriormente, de los miembros de la rama castellana del linaje de Castro, descendientes tanto de la fundadora como, por vía ilegítima, del monarca mencionado³³. En los siglos XII y XIII los Castro castellanos desempeñaron un papel decisivo en la política de los reinos de León y de Castilla, a menudo enfrentados con los Lara y con lealtades cambiantes que los llevaron de una a otra corte cuando no al extrañamiento entre los musulmanes. En su monasterio familiar, que venía dotándose de una fábrica monumental que es una de las más representativas del Císter castellano desde el

³² Antonio GARCÍA FLORES, *Arquitectura de la Orden del Císter en la provincia de Valladolid (1147-1515)*, Valladolid, 2010, pp. 189-194. Según García Flores, la fundación no fue cisterciense *ab initio*, produciéndose su afiliación ca. 1151.

³³ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., I, pp. 121-130.



Fig. 6. Pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio de Santa María de Valbuena: Alfonso VII el Emperador y la condesa doña Urraca Fernández. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

último tercio del siglo XII, erigieron una capilla funeraria accesible desde la capilla más meridional de la cabecera de la iglesia, temprano y destacado ejemplo de espacio funerario privado³⁴.

Fue en esta capilla, dedicada a San Pedro (aunque esta advocación no consta con anterioridad al siglo XV), donde, en la década de 1960, se descubrieron una serie de pinturas murales medievales decorando los arcosolios que acogen los sarcófagos de los miembros de tan destacado linaje³⁵. Por desgracia, no existen epitafios que identifiquen los sepulcros, pero un estudioso dejó relación de ellos en el siglo XVI³⁶. Los arcosolios que conservan pinturas murales son tres. El primer arcosolio, de menores dimensiones, en el paño derecho de la cabecera, muestra una escena calificada a menudo de cortesana en la que vemos a una pareja de porte regio acompañada por una serie de individuos. (Fig. 6) Sendas inscripciones permiten identificar a los miembros de la pareja como la condesa doña Urraca Fernández, hija

³⁴ Antonio GARCÍA FLORES, *Arquitectura de la Orden del Cister...*, ob. cit., pp. 230-236 y 289. La capilla, posterior a la cabecera de la iglesia, se puede fechar en el segundo cuarto del siglo XIII.

³⁵ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 228-238 (nº 80), ils. 840-877. Con posterioridad, v. José Luis HERNANDO GARRIDO, "Monasterios cistercienses y premonstratenses en la Ribera del Duero: testimonios arquitectónicos y plásticos", *Biblioteca*, 23, 2008, pp. 298-300; Marta POZA YAGÜE, "Entre la imagen real y la alusión simbólica: iconografía nobiliaria y caballeresca en los monasterios románicos hispanos", en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Ramón TEJA (coords.): *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, 2014, pp., pp. 199-203, figs. 12-13.

³⁶ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., I, pp. 459-462.

de la condesa doña Estefanía Armengol, y su regio amante Alfonso VII el Emperador³⁷. Los Castro castellanos descendían de la hija de ambos, doña Estefanía Alfonso, por lo que podemos entender esta composición como una reivindicación, por parte de los Castro, de la sangre regia que discurría por sus venas. El segundo arcosolio, abierto en el lado del Evangelio del tramo que precede al presbiterio, aloja, según el erudito del siglo XVI, el cuerpo de don Pedro Fernández de Castro, fallecido en 1214 en Marrakech, el cual había asumido en 1191 la tenencia de la villa de Valbuena de Duero por el monasterio y había dispuesto ser enterrado en él. El programa iconográfico de su sepulcro es genuinamente religioso: en el fondo del arcosolio se representa la escena de la *Adoración de los Magos*, complementada, a la derecha, por la escena de la *Anunciación* (siguiéndose en todo ello fórmulas compositivas aún románicas), y en el intradós del arcosolio se representa, de manera abreviada, la genealogía de Cristo, expresada mediante una serie de reyes músicos que interpretan un variado instrumental³⁸. El tercer arcosolio, enfrente del anterior, alberga, quizás, las pinturas más atractivas del conjunto, aunque, por desgracia, la apertura de una ventana en un momento indeterminado echó a perder buena parte de su discurso visual. Por fortuna, el erudito del siglo XVI que dejó noticia de los enterramientos de la capilla dejó también una cumplida descripción de estas pinturas murales, por lo que podemos reconstruir su discurso narrativo en su integridad³⁹. El programa iconográfico de este sepulcro es de carácter histórico. En efecto, en él, en una serie de registros superpuestos, se representa una serie de acciones guerreras que culminan en la conquista de una ciudad. La capacidad narrativa desplegada por el anónimo artista, coadyuvada por las cuidadas representaciones heráldicas, entre las que vemos las armas con banda de los Castro castellanos, (fig. 7) permite identificar el acontecimiento representado con la conquista de Arjona en 1244 por parte de las tropas de Fernando III, en la que tuvo un papel destacado don Rodrigo Fernández de Castro, quien era, a la sazón, la esperanza de los Castro castellanos. A pesar de ello, el erudito del siglo XVI nos dice que aquí se encontró el cuerpo de una mujer, por lo que creemos que, aunque el sepulcro, en atención a su iconografía, fue pintado para don Rodrigo Fernández de Castro, quien, por circunstancias que se nos escapan, se enterró finalmente en él fue su abuela doña Elo Pérez de Castro, fallecida en 1249, que era quien, desaparecidos su padre don Pedro Fernández de Castro († 1214) y su hermano don Álvaro Pérez de Castro († 1239), actuaba *de facto* como cabeza del linaje mientras se consolidaba la figura de don Rodrigo Fernández de Castro, que, por desgracia, se malogró dejando dos vástagos con quienes se extinguiría el linaje de Castro en su rama castellana.

Doña Elo Pérez de Castro debió de ser la impulsora del panteón familiar y la responsable de su decoración pictórica, auténtico canto de cisne de una dinastía. En consecuencia, las pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena se pueden fechar con bastante precisión entre 1244 (fecha de la conquista de Arjona) y 1249 (fecha de la muerte de doña Elo Pérez de Castro). Estas pinturas murales

³⁷ Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., p. 132 (nº 31), lám. 21.

³⁸ Estudiado en Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., I, pp. 324-370, y, más recientemente, en Faustino PORRAS ROBLES, "Iconografía musical en la capilla de San Pedro del monasterio de Valbuena de Duero", *Revista de Folklore*, 336, 2008, pp. 188-194.

³⁹ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., I, pp. 184-209.



Fig. 7. Pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio de Santa María de Valbuena: detalle de la *Conquista de Arjona*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

son, por tanto, uno de los primeros ejemplos del estilo gótico lineal en Castilla, donde este estilo dio sus primeros pasos en los años finales del reinado de Fernando III. Ejemplo característico del periodo de introducción del estilo gótico lineal, aún se advierten en ellas deudas para con la tradición románica, no solo en los aspectos compositivos señalados a propósito del sepulcro de don Pedro Fernández de Castro, sino también en los aspectos formales (por ejemplo, en la manera de representar los pliegues de la indumentaria), pero en ellas prima la radical novedad de la ductilidad de sus figuras o de su extraordinaria capacidad narrativa. Aunque el periodo de introducción del estilo gótico lineal propio de mediados del siglo XIII está bien representado por un puñado de murales de León, de Toro y de Segovia, estos del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena son, sin duda, su mejor exponente.

Hemos de dar un salto en el tiempo de más de setenta años para llegar a la fundación del convento de San Pablo de Peñafiel, efectuada en 1320 por don Juan Manuel. Para el magnate siempre insatisfecho en sus ansias de intromisión en la vida política castellana, su fundación hubo de tener un valor muy especial, pues se llevaba a cabo en la más preciada de sus posesiones en el corazón de Castilla con el propósito declarado de ser el lugar de su enterramiento y de depósito de su obra literaria, tanto el uno como la otra confiados a la orden religiosa por la que había manifestado sus preferencias⁴⁰. El conjunto conventual se

⁴⁰ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, "Los Manuel de Peñafiel", en Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Arte y mecenazgo*, Valladolid, 2000, pp. 34-46.

remonta a la época de su fundador y, superado el trance de la desamortización, fue confiado a los padres pasionistas, que fueron quienes, en las décadas de 1920 y de 1930, en el transcurso de trabajos de adecuación del complejo arquitectónico, descubrieron pinturas murales en distintos lugares del mismo. La mayor parte de estas pinturas murales fueron arrancadas de los muros y trasladadas al Museo de Valladolid en 1940, exhibiéndose allí desde entonces⁴¹.

Las más antiguas de estas pinturas murales son las que se encontraron a los pies de la nave del Evangelio de la iglesia. Si bien se encontraron juntas, se arrancaron juntas y se exhiben juntas, son, en realidad, dos pinturas murales diferentes, realizadas, eso sí, en fechas próximas, ca. 1360-80 (según denuncia su estilo), por el mismo artista, Alfonso, cuya identidad conocemos por la firma que aparece en el mural de la derecha. Son, por tanto, obras realizadas con posterioridad a la muerte de don Juan Manuel y ajenas a su iniciativa. El mural de la izquierda, dedicado a Santa María Magdalena⁴², debió promoverlo la desconocida mujer que figura como donante junto a la efigie de la santa, a la que flanquean una serie de compartimentos que alojan escenas de su vida, tomadas tanto de los evangelios⁴³ como de la leyenda provenzal forjada para justificar la presencia de sus restos en esta región⁴⁴. (Fig. 8) Se trata de una devoción especialmente querida para los dominicos, pues, desde que el rey de Nápoles y conde de Provenza Carlos el Cojo obtuviera en 1295 el reconocimiento de que las reliquias auténticas de la santa eran las que se habían encontrado en sus dominios, en Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (y no las tradicionales de Vézelay), el soberano había promovido la construcción de un santuario que había confiado a los dominicos. Un fraile de la orden, fray Juan de Villalumbroso (a quien, por el momento, no ha sido posible documentar), encargó el mural de la derecha⁴⁵. Este cuenta con dos registros. El superior muestra el *Juicio final*, (fig. 9) con Cristo juez flanqueado por los intercesores y por ángeles que portan los instrumentos de la pasión. El inferior muestra uno de los temas más queridos por la

⁴¹ El P. Benito de San José, haciendo la historia de la provincia pasionista de la Preciosísima Sangre, nos cuenta que en 1920 se descubrió el mural de la *Inmaculada Concepción* y que en 1925-26 se descubrieron "tres episodios de la Pasión y fragmentos de un gran políptico" en el claustro, en el muro que lo separa de la iglesia (carecemos de noticias acerca de la suerte posterior de estos murales: no se mencionan en el "Informe sobre las pinturas del NO de España" firmado en Madrid a 23 de febrero de 1940 por Manuel Grau Mas y por Manuel Chamoso Lamas que se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España y no nos consta que se arrancaran en 1940, pero se mencionan en las gestiones que, a la altura de 1943, se hacían desde el Obispado de Palencia para reclamar el retorno de los murales restaurados a Peñafiel), v. Benito de SAN JOSÉ, C.P., *Historia de la provincia pasionista de la Preciosísima Sangre (España, Portugal, Chile y Bolivia)*, Madrid, 1952, pp. 165 y 167 (sin embargo, en p. 223 da a entender que las pinturas murales del claustro se descubrieron en 1940). Los murales de *Santa María Magdalena* y del *Juicio final* que enseguida mencionaremos hubieron de descubrirse en algún momento anterior al 9 de agosto de 1934, cuando, de visita en Peñafiel, Ramón Menéndez Pidal los vio, los admiró y los fotografió, v. Benito de SAN JOSÉ, C.P., *Historia de la provincia...*, ob. cit., pp. 165 y 215. Una de estas fotografías debe de ser la incluida en María GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL (ed.), *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*, Madrid, 1936, pp. 40-41.

⁴² Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 130-134 (nº 45), ils. 500-511.

⁴³ *Comida en casa de Simón el leproso y Aparición de Cristo a la Magdalena*.

⁴⁴ *Éxtasis de Santa Magdalena, Última comunión de Santa María Magdalena, Peregrinación del gobernador de Marsella* y escena sin identificar.

⁴⁵ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 134-137 (nº 46), ils. 512-522.



Fig. 8. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Museo de Valladolid): *Aparición de Cristo a la Magdalena* (a la derecha, la donante del mural). Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

Fig. 9. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Museo de Valladolid): detalle del *Juicio final*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.





Fig. 10. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Museo de Valladolid): detalle del *Encuentro de los tres vivos y de los tres muertos*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

sensación de fragilidad que invadió el Occidente medieval en el siglo XIV, al calor de su crisis: el *Encuentro de los tres vivos y de los tres muertos*, (fig. 10) fábula moralizante estrechamente relacionada con el tema del registro superior según la cual tres jóvenes apuestos y de elevada posición social se habrían encontrado con tres cadáveres, que los habrían interpelado, tomando entonces conciencia de la transitoriedad de la vida terrena (y, en consecuencia, de la necesidad de prepararse para la vida eterna). El tema, frecuente en otras latitudes, donde alcanza su más encumbrada manifestación en los frescos de Buonamico Buffalmacco en el Camposanto de Pisa⁴⁶, suscita especial interés por su extrañeza en tierras castellanas, donde, no obstante, existen indicios de otras representaciones⁴⁷. Las inscripciones que

⁴⁶ Joachim POESCHKE, *Italian Frescoes: The Age of Giotto, 1280-1400*, Nueva York y Londres, 2005, pp. 320-337.

⁴⁷ Francisca ESPAÑOL BERTRAN, *La imagen de lo macabro en el gótico hispano (Cuadernos de Arte Español, nº 70)*, Madrid, 1992, pp. 20-23; Enrica Zaira MERLO, "La morte e il disinganno. Itinerario iconografico e letterario nella Spagna cristiana", en Alberto TENENTI (ed.), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone, 2000, p. 220, fig. 175; Ángela FRANCO MATA, "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 2002, pp. 175 y 177-184, figs. 2 y 9.



Fig. 11. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Museo de Valladolid): ángel con filacteria. Foto: ADPBU-PH-10021.

generosamente se despliegan por este mural, además de dar cuenta del comitente y del artífice del mismo, amplifican sus dos escenas, pues consisten en una evocación en latín del *Juicio final* y en lo que parece un relato en castellano del *Encuentro de los tres vivos y de los tres muertos*⁴⁸. Alfonso demuestra en sus obras su capacidad para compaginar su fidelidad a los cánones del estilo gótico lineal con su apertura a influencias italianas, patentes en el paisaje del *Éxtasis de Santa María Magdalena*, en la forma de representar a Cristo juez en el *Juicio final* (vestido en lugar de mostrando su torso desnudo) o en la forma de representar el *Encuentro de los tres vivos y de los tres muertos*, que, según Español Bertran, responde a la modalidad denominada “encuentro-meditación”, de origen italiano. Esta apertura a lo italiano, unida

a una tendencia incipiente hacia el recargamiento ornamental, sitúa a Alfonso en el momento de transición entre los periodos de plenitud y tardío del estilo gótico lineal, lo que justifica la cronología propuesta para sus obras.

Sigue en antigüedad a los murales de Alfonso un fragmento que muestra a un ángel en el interior de un cuadrilóbulo doblado sosteniendo una filacteria con una inscripción en escritura gótica minúscula caligráfica que, por desgracia, resulta ilegible⁴⁹. Su procedencia de Peñafiel está asegurada no solo por las circunstancias de su ingreso en el Museo de Valladolid⁵⁰, sino también por las fotografías tomadas *in situ* por Photo Club con anterioridad al arranque de 1940⁵¹, (fig. 11) pero no existe información alguna acerca de cuál pudo ser su emplazamiento primigenio. Su desarrollo iconográfico es propio de elementos de

⁴⁸ Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., pp. 163-164 (nº 77), lám. 55.

⁴⁹ Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., p. 259 (nº 231), lám. 169.

⁵⁰ Saturnino RIVERA MANESCAU, “Museo Arqueológico de Valladolid”, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, I, 1941, p. 106, lám. XXXIX.

⁵¹ Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, Photo Club, nº 10021.

enmarque de composiciones más ambiciosas, pero sus dimensiones parecen desmentir esta posibilidad (tiene casi un metro de altura). Apenas se le ha prestado atención⁵². Yo mismo no lo incluí en mi estudio de la pintura de estilo gótico lineal de 2005, pero considero ahora que cabe entenderlo como una obra de estilo gótico lineal tardío de finales del siglo XIV en la que, pese a su estado de conservación, llaman la atención la delicada afectación e, incluso, melancolía del ángel, que señala el texto de la filacteria con el dedo índice de su mano derecha. Estas características tienen un regusto italiano que se combina con la cursividad lineal característica del estilo. Rodean el cuatrilóbulo doblado puntas de diamante de color rojo, de buscado efecto tridimensional, mejor conservadas en el ángulo superior derecho, que se encuentran en alguna obra de este periodo⁵³.

Cierra el ciclo de los murales del convento de San Pablo de Peñafiel el mural de la *Inmaculada Concepción*, que procede de un arcosolio abierto en la nave de la Epístola del templo, en el tramo inmediato a la cabecera⁵⁴. (Fig. 12) De estilo hispanoflamenco de finales del siglo XV, destaca por el grado de elaboración de su programa iconográfico, pues no solo incluye la representación de María Inmaculada, representada ya bajo la fórmula de la mujer apocalíptica, sino también la de Cristo en su seno y, flanqueándola, la de las figuras que componen la *Anunciación*, amén de, ya en el intradós del arcosolio y en grisalla, las figuras de los profetas Salomón e Isaías⁵⁵. El mural es rico en inscripciones que subrayan su mensaje inmaculista⁵⁶, que no se limita a presentar el privilegio de María, insistiendo, a mayores, en la razón de ser de dicho privilegio (la Encarnación, patente en Cristo en el seno de María y en la *Anunciación*) y en las profecías veterotestamentarias acerca del mismo. Lo extraordinario es que todo esto tenga lugar en un contexto dominicano como el del convento de San Pablo de Peñafiel, cuando, como es bien sabido, tras la generalización, a lo largo del siglo XIII, de la controvertida doctrina de la Inmaculada Concepción, se produjo una polarización de posturas entre franciscanos, favorables a la doctrina, y dominicos, contrarios a la misma. Si bien es cierto que las disposiciones del papa Sixto IV (1471-84) condujeron a una general aceptación de la festividad que la conmemoraba, tan destacada presencia del tema en un contexto dominicano requiere una explicación.

El complejo arquitectónico del convento de Santa Clara de Tordesillas existía ya antes de la fundación de este cenobio en 1363 por voluntad de Pedro I (formalmente, de su hija y a la sazón heredera la infanta doña Beatriz). Era un complejo palatino de la monarquía castellana, habitado con frecuencia por Alfonso XI, que, en mi opinión, fue quien lo erigió, y por el propio Pedro I, que lo amplió. Como ocurrió con frecuencia, el convento se fundó en los palacios, que poco a poco se fueron transformando para satisfacer las necesidades de su nueva

⁵² Eloisa WATTENBERG GARCÍA, *Museo Arqueológico Provincial de Valladolid*, Valladolid, 1976, p. 23; *Arte mudéjar*, catálogo de la exposición (Granada, 1983-84), s. p.; Eloisa WATTENBERG, *Museo Arqueológico de Valladolid. Guía breve*, Valladolid, 1990, pp. 33-34.

⁵³ Pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, v. *supra* n. 26.

⁵⁴ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, 232-239.

⁵⁵ Gratiniño NIETO GALLO, "Una representación de la Inmaculada en el siglo XV", *BSAA*, 11, 1944-45, pp. 109-118.

⁵⁶ Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., pp. 258-259, nº 228-230, láms. 166-168.



Fig. 12. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Museo de Valladolid): mural de la *Inmaculada Concepción*. Foto: Sergio Núñez Morcillo.

función, pero, a pesar de ello, subsisten partes sustanciales de los palacios que hacen del convento de Santa Clara de Tordesillas un monumento capital del arte castellano del siglo XIV, testimonio excepcional de los intercambios con el arte andalusí y, en la actualidad, objeto de vivo debate historiográfico. En él se conservan pinturas murales góticas en la Capilla Dorada y en el vestíbulo del palacio. Estas pinturas murales se relacionan con los orígenes palatinos del conjunto arquitectónico, con sus ampliaciones y con su final transformación en convento.

La Capilla Dorada es una *qubba* que forma parte del núcleo más antiguo del complejo palatino erigido por Alfonso XI. Su orientación litúrgica denota que fue construida para servir como oratorio, con acceso, en origen, por su muro occidental. Sus paramentos interiores presentan una compleja articulación a base de arcos lobulados entrecruzados y de arcos de herradura superpuestos que se inspira claramente en la mezquita de Córdoba. De los doce arcos existentes en el orden inferior, ocho conservan restos de pinturas murales medievales⁵⁷. Los mejor conservados se encuentran en el arco de la izquierda del muro septentrional y enseguida se advierte que la composición de este arco, parte de una *Adoración de los Magos*, es el resto único de una primera campaña pictórica, conservado deliberadamente cuando, no mucho tiempo después, se decidió renovar la decoración de la capilla. Avalan

⁵⁷ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 279-287 (nº 100), ils. 1004-1021.

esta consideración la iconografía, la composición, la disposición, la técnica y el estilo de esta escena, bien distintos de los de la campaña subsiguiente. La renovación vino dictada por la ampliación del complejo palatino efectuada por Pedro I, en el transcurso de la cual el acceso a la Capilla Dorada pasó del muro occidental al muro meridional, desde del Patio Árabe de nueva construcción. En efecto, la segunda campaña pictórica privilegia el eje definido por el acceso meridional a la capilla. La primera campaña pictórica se puede fechar *ca.* 1340-50, en tiempos de Alfonso XI, y es un precioso testimonio de la pintura cortesana de tiempos de este monarca (fig. 13). En ella el estilo gótico lineal se manifiesta en todo el esplendor de su periodo de plenitud, con el dibujo de trazo fluido y con el color matizado que son propios de este momento. Lo conservado muestra a la Virgen con el Niño recibiendo el homenaje del primero de los tres Magos (los dos restantes se encontrarían en el arco contiguo: arco de la derecha del muro occidental), lo que invita a pensar que esta primera campaña pictórica mostraba un ciclo de la infancia de Cristo que, cuando menos en su mitad septentrional, se leería de izquierda a derecha a partir del acceso a la capilla por el muro occidental. En la representación de la Virgen con el Niño llama la atención el árbol que sostiene



Fig. 13. Pinturas murales del convento de Santa Clara de Tordesillas (Capilla Dorada): detalle de la *Adoración de los Magos*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

María en su mano izquierda, que, en mi opinión, es una referencia al árbol de la ciencia del bien y del mal que convierte esta representación en una especie de jeroglífico de la Redención⁵⁸. Su belleza delicada y su sentido teológico profundo propiciaron, a buen seguro,

⁵⁸ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 282-285. Robinson, en cambio, prefiere entender la prominencia de este elemento vegetal como expresión de una cultura visual y de devoción "semítica", basada en fuentes cristianas, islámicas y judías y propia de las elites intelectuales de la corte de Pedro I, independientemente de su preciso credo religioso, v. Cynthia ROBINSON, "Mudéjar revisited: A prolegoména to the reconstruction of perception, devotion and experience at the Mudéjar convent of Clarisas, Tordesillas, Spain (14th century A.D.)", *Res*, 43, 2003, pp. 67 y ss.; Cynthia ROBINSON, "Tress of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late Medieval Spanish Spirituality", *Medieval Encounters*, 12/3, 2006, pp. 404 y ss. En mi opinión, las pinturas murales son anteriores al marco cultural de referencia propuesto por esta investigadora, que quizás pudo mediar en su preservación, pero no en su creación.

la conservación de esta representación cuando *ca.* 1360-70 se renovó la decoración de la capilla al calor de la ampliación del conjunto palatino efectuada por Pedro I (aunque no podemos precisar si estas pinturas murales se realizaron aún en la etapa palatina del complejo arquitectónico o a caballo entre la etapa palatina y la etapa conventual). La composición



Fig. 14. Pinturas murales del convento de Santa Clara de Tordesillas (vestíbulo del palacio): detalle de la *Anunciación*. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

conservada de la primera campaña pictórica se realzó situándola entre sendas representaciones monumentales de San Pedro (a la derecha, enfilada con el nuevo acceso a la capilla) y de San Pablo. En otros arcos se intuyen posibles representaciones de episodios de la vida de la Virgen y de santos. Por desgracia, esta segunda campaña pictórica se conserva muy mal, pero en ella se aprecia una contundencia volumétrica de raigambre italiana y una tendencia al recargamiento ornamental que nos sitúan en el umbral del periodo tardío del estilo gótico lineal. El vestíbulo del palacio corresponde a la ampliación de Pedro I. En la actualidad, es una dependencia ciega, que no comunica con otras, pero, en origen, debió de dar acceso a las dependencias situadas en el flanco meridional del complejo palatino, que, seguramente, eran las más nobles. A partir de la fundación del convento en el año 1363, la iglesia se dispuso en ellas. El vestíbulo del palacio pasó entonces a desempeñar la función de vestíbulo de la iglesia (función que perdería con la reconstrucción tardogótica del templo) y es en este contexto en el que hay que entender las pinturas murales de su interior, fechadas en 1385 y en las que debemos seguir viendo el ascendente regio, pues, a pesar del traumático cambio de dinastía consumado en 1369, Santa Clara de Tordesillas siguió gozando del máximo favor de los monarcas⁵⁹. Como es habitual en los accesos a los templos, las figuras del arcángel San Gabriel y de la Virgen María que forman la escena de la *Anunciación*, flanquean la puerta que, desde el vestíbulo, daría paso a la iglesia (fig. 14). En los muros restantes se representa a santos. Perdidos los del muro occidental, se conservan, en el muro meridional, Santiago y San Cristóbal y, en el muro septentrional, dos santas, acaso una de

⁵⁹ Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación...*, ob. cit., II, pp. 287-290 (nº 101), ils. 1022-1051.

ellas Santa María Magdalena⁶⁰. El ambiente religioso que destilan estas pinturas murales queda realzado por las representaciones de obispos consagrando que se encuentran en las enjutas de los grandes arcos lobulados que articulan los muros de esta estancia y, finalmente, por la inscripción pintada sobre la cornisa que, en origen, remataba la dependencia, que ha podido ser finalmente desentrañada, junto con la fecha, por Molina de la Torre: se trata de la oración mariana *Ave, Regina coelorum, mater Regis angelorum* (recuérdese que la advocación genuina del convento es la de Santa María), documentada, cuando menos, desde el siglo XIII e inspirada en un himno dedicado originalmente a San Edmundo⁶¹. Dentro del estilo gótico lineal, esas son las pinturas más modernas de cuantas estamos analizando en los tres conjuntos de referencia existentes en la provincia de Valladolid y muestran la tendencia al recargamiento ornamental propia del estilo gótico lineal tardío.

La deriva de la pintura mural gótica en el siglo XV

Los murales presentados en los tres conjuntos de referencia de la pintura mural gótica vallisoletana pertenecen, con la única excepción del mural de la *Inmaculada Concepción* peñafileense, al estilo gótico lineal que imperó en la pintura gótica castellana en los siglos XIII y XIV. En Valladolid existen, por supuesto, conjuntos tardogóticos, que, según se ha indicado, fueron el objeto de escrutinio específico de Núñez Morcillo⁶², pero, en este periodo, el estatus de la pintura mural se vio un tanto perturbado por el definitivo ascenso del retablo, convertido desde finales del siglo XIV en una máquina monumental tendente, cada vez más, a cubrir en su integridad las cabeceras de las iglesias (construyendo, en consecuencia, el espacio que anteriormente ocupaban las pinturas murales). Ciertamente, siguieron haciéndose pinturas murales de la máxima calidad (baste recordar para demostrarlo los ejemplos de Nicolás Francés en la catedral de León o de Nicolás Florentino en la catedral vieja de Salamanca), pero, en líneas generales, las pinturas murales se vieron relegadas, cada vez más, a una posición subsidiaria que, cuando no hizo de ellas meras tributarias de la arquitectura, condujo, por una parte, a un uso marginal de las mismas, en tanto que sustitutivos baratos de los retablos ejecutados por talleres de limitadas cualidades técnicas y formales, y, por otra parte (y en relación con lo anterior), a que se entablara una curiosa dialéctica con los retablos,

⁶⁰ Porta lo que podemos interpretar como un vaso de perfumes, que es su atributo característico, pero porta, asimismo, una palma, distintiva de la condición de mártir que no le corresponde en absoluto. Existe, no obstante, algún ejemplo inequívoco de representación de Santa María Magdalena en que se da esta peculiaridad, v. Roger ROSEWELL, *Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches*, Woodbridge, 2008, p. 194, fig. 215, correspondiente a las pinturas del sepulcro de Alice De la Pole († 1475), duquesa de Suffolk, en la iglesia de St Mary de Ewelme.

⁶¹ Francisco J. MOLINA DE LA TORRE, "La epigrafía del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. El proceso de creación de un tesoro aún oculto", *Reales Sitios*, 186, 2010, p. 11, fig. 11; Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., pp. 157-158 (nº 66), lám. 46.

⁶² Sergio NÚÑEZ MORCILLO, *La pintura mural tardogótica...*, ob. cit., II, 182-295.

pasándose de pinturas murales que dejan un espacio en reserva para retablos aún de pequeño porte (ocurre así en las pinturas murales de estilo gótico lineal tardío de la iglesia de Santiago de Alcazarén) a pinturas murales que imitan retablos de gran porte.

Aunque la provincia de Valladolid atesora un puñado de pinturas murales tardogóticas interesantes (Castrillo de Duero, Fompedraza, Fresno el Viejo, Mojados, Palacios de Campos, Peñafiel, Valladolid, Villaseñor, Wamba...), ninguna de ellas tienen, para este periodo, la relevancia a nivel nacional que tuvieron sus congéneres de los siglos XIII y XIV. Eso sí, entre ellas encontramos buenos ejemplos tanto de la marginalización de la pintura mural en este periodo como de la dialéctica entre pintura mural y retablo que lo caracterizó. Ejemplo de lo primero pueden ser las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo. Ejemplo de lo segundo pueden ser las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza. Se trata, en ambos casos, de conjuntos de reciente descubrimiento (2002 y 2005, respectivamente) a los cuales Núñez Morcillo, más allá de su síntesis sobre la pintura mural tardogótica vallisoletana, dedicó sendos artículos monográficos⁶³. Basándonos en sus investigaciones, haremos algunas observaciones sobre ellos para cerrar este recorrido por la pintura mural gótica vallisoletana.

Con anterioridad nos hemos referido a algunas de las pinturas murales góticas descubiertas en la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo (pinturas de estilo gótico lineal de las naves del Evangelio y de la Epístola), donde, sin embargo, las pinturas más llamativas son, sin duda, las pinturas tardogóticas recuperadas en la capilla mayor. Corresponden a dos fases: primeramente se realizaron las pinturas del semicilindro absidal y posteriormente se realizaron las pinturas del cuarto de esfera absidal (estas, por desgracia, muy lastimadas). Pese a la mayor calidad de las segundas, la singularidad y la mejor conservación de las primeras hacen que el grueso del interés recaiga sobre ellas. Desarrollan un ciclo de la vida de San Juan Bautista, titular de la iglesia y de la orden que estuvo a cargo de la misma, donde se representan las siguientes escenas: *Visitación*, *Nacimiento de San Juan Bautista*, *Imposición del nombre de Juan*⁶⁴, *Bautismo de San Juan Bautista*, *Reprensión de Herodes*, *Prisión de San Juan Bautista* y *Banquete de Herodes*. (Fig. 15) Es evidente que faltan escenas (por ejemplo, la *Decapitación de San Juan Bautista*) y es que las pinturas murales se han conservado en los tramos comprendidos entre las ventanas laterales y la ventana central, donde quedaron protegidas por un retablo posterior, y no en los tramos comprendidos entre las ventanas laterales y los extremos del semicilindro absidal. Las escenas se desarrollan sobre un fondo liso de color rojo que prescinde de la más elemental articulación de la superficie pictórica y se componen de un puñado de figuras, más bien burdas, de fuerte carácter dibujístico y de limitada gama cromática (que, además, se trata de manera plana, ocasionalmente saturada por pesados elementos decorativos). Sus manifiestas contradicciones de escala van más allá de los dictados de la perspectiva jerárquica. Estas características podrían hacernos pensar en

⁶³ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, "La pintura mural del siglo XV en Valladolid: iglesia parroquial de Fresno el Viejo", *Anales de Historia del Arte*, 2011, nº extraordinario 1, pp. 381-395; Sergio NÚÑEZ MORCILLO, "La pintura mural tardogótica e la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza", *Anales de Historia del Arte*, 2013, nº extraordinario 1, pp. 257-271.

⁶⁴ Con la obligada inscripción "joanes uoca/bitur", v. Francisco Javier MOLINA DE LA TORRE, *Valladolid...*, ob. cit., p. 253, nº 219, láms. 159.



Fig. 15. Iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo. Foto: Sergio Núñez Morcillo.

una obra de cronología remota, pues muchas de ellas son predicables de la pintura de estilo gótico lineal. Sin embargo, como ya advirtiera Núñez Morcillo, el interés por la moda o por los detalles anecdóticos denuncia su correspondencia al siglo XV, en la que insisten los arneses completos de los soldados que protagonizan la *Prisión de San Juan Bautista* (a los que, para connotarlos negativamente, se dota de adargas, escudo característicamente musulmán que, por sus características y uso, es contradictorio con el armamento que visten). En conclusión, el ciclo de la vida de San Juan Bautista de las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo es una obra marginal y arcaizante que, pese a sus fuertes pervivencias del gótico lineal, hay que encuadrar en el gótico internacional de la primera mitad de siglo XV. Una de sus escenas merece especial atención. Se trata del *Bautismo de San Juan Bautista*, operado por Cristo. (Fig. 16) En efecto, lo esperable sería encontrar, según es norma, el *Bautismo de Cristo*, operado por San Juan Bautista, y, sin embargo, y de manera inequívoca, ocurre exactamente lo contrario. La escena, por la que se interesó Núñez Morcillo⁶⁵, ni es un error, producto de la manifiesta marginalidad que denotan estas pinturas murales, ni es un *unicum*. Tiene un fundamento en la idea de que el

⁶⁵ Sergio NÚÑEZ MORCILLO, "La pintura mural del siglo XV en Valladolid...", ob. cit., pp. 387-388, fig. 4. Ya había sido advertida por Javier CASTÁN LANASPA, *Antiguo partido judicial...*, ob. cit., p. 74, fig. 301



Fig. 16.
Iglesia de
San Juan
Bautista de
Fresno el
Viejo:
*Bautismo de
San Juan
Bautista.*
Foto: Sergio
Núñez
Morcillo.

verdadero bautismo es el que procede de Cristo⁶⁶, que, de hecho, según el evangelio de Juan, bautizó personalmente en el transcurso de su ministerio⁶⁷, y tiene un precedente prestigioso, que difícilmente sería conocido por el anónimo autor de las pinturas murales de Fresno el Viejo, en la pila bautismal de *ca.* 1370-71 del baptisterio de la ciudad italiana

⁶⁶ Mt 3, 13-15 ("Vino Jesús de Galilea al Jordán y se presentó a Juan para ser bautizado por él. Juan se oponía, diciendo: Soy yo quien debe por ti ser bautizado, ¿y vienes tú a mí? Pero Jesús le respondió: Déjame hacer ahora, pues conviene que cumplamos toda justicia. Entonces Juan se lo permitió"); Mc 1, 7-8 ("En su predicación les decía: Tras de mí viene uno más fuerte que yo, ante quien no soy digno de postrarme para desatar la correa de sus sandalias. Yo os bautizo en agua, pero Él os bautizará en el Espíritu Santo"); Lc 3, 16-17 ("Juan respondió a todos diciendo: Yo os bautizo en agua, pero llegando está otro más fuerte que yo, a quien no soy digno de soltarle la correa de las sandalias; Él os bautizará en el Espíritu Santo y en fuego. En su mano tiene el bieldo para limpiar la era y almacenar el trigo en su granero, mientras la paja la quemará con fuego inextinguible"); Jn 1, 26-27 y 33 ("Juan les contestó, diciendo: Yo bautizo en agua, pero en medio de vosotros está uno a quien vosotros no conocéis, que viene en pos de mí, a quien no soy digno de desatar la correa de la sandalia [...] Yo no le conocía; pero el que me envió a bautizar en agua me dijo: Sobre quien viere descender el Espíritu y posarse sobre Él, ese es el que bautiza en el Espíritu Santo").

⁶⁷ Jn 3, 22 ("Después de esto vino Jesús con sus discípulos a la tierra de Judea, y permaneció allí con ellos y bautizaba"). No es extraño encontrar representaciones de *Cristo bautizando* en manuscritos bizantinos y de las Iglesias de Oriente, v. la base de datos iconográfica del Index of Medieval Art, <https://theindex.princeton.edu/> (consultado el 14 de enero de 2020). En Occidente se encuentra algún ejemplo en las vidrieras de la catedral de Canterbury (desaparecido) y en las Biblias moralizadas, v. *idem*.



Fig. 17. Iglesia de San Bartolomé de Fompedraza. Foto: Sergio Núñez Morcillo.

de Florencia⁶⁸. La escena, que requiere de mayor indagación, debió de tener más difusión que la que hoy podemos imaginar. Parece estar representada en el retablo de talla del último cuarto del siglo XIII dedicado a San Juan Bautista del Museo Nacional del Prado⁶⁹ y su pervivencia posterior está atestiguada por un relieve del siglo XVI de la colegiata de Medina-celi⁷⁰. Cerramos este breve recorrido por la pintura mural gótica vallisoletana con una mirada

⁶⁸ Amy R. BLOCH, "The Two Fountains of the Florence Baptistery and the Evolution of the Baptismal Rite in Florence, ca. 1200-1500", en Harriet M. SONNE DE TORRENS y Miguel A. TORRENS (eds.), *The Visual Culture of Baptism in the Middle Ages: Essays on Medieval Fonts, Settings and Beliefs*, Farnham, 2013, p. 93, fig. 4.10 (la autora despacha tan singular escena con un gratuito "the Gospels make no mention of Christ's baptism of John the Baptist, even though a believer might logically assume that it happened"). Como en Fresno el Viejo, la escena es inequívoca y está explicitada, además, por una inscripción.

⁶⁹ Pilar SILVA MAROTO, *Donación Várez Fisa*, Madrid, 2013, pp. 12-13. Tradicionalmente se ha interpretado como una segunda representación del *Bautismo de Cristo*.

⁷⁰ Miguel CORTÉS ARRESE, "104.- Anónimo: Cristo bautizando a San Juan", en *La ciudad de seis pisos*, catálogo de la exposición (El Burgo de Osma, 1997), pp. 205-206.

a las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza, que, mejor conservadas y de más calidad que las de Fresno el Viejo, ponen de manifiesto hasta qué punto el retablo estaba adquiriendo una posición de dominio a lo largo del siglo XV. (Fig. 17) De estilo gótico internacional, aunque un tanto arcaizantes para la cronología de la década de 1470 que les corresponde, las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza se acomodan al testero plano de la sencilla fábrica gótica de este edificio, incorporando en su discurso su ventana, en cuyo derrame se pintaron ángeles ceroferrarios. A partir de esta ventana, la parte superior del muro, más extensa y prominente, se dedica a San Bartolomé, titular de la iglesia, la parte de la izquierda a Santa Lucía y la peor conservada parte de la derecha a San Antón. Cada uno de los tres ciclos se organiza de manera similar, con la efigie del santo correspondiente en el centro flanqueada por compartimentos que alojan escenas de su vida (hasta ocho en el caso de San Bartolomé). Su énfasis narrativo hace que el conjunto resulte abigarrado y pintoresco, pero lo que más nos interesa en este momento es que la organización general del paramento resulta evocadora de los retablos aragoneses de triple advocación, cuyos ejemplos más destacados son el retablo de San Lorenzo, San Prudencio y Santa Catalina de la catedral de Tarazona, el retablo de la Virgen de la Esperanza, San Francisco y San Gil de la colegiata de Tudela (obra de taller aragonés) y el retablo de San Blas, la Virgen de Misericordia y Santo Tomás de Canterbury de la iglesia de San Blas de la localidad zaragozana de Anento. La única diferencia es que en Fompedraza los tres cotitulares del “retablo de San Bartolomé, Santa Lucía y San Antón” se encuentran a distintas alturas por el pie forzado que supone la ventana del edificio. No conozco ejemplos de este tipo de retablo en Castilla, lo que pone de manifiesto que, pese a sus limitaciones formales y a su creciente marginalidad, la pintura mural continuaba siendo en el siglo XV un territorio fértil para la experimentación y los intercambios.