

LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DE PEÑAFIEL

En la, por tantos conceptos, interesante iglesia de San Pablo de Peñafiel, y merced a los trabajos de los PP. Pasionistas, que actualmente ocupan el viejo Monasterio, se ha llegado a descubrir un grupo de pinturas, parte de una amplia composición, sobre el muro de los pies de esta iglesia.

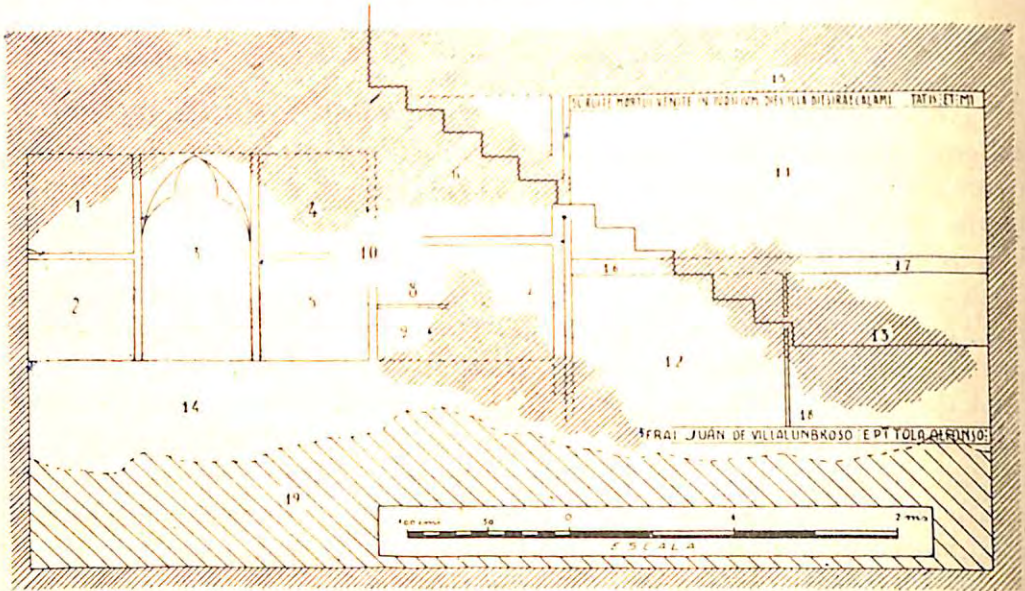
Casi desconocidas en la actualidad (1), pasaron inadvertidas a la sagaz investigación de Ch. R. Post, historiador de nuestra pintura (2), seguramente por ser su descubrimiento posterior a la amplia labor de recopilación realizada por el ilustre profesor de la Universidad de Harvard. Del mismo modo, nuestros historiadores de Arte no citan este conjunto, o al menos, no han llegado a nosotros noticias de haber sido estudiado, y este carácter de novedad, unido a la real importancia que creemos tienen, nos incitan a dar estas notas, sin otro carácter que el de mera información, y en espera de que llegue un día no lejano, en que puedan ser totalmente descubiertas y estudiadas como merecen (3).

Descripción:

Como decimos, ocupan una gran parte del muro que cierra la iglesia por los pies, enfrentando con la nave lateral derecha, cuya parte creemos corresponde a la obra más antigua de este Monasterio, fundado en 1320 por el famoso Infante Don Juan Manuel, para lo cual cedió su alcázar (4). Se empezaron las obras en 5 de mayo de 1324. (5). La fábrica sufrió con el tiempo adiciones y reconstrucciones diversas, muchas de ellas desgraciadas a consecuencia principalmente de un fuerte incendio sufrido en 1749 (6).

Estas pinturas, actualmente sólo descubiertas en parte, parecen formar una gran composición, como a modo de un retablo, en el que las escenas son diversas y quién sabe si hasta de diversas manos. Fueron recubiertas por una gruesa capa de yeso seguramente en la época de la reconstrucción motivada por el incendio, pero afortunada-

mente, para mantener el enlucido, no se picó mucho el muro, y por lo tanto no han sufrido demasiado y pueden reconocerse bastante bien, conservando en gran parte el color. Frente a este muro, se levantó un tabicón a distancia de algo más de un metro, a fin de ocultar una escalera de madera que da acceso al coro. En razón a esto, lo



- | | | | |
|---|--|-------|--|
| 1 | María Magdalena unge los pies de Cristo, casa de Simón el leproso. | 9 | Un edificio. |
| 2 | «Noli me tângere». | 10 | Santo eremita? |
| 3 | Representación de Santa María Magdalena, y donante. | 11 | Juicio Final. |
| 4 | Muerte de la Santa? | 12-13 | Leyenda de los tres vivos y los tres muertos. |
| 5 | Comunión de Santa María Magdalena. | 14 | Friso de paños. |
| 6 | Llegada a Marsella? | 15 | Palabras del responsorio del oficio de difuntos. |
| 7 | San Juan Bautista? | 16-17 | Letras ilegibles. |
| 8 | Santa María Magdalena penitente? | 18 | Inscripción con la firma del artista. |
| | | 19 | Parte totalmente perdida. |

descubierto queda dividido en dos partes; una, que puede estudiarse desde el primer tramo de este acceso, y otra que queda escondida en un pequeño cuchitril dispuesto debajo de la escalera y cerrado por una puerta.

En la primera se analiza bien una representación interesante que creemos poder referir a un Juicio Final. (Lám. I y II, Núm. 11 del gráf.). En la parte central aparece la figura de Cristo, en Majestad,

sentado sobre un trono formado por ricos almohadones de telas bordadas. Viste túnica anaranjada que decoran líneas de grandes círculos separados por otros más pequeños; cubre los hombros con un manto anudado en el centro del pecho por un broche, manto que se dobla en grandes pliegues sobre las rodillas ocultando la parte inferior de la figura y dejando ver su revés, ornamentado con cuadros. El rostro, desgraciadamente perdido por entero, se enmarca en una negra cabellera y puntiaguda barba, destacándose la cabeza sobre el tono rosado claro del nimbo, que antes fuera rojo; abre los brazos, que mantiene en posición simétrica, y muestra las palmas de las manos llagadas. A la altura de la cabeza, y a un lado y otro respectivamente, se representan el Sol y la Luna.

A la derecha de esta figura, imponente y magnífica, aparece en pie la Virgen, con la cabeza nimbada, vuelta y levantada ligeramente hacia el Cristo y las manos juntas a la altura del pecho, en ademán de adoración. La expresión del rostro, dentro de la simplicidad del dibujo, rima perfectamente con el ademán. Viste túnica carmín y se cubre con un manto de tono verde muy claro que descende de la cabeza, se anuda en el pecho, y dobla a la altura de la cintura en amplio pliegue que muestra el revés, como en el del Cristo.

A la figura de la Virgen sigue la de un Angel que se apoya en una especie de cetro o báculo terminado en forma de *tau*. Viste riquísima túnica a franjas horizontales rojas y negras, cubiertas por una fina labor de líneas de círculos concéntricos separados por otros más pequeños. La cabeza se enmarca en rizada cabellera y se vuelve hacia el Cristo, mientras que con la mano derecha parece asir la de otra figura, un fraile, que de tamaño más pequeño y de rodillas, aparece a sus espaldas. A continuación, otro Angel, hace sonar una especie de cuerno u olifante. Viste túnica roja y sus alas, como en el anterior se perfilan en dos tonos, negro y rojo.

A la izquierda de la figura del Cristo aparece San Juan Evangelista. La actitud de éste es idéntica a la de la Virgen: lleva nimbo que conserva su tono rojo y rodea la fina y expresiva cabeza, cubierta de rizos. Viste túnica blanca, cuyos detalles se acusan por líneas en negro, y manto rosado, cuyos pliegues y general disposición, análogos a los de la Virgen, se acusan por líneas rojas.

Aparece después la figura esbelta de una mujer que sostiene con la mano derecha una gran cruz rústica, y en la izquierda una lanza. A ella, sigue un Angel tocando una flauta y vestido de túnica anaran-

jada, y a éste, otro, muy ricamente vestido, que tañe uno a modo de laúd de seis cuerdas. Frente a él y a sus lados, tres figuras pequeñas, desnudas, representando las almas de tres justos.

El total de la composición, en lo que hoy es posible reconocer, se encierra en un cuadro que lateralmente se decora con típicos motivos de roleos y hojas. En su parte superior, en ancha franja, aparece una inscripción donde puede leerse:

SURGITE MORTUI VENITE IN JUDICIUM DIES
ILLA DIES IRAE CALAMI TATIS ET MI...

(Núm. 15 del gráf.), y en la inferior otra franja ocupada por dos líneas de inscripción en letra más pequeña, que no nos fué posible leer (Núm. 17 del gráf.).

Debajo de esto, separados por esas líneas de inscripción y en dos recuadros, aparecen otras dos representaciones. En una, a la derecha (gráf. 12), tres figuras toscas que quieren representar muertos. Aparecen con las cabezas (desmesuradas con referencia al resto de la figura) colocadas de perfil; el cuerpo de frente, cubierto por un paño terciado. Son estas figuras, de lo más burdo e inhábil del conjunto, contrastando grandemente con el resto, hasta el punto de que, cuesta creer sean todas estas pinturas obra de un mismo artista. Sobre ella una faja con inscripción en una línea (Núm. 16 del gráf.). Al lado, en el otro recuadro (Núm. 13 del gráf.), sólo pueden verse las patas de dos caballos, uno rojo y otro en negro, que avanzan hacia los muertos y parte de los jinetes, tras los cuales se perfila una construcción, como a modo de iglesia. Estos dos registros podemos referirlos a la representación de la curiosa «Leyenda de los tres vivos y los tres muertos» tan extendida por Europa en el siglo xiv, y de cuya representación tenemos ejemplo insigne en el Campo Santo de Pisa, en uno de los frescos del Triunfo de la muerte atribuido a Francesco Traini, discípulo de Orcagna.

Por debajo de estas dos composiciones corre una inscripción donde hemos podido leer:



Las otras pinturas parecen componer, posiblemente, la parte principal de este gran retablo. No es mucho lo que puede anotarse hoy, y entre ello lo principal es una gran figura de Santa, la Magdalena, con un pomo en la mano, de pie, y encerrada en una a modo de hornacina. (Lám. III, Núm. 3 del gráf.). A su derecha, de rodillas, aparece una figura que pudiera tomarse como de donante. Viste ésta túnica a franjas horizontales, de tonos rojo y negro alternando, llenas de finos y menudos roleos y se cubre con un gran manto. Este nicho central, cuyo fondo se destaca en rojo tachonado de estrellas blancas, está rodeado por recuadros, dos por lado, en los que aparecen otras escenas, algunas difíciles de interpretar, tanto por lo poco descubierto de ellas, como por el mal estado de conservación, aunque sin duda referentes todas a la Magdalena. Sin embargo, en la inferior derecha, puede reconocerse bien la escena del *Noli me tângere*, encantadoramente dispuesta y finamente dibujada, hasta el punto de que creemos poder afirmar ser ésta una de las mejores representaciones de todo el conjunto (Lám. IV, Núm. 2 del gráf.). La figura del Salvador, llena de gracia y movimiento, esquivo la súplica implorante de María de Magdala que tiende hacia Él sus brazos en ademán expresivo, y hay tal ritmo en el conjunto, y tan atinada y fina comprensión del momento evangélico que, comparando con otras escenas, puede pensarse en la posibilidad de manos distintas en la obra. Y algo parecido ocurre con el cuadro superior, en el que se representa a María Magdalena ungiendo los pies de Cristo, en casa de Simón el Leproso (Núm. 1 del gráf.). La agrupación de los discípulos junto al Señor, tras la mesa que llenan viandas diversas, está bien entendida y el dibujo es fino. Debajo, y en primer término, la figura de la Magdalena en el sentido acto de derramar sobre los pies de Jesús los pomos de aromas. Mucha parte de esta composición queda por descubrir.

Al lado izquierdo aparecen otros dos recuadros análogos. En el inferior se representa la comunión de la Santa (Núm. 5 del gráf.). Es también encantadora y también llena de unción esta escena. La Santa de rodillas y asistida por dos ángeles que parecen sostenerla, recibe el Sacramento de manos de San Maximino. La composición no puede ser más sencilla y simple. Las figuras de los ángeles son algo realmente admirable. En el cuadro superior (Núm. 4 del gráf.) sólo nos es dado ver parte de unas figuras de ángeles.

Hacia la izquierda, otros dos cuadros de tamaño distinto a los descritos pueden en parte estudiarse. En el inferior, una escena indiscifrable, compuesta por una figura, sentada, mirando de frente; rostro

severo enmarcado por una barba negra. Viste con pieles y parece sostenerse con la mano izquierda, a la altura del pecho, un disco rojo (Núm. 7 del gráf.). Deberá tratarse de San Juan Bautista representado de manera análoga a como aparece por ejemplo en el pórtico de la Catedral de Chartres. A su derecha, la composición parece dividirse por una línea horizontal. En la parte inferior (Núm. 9 del gráf.), un edificio, en rojo, como iglesia; en la parte superior (Núm. 8 del gráf.), una santa, de rodillas frente a un árbol parece implorar a una figura colocada un poco más en alto y que parece ser el mismo Bautista (Núm. 10 del gráf.). Como rara particularidad, que hace todo esto más confuso, esta última figura se dispone fuera de la escena propiamente, sobre la fina banda con roleos que separa estas composiciones.

En el cuadro superior (Núm. 6 del gráf.), es posible se desarrollen dos composiciones; en la parte inferior se notan dibujos de peces, parte de alguna figura pequeña desnuda de piernas, y líneas que pudieran representar redes. En la parte superior se distingue parte también de una figura que apoya la cabeza en la mano, y un fondo de árboles. Hasta aquí llega la parte principal de este retablo: lo acusa una doble banda de roleos, una en rojo y otra en negro, que aparece marcando de arriba abajo una separación, estableciendo así perfecta división entre este conjunto y las pinturas del juicio final antes descritas.

En lo que suponemos núcleo principal del retablo se desarrollaba una representación del interesante ciclo de la leyenda de Santa María Magdalena, que por estos años finales del siglo XIII y comienzos del XIV gozaba de una amplia popularidad. La leyenda de la Magdalena, con relación a San Maximino aparece por primera vez a fines del siglo XI. En las excavaciones hechas en el siglo XIII en la iglesia francesa de esta advocación, en Provenza, por orden del Príncipe de Salerno, Carlos de Anjou, hermano de San Luis, se encontraron varios sarcófagos del siglo IV. Se dice que se encontró también una tableta de cera del año 710 en que se refería haberse ocultado allí los restos de la Magdalena para evitar su profanación por parte de los sarracenos.

La tableta es apócrifa y la superchería obedece a una reacción por parte de los provenzales contra otra tradición similar que existía en Auvernia. Documentada así la tradición provenzal, se procuró relacionar los bajorrelieves de los sarcófagos con episodios del Evangelio en que interviene la Magdalena, pero sin que en realidad tal intento resista al más ligero examen crítico.

Dejando de lado la posible verosimilitud de tales tradiciones, es lo cierto que ellas bastaron para entronizar a su calor un culto fervoroso a la Magdalena en San Maximino que atrajo a dicha iglesia una gran afluencia de peregrinos. En 1295, el Papa Bonifacio VIII a instancia de Carlos de Anjou II, encomendó el Santuario a la dirección de la Orden de Santo Domingo.

Desde entonces la tradición provenzal referente a la Magdalena penetró en la liturgia dominicana. A raíz de la entrada misma de los dominicos en San Maximino el rito de la Magdalena se equiparó a los de San Juan Bautista y los apóstoles San Pedro y San Pablo y debe ser del mismo siglo XIII el título de Protectora de la Orden otorgado a la Magdalena (7).

A partir de entonces la difusión que alcanzó la devoción a la Magdalena hubo de ser grande. Teniendo como centro la Provenza, bien pronto se extendió a los demás países impulsada en no pequeña medida por la misma vigorosa actividad que por entonces desarrollaba la orden dominicana, sin contar con lo que había de servir para ello la difusión que entonces imprimía el foco cultural francés a las tendencias que de él dimanaban.

En Italia aparece ya desarrollada la leyenda en el anónimo florentino de finales del siglo XIII que se conserva hoy en la Academia de Florencia. Y por el mismo tiempo el propio Giotto, en 1301, la interpretaba en la capilla del Podestá de Florencia y años más tarde, 1310-1320, en la del Obispo Teobaldo de Todi en Asís. El que un artista de la categoría de Giotto se haga eco de una devoción sujeta a patrones iconográficos en cierto modo fijos, revela hasta qué punto había penetrado la leyenda de la Magdalena en las corrientes artísticas del momento.

Por entonces también llegaba al arte castellano. En lo que se refiere a su representación en Peñafiel, abundan las razones para justificar su llegada allí. Bastaría con recordar de qué modo se halla desde el primer momento vinculada la Magdalena y su devoción a la orden dominicana, y que es a los dominicos a quienes desde el primer momento se encomienda por el propio infante don Juan Manuel la custodia y atención de su recién creado Monasterio para justificar la aparición de este tema iconográfico en la iglesia de Peñafiel. A mayor abundamiento, la política castellana de esta segunda mitad del siglo XIII establece unas relaciones exteriores estrechas y continuadas con aquellos países en donde precisamente se encontraba por entonces la devoción a la Magdalena gozando de

su mayor difusión. Alfonso X ambiciona ser proclamado emperador de Alemania y se ve obligado a desarrollar a este tenor una actividad que lleva su diplomacia e incluso sus armas a tierras italianas en constante tejer y destejer de intrigas y contiendas. Desde 1257 en que un cuerpo de 500 caballeros castellanos acude a Pisa con su tropa de ballesteros a luchar contra florentinos, genoveses y luqueses hostiles a sus pretensiones imperiales, hasta que veinte años después el Rey Sabio se ve obligado a replegar, en fracaso, sus apetencias de Imperio germano, es constante el ir y venir a tierras italianas de embajadas y expediciones que forzosamente habían de traer consigo a Castilla los aires de fuera. Es la época en que aquel turbulento infante don Enrique, hermano del Rey, anda intrigando por Italia, revuelve Roma y es hecho prisionero en Tagliacozzo y en que, en una palabra, Castilla vive su primer momento de intriga internacional, en la Europa agitada por las luchas entre el Pontificado y el Imperio.

Después de veinte largos años, Alfonso X se ve obligado a renunciar a sus pretensiones y todo termina con el epílogo de Beaucaire, cuyas circunstancias no carecen de interés a nuestro objeto. A comienzos del año 1275 el Rey Sabio ha perdido ya sus esperanzas de ser proclamado Emperador, pero aún trata de jugar la última carta en una entrevista con el Papa. Para ella se conviene la ciudad de Beaucaire y allá va con Alfonso X una lucida representación castellana, en la que figura lo más importante del Reino. Entre otros personajes de menos monta hacen el viaje a Francia, acompañando al Rey, la propia Reina doña Violante, los Príncipes don Pedro, don Juan y don Enrique, y, lo más importante para nosotros, el propio infante don Manuel hermano del Rey y padre del infante don Juan Manuel. Desde enero a julio de 1275 anda la embajada castellana por tierras francesas, y precisamente por aquellas en donde, sobre poco más o menos, por tales años se hallaba la conciencia religiosa impresionada devotamente por las prodigiosas noticias que popularizaban el culto a la Magdalena. Es fácil suponer que un núcleo tan selecto de personas como el que rodeaba al Rey Sabio durante su larga estancia por tierras francesas recogería del ambiente aquellas cosas que podían ofrecer un valor representativo. Traído por ellos, si no por otro camino como el que más arriba apuntábamos, pudo llegar a Castilla, con valor de culto en boga, la devoción a la Magdalena y su representación iconográfica.

En Peñafiel podrían juntarse las dos justificaciones, apelando para explicarnos su presencia allí o a los Dominicos, que habían de

impulsarla como cosa suya, o a expreso deseo del infante don Juan Manuel, a quien su propio padre pudo legarle tal devoción como recuerdo de su viaje a Francia. El monasterio de San Pablo de Peñafiel, fundación predilecta del hombre más cultivado de su tiempo, debería a esta circunstancia el acoger en sus muros un tipo de devoción que por su procedencia extranjera y su falta aún de difusión popular ofrecía al infante don Juan Manuel un prurito de novedad que había seguramente de halagarle.

En todo caso la devoción a la Magdalena que entra en España por ahora, llegó a difundirse entre nosotros en el mismo grado que en los demás países, y de su rápida popularidad habla elocuentemente el hecho de que el propio San Vicente Ferrer hiciese de ella tema predilecto de sermones e inspiración para sus seis cánticos de la Santa.

Particularidades de técnica y composición.

De momento nuestro estudio en espera de más detenidas observaciones, no puede considerarse como definitivo; lo que sigue, sólo tiene el carácter de unas notas tomadas al analizar estas pinturas, seguidas de unas conjeturas que, su mismo estudio, han suscitado en nosotros.

Este estudio se basa principalmente sobre la gran composición que representa el Juicio Final. La paleta es pobre en lo que es posible reconocer, predominando el rojo, carmín y negro, y empleándose el verde con cierta parquedad (manto de la Virgen). El pintor no modela los detalles con color; se tiende el tono deseado a tinta plana y después, tanto para acusar detalles de dintorno, como para expresar las siluetas, se trazan líneas de color, generalmente en rojo para las carnes y en negro para todo lo demás. La figura de la Virgen acusa preferentemente esta particularidad, y es sorprendente la seguridad de estos trazos, donde no se advierte un arrepentimiento.

Un detalle interesante hemos podido observar y le creemos digno de ser anotado. En la figura de la mujer que mantiene con su derecha la cruz, y en la inmediata del Angel músico que lleva a sus labios un extraño instrumento, a modo de flauta, para señalar los pliegues de las túnicas, en vez de la línea segura y característica que nos muestran todas las figuras restantes, el artista se sirvió de pinceladas enérgicas y repetidas, en rojo generalmente y también en negro. (Lámina II, compárese el modo de acusar el plegado en el manto, en la figura de San Juan, con el de la portadora de la cruz y del Angel músico que la sigue). No parece sino que por un momento,

el artista tuvo conciencia de un nuevo valor de expresión artística y varió su técnica. Quién sabe si este cambio, que a nuestro modo de ver señala una conquista, siquiera ella sea tímida y desmañada, no gustó al mismo pintor, o al fautor de la obra, ya que observamos no vuelve a repetirse en el resto de la composición.

La simplicidad del dibujo en los rostros es interesante y curiosa. Se repite invariablemente el mismo tipo acusado por unas líneas, las más pocas pero las más expresivas, interpretadas igualmente sea cualquiera la posición de la cabeza, aunque en todas ellas, la de tres cuartos sea la general. Óvalo perfecto, boca pequeña, nariz bien trazada, cuya línea se funde invariablemente con la de una ceja, arqueamiento oblicuo de éstas, y ojos rasgados, que una gran pupila, bien dispuesta, ocupa casi totalmente.

En cuanto al conjunto de la composición hay algo interesante que anotar. Todas las figuras parecen disponerse sobre un mismo plano señalado por la línea inferior del recuadro que lo limita. Parece que el artista quiso huir de esta simétrica colocación, cuya fealdad hubiera sido notoria y a fin de conseguirlo y para obtener al mismo tiempo un sentido de perspectiva, de profundidad, en el total de la composición, tomando como centro la figura magnífica del Cristo-Juez, hace que las demás, progresivamente, vayan aumentando en altura conforme se apartan de aquel centro, de tal modo que, si pudiéramos gozar de la composición en su totalidad y sin las mutilaciones que ha sufrido, veríamos que las figuras de los extremos son las más próximas al espectador, dándonos la sensación de ir hundiéndose las restantes hacia el centro que ocupa el Salvador, cuya figura, en vez de disminuir, se agranda considerablemente, detalle que no es extraño, puesto que implica un convencionalismo, mantenido en todo arte que no ha llegado a plena madurez.

También es digno de tener en cuenta lo que puede apreciarse con referencia al indumento de las figuras que componen la escena. Contrasta la sencillez de la mayoría de ellas, con la riqueza en ornamentación que muestran las telas en las figuras del Cristo, del Angel del báculo o *tau*, y del Angel que tañe el laúd. En estas figuras, el pintor ha querido darnos la sensación de suntuosidad y las ha vestido con ricos paños que recuerdan viejas telas coptas, si bien no hemos de recurrir a estos distantes ejemplos que más fácilmente pudiéramos encontrar en paños moriscos. Sobre éstos hemos de insistir, mas ahora lo único que deseamos señalar es esta rara elección del pintor para vestir con distinta riqueza sus figuras, sin

que ello establezca orden de preferencia fundado en la mayor o menor importancia de ellas, pues si bien es verdad que para la figura del Cristo conviene la mayor suntuosidad, no se explica cómo las figuras de la Virgen y de San Juan se vistan con sencillas telas de una sola tonalidad, mientras otras figuras secundarias, como el Ángel de la *tau*, y el que tañe el instrumento de cuerda, se cubren con rico indumento de preciado paño. Pudiera pensarse que el artista, a tenor de lo que este detalle muestra, no llegó a alcanzar un completo sentido del valor de las representaciones, o por lo menos del grado de jerarquía que fuera posible y hasta necesario establecer.

Este detalle del empleo de telas bordadas no lo encontramos acusado de manera tan característica en ninguna otra de las representaciones de la época de que tenemos noticia, si bien no implica ello novedad, pues en pinturas de la iglesia de la Sangre, en Liria (suplicio de dos frailes dominicos); en la tabla del sepulcro de don Sancho Saiz de Carrillo, procedente de la provincia de Burgos y conservada en el Museo de Arte de Cataluña (representación de plañideras); en pintura de los ábsides del monasterio de Sigüenza (adoración de los Reyes), y en frescos de Daroca, en la iglesia de San Juan (figura del Salvador), se señala algo parecido.

Algunas particularidades cabe señalar en cuanto a la representación de los asuntos, sobre todo por lo que se refiere al Juicio Final, ya que las demás pinturas son difíciles de estudiar actualmente. La figura majestuosa del Salvador y la de la Virgen y San Juan, responden bien a la consabida fórmula iconográfica que pudo bien iniciarse en nuestros Beatos, y que, a través del *Elucidarium* de Honorio de Autun, de los relatos de Vicente de Beauvais y de Santo Tomás de Aquino, vino a compendiarse, totalmente formada, a fines del siglo XIII, en la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine. Mas, pueden observarse detalles extraños con referencia al resto de las figuras que componen las escenas, pues no es fácil de explicar la presencia de los Ángeles músicos, prescindiendo del que sopla el olifante (última figura de la derecha), cuya acción encaja bien en el tema iconográfico formado. El Ángel portador del báculo o *tau*, es ya un misterio, y no deja de ser curioso que la figura que sostiene con la derecha la gran cruz y con la izquierda la lanza, instrumento de la Pasión, carezca de alas, cuando lo general y admitido es que sean portadores de estos signos los ángeles.

Las figuras desnudas que aparecen a los pies de los Ángeles músicos, como posibles representaciones de almas de elegidos, y el

mismo terrible versículo que enmarca la composición en la parte superior, confirman se trata de una representación del Juicio Final, pero ha de reconocerse una especial interpretación que señala cierta libertad, y que rompe, en parte, con el tipo iconográfico tan generalmente aceptado. Y una prueba más de ello tenemos en el personaje tonsurado que aparece de rodillas tras el Ángel de la *tau*, donde probablemente el artista quiso representar a ese fray Juan de Villalumbroso, de cuya intervención en la obra, da fe la leyenda que antes transcribimos. Allí, asido al Ángel, en quien encuentra mediador para el terrible momento del Juicio, aparece fray Juan, tan en papel de un justo más, rendido de temores, como en el de un magnífico y altanero señor que quisiera inmortalizarse. Religiosidad, devoción y humildad conjuntamente con una marcada expresión de altivez, contrastando con las pobres figurillas desnudas de los justos que aparecen entre los ángeles de la izquierda.

Características de las pinturas.

Es casi axiomático entre nosotros aceptar dependencias que no siempre pueden justificarse y que se mantienen, tanto por pereza en investigar seriamente en nuestros acervos, como por afán de someternos a determinadas afirmaciones si ellas se revisten de autoridad y huelen a extranjero.

Se nos habla, como de algo seguro, de la existencia de una marcada influencia francesa sobre nuestros valores pictóricos de las últimas centurias de la Edad Media, y se pretende mantener este postulado de tal modo, que llegan a retorcerse los argumentos en forma curiosa.

Nuestra pintura en los siglos XIII y XIV obedece a complejos más sutiles. Es indudable la realidad de influencias francesas e italianas, pero con mayor preponderancia se señalan otros factores, que son los que realmente dan fisonomía característica a nuestra producción; las tradiciones románicas, cuyas supervivencias se mantienen, como observa Post, en repetidas obras, y más precisamente el mudejarismo, como afirma con gran tino y por vez primera, en un estudio de conjunto, el Marqués de Lozoya (8).

De estos factores es dado analizar preferentemente en las pinturas de San Pablo de Peñafiel, la persistencia de valores románicos, que creemos poder señalar principalmente en la figura del Cristo totalmente vestido, como aparece salvo algunas excepciones,

en las pinturas y en los tímpanos esculpidos de las iglesias románicas, hierático, solemne y magnífico, con toda la expresión de peculiar grandeza que arranca del viejo Pantócrator bizantino. Tal vez pudiéramos también considerar como supervivencias románicas, los motivos florales que ornán los recuadros y la misma disposición ordenada de las figuras. Cierta flexibilidad y ritmo en algunas de ellas, pudiera achacarse a influencias francesas; para nosotros, estas notas, más bien pudieran hallarse en la persistencia de valores orientales, cuyas influencias por medio de la miniatura, pudieran sentirse hondamente, determinando lo fundamentalmente característico y típico del acento mudéjar. Este, por lo que afecta a nuestras pinturas de Peñafiel se afirma en determinados detalles, como por ejemplo, en el gusto por siluetar las figuras sobre un fondo oscuro, característica análoga a la que nos muestran las pinturas de la llamada Torre de Hércules en Segovia; en las de Liria; en las tablillas de los techos de la catedral de Teruel y del claustro de Santo Domingo de Silos...; en el uso de las telas ricas con complicados dibujos de claro tipo morisco, que no encontramos en análogas representaciones extranjeras; el modo característico de entender el dibujo de los rostros, que nos recuerda la manera típica que señalan miniaturas orientales y más concretamente persas; la misma falta, al parecer, de comprensión clara del asunto, al romper con el patrón iconográfico buscando otra interpretación más libre o caprichosa; el mismo detalle extraño de no saber establecer distinción de jerarquías al vestir a los personajes que componen la escena (9), detalles todos que, al referirse ya a la idea, ya al *modo de hacer*, señalan la nota de mudéjarismo y nos revelan un acento peculiar y exclusivamente nuestro que, si no excluye la aceptación de aportaciones extrañas, vive más propiamente de pura sustancia hispánica. Esto puede explicarnos también, la razón de mayores valores, sin necesidad de tener que modernizar nuestras producciones para coordinarlas con un patrón extraño que, frente a la superioridad de lo nuestro, da en el mismo momento, lo mezquino o lo pobre y desmañado.

La fecha de las pinturas.

Por lo que atañe a la época de las pinturas de San Pablo de Peñafiel, para determinarla, debemos de tomar, como término de comparación, aquel que nos parezca más fijo por señalarnos una fecha segura, como por ejemplo, las pinturas que decoran la capilla

de San Martín (enterramiento del obispo Pedro Pérez, fallecido en 1262 ó 1264), en la Catedral Vieja de Salamanca, firmadas en la ERA DE MIL E CCC (1262) por Antón Sánchez de Segovia.

No ignoramos que esta fecha ha sido puesta en tela de juicio. Señalada por el maestro Gómez-Moreno como consecuencia de la lectura perfectamente hecha de la leyenda existente en ellas, fué dudada por Mayer, dado el extraordinario avance que suponen, dudas mantenidas por Post, apoyándose en razones de estilística, al parangonarlas con los frescos de Tour Ferrande, y aseverada con el pobre argumento, admitido por el Marqués de Lozoya, en otras cosas tan perspicaz, de que el pintor confundiera la Era con el Año de Cristo, error inadmisibile, ya que si el artista no sabía leer ni escribir, se le daría la cartela que había de copiar y no podría confundirse; y si sabía leer y escribir es inadmisibile también dicha equivocación, que incluso aunque se hubiera producido, no hubiera podido pasar inadvertida y sin corrección ante el Cabildo, cuya atención no hemos de creer tan distraída que la hiciera posible.

Ch. R. Post, pregunta si la fecha aludirá al principio o al final de las obras *de fábrica* de la capilla, y nos dice que, quizá parezca extraño que en las pinturas hechas cuarenta años más tarde, haya sido inscrita una mención referida a la construcción previa de la capilla, pero que es significativo que el obispo don Pedro Pérez, enterrado en ella, muriera en el mismo año de la Era, 1300, lo que le incita a preguntar si encargaría la capilla, la tumba y las pinturas al morir, en cuyo caso, la inscripción podría referirse al principio de estas obras. Por consiguiente, Post indica como posible fecha del comienzo de la capilla de San Martín, la de 1262, año que nos dan en sus episcopologios de Salamanca, Gil González Dávila y Dorado, como correspondiente a la muerte del obispo don Pedro Pérez; mas a esta fecha ha de atribuirse la obra arquitectónica, no la de pintura que se haría cuarenta años más tarde, y de este modo queda, al parecer, conciliada la fecha de la inscripción con las particularidades de aquélla. Estos argumentos de Post caen por su base si estudiamos detenidamente la leyenda en cuestión. Ésta, sólo y exclusivamente se refiere a las pinturas, pues es seguro que el obispo se enterró en la capilla, ya hecha y no fabricada *ex-profeso* para su sepultura, supuesto que ella es un recinto de la vieja torre aprovechado para este menester. Es más, seguramente fué decorada en vida de don Pedro Pérez, si es que este obispo murió en 1264 en vez de fallecer en 1262, fecha que citan también los episcopologistas de Salamanca

a que antes nos referimos. Por lo tanto, y por lo que atañe a la leyenda, nos parece puede afirmarse que la fecha consignada en ella, es realmente cierta y segura; que el obispo pudo perfectamente verlas terminadas por fallecer dos años más tarde; que ella se refiere única y exclusivamente a las pinturas, sin tener que relacionarla con obras de fábrica, y que su autor, Antón Sánchez de Segovia, según la leyenda reza, fué, como pintor, el autor de ellas, dejando a un lado, pues nada lo acredita, su carácter de arquitecto, ya que en realidad, si acaso llegó a serlo, no pudo como tal demostrarlo en esta obra.

Tenemos por consiguiente en estas pinturas de la Capilla de San Martín de Salamanca, un conjunto fechado con toda claridad y certeza a comienzos de la segunda mitad del siglo XIII, en el año 1262.

La aparente contradicción entre esta fecha y el estilo de las pinturas, desaparece si dejamos a un lado y no concedemos más que aquel valor que sea justo, a la forzada dependencia preconizada por los investigadores citados, que consideran nuestra pintura, en estas centurias, como a la zaga del arte francés. El argumento de Post, comparando estas pinturas con las de Tour Ferrande, es algo pueril, pues no porque estos frescos sean torpes a pesar de su mayor proximidad al centro de dispersión del arte en el norte de Francia, y se fechen algo más tarde de 1266, las pinturas de la Capilla de San Martín, de 1262, más lejanas de aquel foco y con una soltura y un sentido de libertad más intenso, han de considerarse como correspondientes a los últimos años del XIII o a los primeros del XIV. El mismo Post, que un poco asombrado tendió a llevarlas a principios del XV (al notar valores que sólo una relación con lo borgoñón pudiera explicar), las retrae a la fecha indicada, atendiendo a los mismos tipos, ademanes y modo de hacer los ojos.

Y, ¿por qué no aceptar la presencia de un artista que se adelanta a su época? Casos realmente extraordinarios tenemos en la historia de nuestra pintura que no es necesario aducir aquí. Y si esto no se admite, ¿por qué olvidar que nuestro arte es algo que no se forma sobre una única corriente, ni vive en razón a una sola aportación? Para nosotros, Antón Sánchez de Segovia, pintor de la Capilla de San Martín en 1262, es un artista que rompe y abandona todo deo románico, que no puede substrarse del sentido mudéjar, hondamente encarnado en el ambiente español, y que siente su arte impregnado del naturalismo gótico que respira la época.

Fijado ya el momento y características de estas pinturas, que

han de servirnos de término de comparación para establecer posible fecha al conjunto de San Pablo de Peñafiel, procuraremos parangonarlas. Las diferencias son apreciables. Basta recordar lo que ya hemos anotado: modalidades románicas muy acentuadas, y mudejarismo. La nota primera separa nuestras pinturas de las de la Capilla de San Martín, si no en el conjunto de ellas (Post cree en varios artistas), sí por lo que se refiere a las interesantes figuras de profetas y al San Joaquín. La nota mudéjar tampoco se acentúa en las salmantinas de modo tan profundo como en las de Peñafiel. Ateniéndonos a esto cabría considerar a estas últimas como más viejas y por lo tanto anteriores a 1262, sobre todo si nos fijamos en la persistencia y características románicas. Sin embargo no creemos sea así; el caso del pintor de Salamanca nos parece único por lo extraordinario. Lo usual y corriente a partir de la segunda mitad del siglo XIII, pudo ser lo que nos muestran las pinturas de Peñafiel, ya que estas mismas características llegamos a encontrarlas incluso en obras que se fechan avanzada la primera mitad del siglo XIV, como por ejemplo las pinturas del sepulcro de Fr. Raimundo Albert en el Convento de Mercedarios del Puig en Valencia, obra fechada hacia 1330, si bien en ella podemos observar un arte menos sabio, más popular y por ello algo pobre.

A nuestras pinturas, por sus características, creemos poder colocarlas a principios del siglo XIV, y esto puede en cierto modo confirmarse con lo que podemos conjeturar acerca del autor de ellas.

El pintor Alfonso.

Algo de interés especialísimo a nuestro propósito es saber quién pudo ser este Alfonso que nos da la inscripción, como autor del interesante grupo de pinturas de Peñafiel, porque al identificar a este artista, sería posible fechar concretamente la obra.

Hacia finales del siglo XIII sabemos de dos pintores que trabajaron en Castilla y al parecer gozaron de cierto renombre. Nos referimos a *Rodrigo Estevan* y *Alfonso Estevan*, pintores del rey Sancho IV, quienes por los años de 1293 y 1294 aparecen como tales, en un libro de cuentas de la Casa Real (10).

Es tentadora la idea de unir el Alfonso de nuestras pinturas, con el Alfonso Estevan pintor del rey Bravo, y no queremos dejar de señalar la posibilidad de esta identificación.

En 6 de Noviembre de 1320, el Infante don Juan Manuel otorgaba

en Córdoba escritura de fundación del monasterio de San Juan y San Pablo que había de levantarse en su villa de Peñafiel (4), donándolo a la Orden de Predicadores, y en 5 de Mayo de 1324, como ya se indicó (5), se colocaba la primera piedra.

En Agosto del año 1340 debían continuar las obras, pues si bien el monasterio estaría ya muy avanzado, o tal vez concluido, la iglesia no se había terminado. Dedúcese esto por dos cláusulas interesantes del último testamento del Infante que dicen:

«Otrossi acomiendo mi cuerpo que sea enterrado en el monesterio delos frayres Predicadores *que yo fiz* en Pennafiel, en el mj alcaçar en la eglefia nueva ante el altar mayor»

y otra donde se lee

«Otrossi *mando que acaben luego* la eglefia de Sant Johan que yo començe en el dicho monesterio et que trayan y luego el cuerpo dela infante donna Constança mj mujer que esta en depósito en el monesterio de Santo Agostin del Castiello» (11).

Por lo tanto, las obras debieron durar probablemente algo más de diez y seis años.

Indicado esto cabe preguntar si el pintor de Sancho IV, Alfonso Estevan, que en el año 1294 trabajaba en la capilla de Santa Bárbara (12) de Burgos, podía también pintar, cuarenta y seis años más tarde, hacia 1340, en la iglesia de San Juan y San Pablo de Peñafiel, no debiendo olvidar, si no repugna esta conjetura, que para establecer este intervalo de tiempo, adoptamos la fecha más avanzada por lo que se refiere a la construcción de la iglesia, ya que con anterioridad a 1340 y dentro de los diez y seis años que suponemos aproximadamente duraron las obras, bien pudieron realizarse los trabajos de ornato.

La personalidad del infante, sus mismas estrechas y continuadas, aunque no siempre pacíficas, relaciones con la corte, y su extraordinaria ingerencia en sus asuntos, como individuo principal de ella; su ambición misma, su gran altanería, habrían de incitarle a buscar (y más para aquellas obras de las que era fautor y en las que podía cifrar todos sus empeños de exaltación de linaje y afanes desmedidos de grandeza), cuanto hubiera de más señalado.

Si el Rey asalariaba a unos artistas o tenía a bien honrarles adscribiéndolos a su servicio, y ello seguramente por ser los de más renombre, el infante don Juan Manuel, hombre por otro lado de rara

cultura para su época, no elegiría medianías que, ni su espléndida soberbia, ni sus conocimientos, ni el afán de llevar a cabo una obra digna de su linaje permitían, por lo que no es desatinado conjeturar que, Alfonso Estevan, el mismo pintor del rey Bravo, pasado tan sólo en unos lustros, un medio siglo de vida, siguiera en Peñafiel pintando, como bastantes años antes lo hiciera en Burgos.

Podría objetarse con fundamento, la dificultad que representa admitir como pintor de cámara a un artista que, como Alfonso Estevan habría de tener, según nuestras conjeturas, apenas la veintena de años cuando aparece en los documentos. Lo natural sería, que un nombramiento de esta especie recayese sobre un artista maduro y consagrado.

Esta dificultad podría intentarse resolverla haciendo uso de una nueva suposición, que no nos parece exenta de alguna base: la de que los dos pintores del mismo apellido, Rodrigo y Alfonso Estevan, puedan ser en realidad padre e hijo respectivamente, lo que se justificaría en gran medida teniendo en cuenta el sentido gremial cerrado que impera en el momento medieval en que florecen, y por el cual, el hijo, había de seguir preferentemente el oficio paterno e incluso había de desenvolverse en la misma esfera. Y no deja de tener interés a este respecto, el hecho de que sea precisamente el pintor Rodrigo, a quien suponemos padre, el que aparece en el Libro de Cuentas de la Casa Real, trabajando en una fecha anterior, e incluso que a su nombre, se repitan las partidas de pago.

Por lo tanto, resumiendo sobre muchas conjeturas, tenemos como posible que, Alfonso Estevan, hijo de Rodrigo, pintor de Sancho IV, trabajando en la capilla de Santa Bárbara en Burgos cuando contara veinte años de edad, cumpliendo posible encargo de la Reina, puede ser el mismo pintor Alfonso que, contando ya sesenta y cinco años, trabaja por encargo del infante don Juan Manuel y firma su obra en el Monasterio de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

Por último, la inscripción nos revela otro nombre, el de Fray Juan de Villalumbroso, en el que podemos ver, tal vez, al prior del monasterio, en el momento de la ejecución de las obras, y quien pudo suceder al Fray Juan G. de Arévalo, que lo era el año 1324. Una nueva suposición que, por desgracia, hasta ahora, es difícil mantener. Todas nuestras rebuscas en pro del conocimiento de este personaje han sido estériles (13) a pesar del empeño que se ha puesto en la investigación, pues al poder identificarle, hubiéramos tenido una fecha concreta para las pinturas. Por ahora, no podemos

ver en él más que, al varón docto que inspira la obra y la dirige a instancias de quien la ordena y costea, y así podemos explicarnos que, en el mismo conjunto de pinturas, aparezca una donante, a los pies de la Santa, vestida con atuendo de gran señora, y un suplicante, ante el Cristo-Juez, con todas las características de representar a un religioso dominico, como pudo ser Fray Juan de Villalumbroso.

J. PÉREZ VILLANUEVA.

(1) Sólo sabemos se haya publicado, sin más pretensión que la de valorar el estudio con un gráfico, una fotografía fragmentaria de estas pinturas en *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*. Selección y notas por María Goyri de Menéndez Pidal. Biblioteca Literaria del Estudiante. Madrid, 1936.

(2) Ch. R. Post. «A history of Spanish Painting». Harvard. *University Press*.

(3) Tenemos entendido, que por la Comisión Provincial de Monumentos se ha pedido a la Superioridad el envío de técnicos que descubran estas pinturas y consoliden lo aprovechable. Es de esperar llegue a conseguirse y por lo tanto pueda realizarse pronto un estudio completo.

(4) Privilegio concedido por el infante Don Juan Manuel, con motivo de la fundación del monasterio de San Juan y San Pablo, de Peñafiel.

Almae Redemptor, et Genitor Deus vivus, et verus, qui es omnium causa, et plenitudo virtutum, lux lucis, et fons luminis, illuminatorque dierum, ubi nulla simulatio est, qui ante mundi constitutionem arbitrio tuo cuncta creasti visibilia, et invisibilia, praesentia et futura. Es Pater, et Filius, et Spiritus Sanctus, te trinum in Personis, et unum in Deitate profiteor, atque credo, quia Pater Deus, et Filius, et Spiritus Sanctus Deus, et tamen non tres Dii; sed naturaliter est tota Trinitas unus Deus. qui omnia regis, gubernas, moderaris, mortificas, et vivificas, ducis ad inferos et reducis, creans lucem et formans tenebras, ubique diffusor atque largitor qui in ipsa Trinitate exaltas humiles, deprimisque superbos. Quia iuxta dictum, Apostoli omnes stabimus ante tribunal tuum recepturi, prout in corpore gessimus, sive bonum, sive malum, et quia humana natura prompta est ad peccandum, et ideo orationibus Ecclesiae, et Sanctorum noscuntur homines quam plurimum indigere. Quia etiam ego Joannes Illustris Infantis Domini Emmanuelis, filius indignus, et negligens peccator me inter alios homines sentio valde oppressum multiplici pondere peccatorum, et ideo speciali, et spetialiter a Deo accepto inter caeteros coram te tremendo iudice indigeo advocato, et quia, o tu Pater Aeterne, qui gloriosus es in Sanctis tuis, et in Maiestate mirabilis, cuius ineffabilis altitudo prudentiae nullis inclusa limitibus, nullis terminis comprehensa, licet cunctos tuos magnifices altis decores honoribus illos tamen, ut dignis digna rependas, uberiori retributiore Beatum Dominicum evidens ex eo utilitas prosequens, quos digniores agnoscis, et commendat insignior excellentia meritorum, inter quos gloriosissimum virum universali Ecclesiae proveniens specialiter coram te acceptum perhibet ac etiam approbat. Idcirco ad ipsum duxi cum speciali devotiore, et oblatione mea munusculi recurrendo, ad divini igitur nominis honorem, et augmentum cultus divini,

ego Joannes supradictus dono, et concedo Beato Dominico et eius Ordinis Fratrum Praedicatorum, domos novas quas ego struxi in Villa mea, quae dicitur Peñafidelis, quae quidem domus sunt prope alcazarem immediate cum Capella, quae dicitur Sancti Ildephonsi, et cum corrali suo. Item hortum, qui dicitur de Noria cum alio horto, qui dicitur Sancti Pelagii, qui horti sunt ultra fluvium de Durato, quae recte respiciunt Alcazare, item totum flumen, quod est inter ipsum Alcazarem, et praedictos hortos ab Ecclesia Sancti Pelagii, usque ad finem praedictorum hortorum cum ripa sua ex utraque parte, etiam totum Alcazarem meum, quem construxit patrus meus Rex Dominus Ildephonsus bona memoria, quem quidem, prout in ruris praedicti Alcazaris includitur praedicto Ordini dono cum conditionibus quae sequuntur.

Videlicet quod quandiu ego, seu successor, seu successores mei in praedicto loco manserimus, quod hospitemur ibi, et quando ibi non fuerimus, quod ibi praedicti Fratres habitent, et morentur, has autem domos hortos, flumen cum ripa Alcazarem prout dictum est praedicto Ordini dono, ut ibi morentur, et Monasterium teneant Fratres Ordinis praedicti, apud quem Monasterium ex nunc pro me, et successoribus meis pro illis, quibus possum speciale, et propriam eligo sepulturam. Item praedictis Fratribus prope dictum Monasterium dono, et concede Cannalem meum (Hispanice Cañal), quod habeo in flumine de Duero, ut inde pisces habeant pro conventu. Item dono Fratribus, et Monasterio praedictis quinque milia moro petinorum (Hispanice maravedís) monetae currentis, quod habeant annuatim pro aniversarii pro me, et progenitoribus meis, et pro successoribus meis singulis annis faciendi, et volo quod quinque milia supradicta habeant singulis annis, ut dictum est, et solvantur eisdem in festo Nativitatis Domini, DE LA MARTINIEGA. Item dono, et concedo praedictis Fratribus, et Monasterio, acennas meas quas habeo in flumine de Duero, dono eis, et concedo Molendinos quod habeo in flumine de Duraton. Item dono, et concedo praedictis Fratribus, et praedicto Monasterio domum meam de Botijas, quae dicitur de Regina cum omnibus haereditatibus, quae ad praedictam domum pertinent. Dono etiam praedictis Fratribus, et Monasterio Pinarem meum, quod hic habeo, prope Peñafidelen, sine aliqua limitatione cum flumine, quod dicitur Duero, cum ripa praedicti fluminis a principio praedicti Pinaris, usque ad locum: GUELGA DEL CEREZO. Dono, et concedo praedictis Fratribus, et Monasterio prestameriam cum toto dominio suo, et poenis quae dicuntur Fiscalis, sicut ego usque nunc habui, et praedecessores consueverunt. Dono, et concedo praedictis Fratribus, et Monasterio custodiam Populorum, et haec omnia supradicta praedictis Fratribus, et Monasterio dono, et concedo, et in eorum possessionem transfero per huius privilegii donationis, traditionem in perpetuum valituri. Quam quidem donationem facio omni iure modo, et forma quae firmiter valere poterit. Nunc autem, et in futurum nulli ergo haeredum, vel successorum meorum contra istam donationem venire liceat, imo eam ad hunguem observet. Quod si quis, vel aliqui ausu temerario (quod absit) venire praesumpserit contra eam ipsam infringendo vel in aliquo derogando iram Dei Omnipotentis, et Apostolorum Petri et Pauli et maledictionem Baetissimi Patris Dominici, et meam incurrat, vel incurrant. Ille, vel Illi, qui diligenter donationi huiusmodi obtemperaverint sit, vel sint benedicti Domini dum vixerit, seu vixerint, et cum ab hac vita migraverint fiat Paradysus eius susceptio, vel eorum. Et ut haec omnia supradicta in dubium non vertantur hanc Cartam Privilegii praedicto Ordini, et Fratribus concessi sigilli mei pendentis munimine roboratam. Datis Corduvae sexta

die mensis novenbris, era 1358 (id est anno Domini 1320). Ego Joannes manu scripsi de mandato Domini Joannis.

Fr. Manuel Joseph de Medrano. «Historia de la Orden de Predicadores». Segunda parte, T. I, cap. XXX. Madrid, 1729.

(5) Era M.CCCLXII. Stto. VII die in Vigilia S. Joannis Apostoli et Evangelistae incipit Dns Joannes Ecclesiam Monasterii fratrum Praedicatorum Rupis-fidelis: et posuit ibi primorium lapidem: et juvaverunt ipsum Sancius Emmanuel, germanus suus, ac Aegidius Roderici de Miño: necnon Fr. Joannes G. de Arevalo, Prior dicti Monasterii: atque ipso completis Dns Joannes XLII annum.

Chronicon Dni Joannis Emmanuelis. P. Flores. «España Sagrada», T. II, part. II, cap. VI, pág. 219. Madrid, 1754.

(6) Ya en el siglo XVII se hacen innovaciones y arreglos que afectan a la fábrica y al menaje de la iglesia. En nuestras rebuscas en el Archivo Histórico Nacional encontramos estos datos:

«Julio y Agosto 1697: En primero de Julio pagamos a Lucas Ortiz maestro del retablo siete mill novecientos y dos reales a cuenta del coste del retablo».

«Febrero 1698.—En primero deste mes pagamos a Lucas Ortiz de Boar maestro del retablo cinco mill duzientos y noventa y ocho reales con que se le acabó de pagar todo lo que montaba assí mejoras como guantes y principal».

«Febrero 1698.—En tres deste pagamos ochocientos y cincuenta reales en esta forma. Con los seiscientos se acabó de pagar la hechura delos tres santos y con los duzientos y cincuenta la traza del retablo.

En este día pagamos seiscientos y sesenta reales por la hechura de Ntro. Padre Santo Domingo, y N. Padre Santo Tomas. Los quales dieron los dichos D. Josep y D. Diego Daza».

«Junio de 1698.—En cuatro deste mes pagamos duzientos y tres reales y veynte maravedis digo y seis maravedis en esta forma: treynta y tres reales de quemar tres hornos de yeso, de blanquear la escalera treynta y seis... de blanquear el claustrillo y dormitorio dieziocho reales».

«Julio 1698.—En ocho de este mes pagamos duzientos y sesenta reales y medio de las dos vidrieras de la capilla mayor». (*Arch. Hist. Nacional. Clero. Leg. 151*).

Pero las más importantes modificaciones y las que seguramente motivaron la ocultación de las pinturas bajo una capa de enlucido, hubieron de ser las llevadas a cabo como consecuencia de la catástrofe anotada. El día 15 de Octubre de 1749 «entre siete y ocho de la noche fue dicho Real conbento reduzido a cenizas quedando toda la comunidad obligada a refugiarse con tan lastimoso y lamentable caso en casas particulares desta villa».

La comunidad debió aprestarse a realizar de un modo inmediato la reconstrucción del Monasterio, pues al año siguiente a 27 de Noviembre se pide informe a Juan Francisco de la Peña «maestro de la obra que actualmente se está construyendo en este conbento de San Juan y San Pablo» sobre el coste de las obras a realizar «en la linea de dormitorios que se ha edificado del lado de occidente... repartido en oficinas bajas y segundo dormitorio... que las dos contienen diez y nueve seldas».

A continuación del importe de materiales y mano de obra para cada una de las

partes de este dormitorio, señala lo necesario para la construcción de la bóveda de la escalera principal y de la barandilla y blanqueamiento de la misma.

Idem para la reedificación del refectorio y hospicio en la línea del Septentrión «en la que faltan ochenta y dos tapias y media de paredes incluso los simientos». Idem para las bóvedas tabicadas de la expresada línea Norte «que componen ciento diez y seis de longitud por veintiocho de latitud repartida en porteria, refectorio, de profundis y entrada de oficinas».

Idem «dos mil fanegas de yeso para el guarnicionamiento de todas las paredes contenidas en dicha línea de refectorio y porteria y demas expresados...».

Idem «se considera tendrá de costa una espadaña para poner las campanas correspondientes y lo demas de la obra, cuatro mill y quinientos reales».

La Comunidad, seguramente por falta de recursos, abandonó las obras o por lo menos las llevó con mucha lentitud, y con objeto de acelerarlas, acudió en demanda de apoyo a Fernando VI. quien accede a la solicitud de los frailes, otorgándoles ocho mil ducados para las obras de reconstrucción, encargándose al maestro de obras de Peñafiel, Antonio Delgado, emita un informe y presupuesto de ellas; «es así que la techumbre de la iglesia del dicho conbempto, los estribos y paredes y capilla real está con total peligro y lo mismo el claustro y sobreclaustro y un torreón amenazando total ruyna... para cuyo reparo conbiene que D. Antonio Delgado maestro de obras en esta villa, haga vista ocular de quanto va expresado y declare mediante juramento el importe de dichas obras».

Dicho maestro en su informe declara, «primeramente para los precisos reparos del claustro y sobreclaustro principal de dicho real conbempto que está amenazando notable ruina demasida de la nueba obra antes ejecutada por haber sido preciso moler y demoler varias paredes de que ha resultado la dicha quiebra habiendo sido forzoso poner apoios para evitar los peligros y daños que se dejan considerar por ser tránsito comun y general para las procesiones claustrales... «para cal piedra, ladrillos... y para reparar los ocho lienzos de dichos claustros alto y vajo, veinte y ocho mil reales vellon... Item reparar los arcos, embaldosarlos tajarlos guarnecerlos de bovedas tabicadas... en que se incluye el blanqueo de todas las paredes y pilastras de alto y bajo de dichos Claustros... doce mil reales. Item... la espadaña que se intenta hacer para las campanas sobre la sacristia, cinco mil reales. Item... el rebajar el torreón antiguo que amenaza ruina hasta las paredes maestras, seis mil reales. Item... para hacer la boveda del Cuerpo de la Iglesia por estar solo figurada de tabla entomizada y ser necesario que su fábrica se haya de ejecutar en ladrillo, treinta mil reales. Item... el recalze de estribos paredes de Iglesia y capilla real y formar tragaluces para la capilla mayor... ocho mil reales». El informe está hecho en 4 de Abril de 1778. (*A. H. N. Clero. Leg. 152*).

(7) «Dictionnaire d'Archéologie chrétienne». T. 8.º, cols. 2044-2086 y t. 10, cols. 2798-2819. París, 1929 y 1932.

(8) Juan de Contreras, Marqués de Lozoya. «Historia del Arte Hispánico». Madrid, 1934, T. II. pág. 247.

(9) Debe tenerse en cuenta que a fines del siglo xv se llegó a prohibir a los artistas musulmanes pintaran asuntos de carácter religioso. (M. de Lozoya. Obra cit., T. II, pág. 250).

(10) Juan Agapito y Revilla. «La Pintura en Valladolid, programa para un estudio histórico-artístico». *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, núm. 1, Enero 1925, pág. 8 y sgs.

En este estudio interesante, como todos los suyos, el infatigable investigador, recopila cuanto se ha dicho acerca de estos pintores, y a él remitimos al lector. La primera noticia se debe a Cean Bermúdez, aprovechada con adiciones extrañas por Amador de los Ríos, al que sigue Martí y Monsó. La primera transcripción de estos nombres (Cean Bermúdez sólo debió utilizar unas notas) se debe al señor González Simancas, quien en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XIII, 1905, pág. 8, en un artículo titulado: «*Artistas castellanos del s. XIII*» copia un interesante códice de la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, titulado: *Libro de diferentes Cuentas y gastos de la Casa Real en el Reynado de Dn. Sancho IV. Sacado de un tomo original en fol.º que se guarda en la Librería de la Santa Iglesia de Toledo.—Años de 1293-1294.—Por el P. Andrés Marcos Burriel de la Comp.ª de Jesús*, donde entre los nombres de otros artistas aparece Rodrigo Estevan y Alfonso Estevan. Esta transcripción ha servido a otros investigadores, como al señor Sánchez Cantón para su estudio sobre *Los pintores de los Reyes de Castilla (Bol. de la Soc. Española de Excursiones, Tomo XXII, 1914)* y al propio señor Agapito y Revilla, del mismo modo a don Américo Castro y al señor López Aydillo para otros estudios.

Más recientemente la señora doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros publicó por primera vez íntegramente la copia del P. Burriel en su *Historia del Reinado de Sancho IV de Castilla*, Tomo I. Apéndice documental, de donde nosotros copiamos la parte de cuentas en que aparecen los nombres de los pintores:

«En Burgos, XV días de Setiembre, Era de M e CCCXXXI anno, vinieron a cuenta Alfón Perez de la Cámara, Escribano del Rey, e Gonçalo Pérez, Clérigo de la Reyna, de lo que havien fata aqui pagado del Arrendamiento que ellos habían fecho de la Chancelleria, e lo que el Obispo de Tuy e Garcia López, Mayordomo del Rey, por el Maestre, e Johan Bernalt, Espensero mayor, que se acercaron a essa cuenta, fallaron que avien pagado por Cartas del Rey et dela Reyna, et por alvalás et por mandamiento de la Reyna, era tanto como aqui dirá. Rodrigo Estevan, Pintor del Rey, por Alvalá del Obispo. para cosas aquel mandaba facer el Rey, en Valladolid, C mrs.».

«En Valladolid, postrimero dia de febrero, era de MCCCXXXII annos, vinieron a cuenta Alfón Pérez, de la Cámara, Escribano del Rey, et Garci Pérez Espensero de la Reyna, dela renta que hicieron dela Chancelleria deste anno que se complirá, XXVI días de Abril era de M e CCCXXXII annos por CCLXXV mil mrs. et avien los a pagar desta guisa.

A Rodrigo Estevan, Pintor del Rey, por Alvalá del Obispo para cosas que mandó faser el Rey en Valladolid, C mrs...».

«En Burgos XIV dias de Julio, Era de M et CCCXXXII annos vinieron a Cuenta Pero Perez, Alcalde de Burgos, et Per de la Riba delo que recabardon de los diezmos de los Puertos de Castro et Laredo et Sant'ander et Sant Vincent, deste primero dia de febrero que dicen que lo recabardon, que fué en la Era de M e CCCXXXI anno, fasta postrimero dia de Enero era de MCCCXXXI annos, et dizen que pagado las Costas de los Dezmeros que recibieron dellos tanto como aqui dirá.

Alfon Esteyan, Pintor del Rey, por Carta de la Reyna para pintar la Capiella de Santa Bárbara de Burgos, et dióxelos Pero Pérez, D mrs.».

Gracias a la detenida investigación de doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros sabemos hoy que el original de este manuscrito de donde el P. Burriel copió la transcripción anotada, que se conservaba en la Catedral de Toledo (hoy en la Biblioteca Nacional, Ms. 13090), se guarda actualmente en el Archivo Histórico Nacional. La confrontación realizada por la ilustre investigadora de la copia del P. Burriel con el manuscrito del s. XIII, da diferencias muy escasas y sin importancia histórica.

(11) Cláusulas del último testamento conocido de Don Juan Manuel, descubierto en Lisboa por Doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros (*Bol. de la Acad. de la Hist.*), publicado después por Don Andrés Giménez Soler en su obra «Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico». Zaragoza, 1932, pág. 695.

(12) Las más antiguas tradiciones señalan la existencia de una iglesia de Santa María la Blanca en lo alto de la ciudadela de Burgos. Así se llamó por el nombre Blanca de la hija de Diego Porcelos, fundador de Burgos (a).

Nuestra Señora la Blanca es el nombre de una «colación» (distrito) municipal que se organiza en el siglo XV comprendiendo la zona de ciudad edificada entre aquella iglesia y la calle de las Armas, y que llevaba el nombre de Pueblanueva o Villanueva (b).

En el castillo hizo importantes obras y reparaciones Alfonso VIII, quien se lo concedió en dote a Leonor de Inglaterra (c).

En Santa María la Blanca y en el Castillo se hicieron fuertes los burgaleses partidarios de la Beltraneja. En la relación de estas luchas, la iglesia se considera «punto avanzado» respecto del castillo (d).

El barrio tenía una población en la que predominaban los conversos (e). Quizá por esta razón llevaban el apellido de Santa María los famosos Pablo y Alonso de Santa María o de Cartagena.

Se halla testimonio de un «acuerdo» tomado en 1588 por los artilleros cofrades de Santa Bárbara reunidos en junta el día de San Nicolás de Tolentino en la iglesia de Santa María la Blanca, en el cual se disponía que «en lo sucesivo en igual día cada año había de cantarse una misa en la capilla de Santa Bárbara en acción de gracias por haber quedado salvos en el incendio del castillo» (f).

La iglesia de la Blanca fué más tarde fortificada por Napoleón y su torre servía de punto avanzado (g). En esta iglesia defendía el castillo de Burgos contra el ejército angloespañol en setiembre de 1812 el 36 regimiento de línea napoleónico (h). Nuestras baterías causaron los naturales destrozos en la Blanca, utilizada militar-

(a) E. de Oliver-Copons. «El Castillo de Burgos». Barcelona, 1893, pág. 14.

(b) Anselmo Salvá. «Cosas de la vieja Burgos». Burgos, 1892, pág. 161.

(c) Oliver-Copons, ob. cit., pág. 34.

(d) Ibid., págs. 91-93.

(e) Salvá, ob. cit., pág. 161.

(f) Oliver-Copons, ob. cit., pág. 125.

(g) Ibid., pág. 157.

(h) Ibid., págs. 162 y 164.

mente por los franceses (i). El 13 de junio de 1813 antes de su retirada volaron los franceses el castillo de Burgos. «Santa María la Blanca, que había dado nombre a la fortaleza y seguido todas sus vicisitudes, quedó destruida, desapareciendo la hermosa capilla dedicada a Santa Bárbara» (j).

(13) Nos es grato agradecer aquí al ilustre Director del Archivo Histórico Nacional, Don Miguel Gómez del Campillo, la amabilidad y exactitud con que, a nuestras instancias, hubo de llevar a cabo minuciosa rebusca en los fondos procedentes de San Juan y San Pablo, de Peñafiel, en busca de datos concretos sobre la personalidad de Fray Juan de Villalumbroso. Tanto sus investigaciones como las llevadas a cabo por nosotros en aquel mismo Archivo resultaron, por lo que se refiere a este punto, infructuosas.

(i) *Ibid.*, pág. 166.

(j) *Ibid.*, pág. 174.



I.Ám. I. Detalle de los frescos de San Pablo de Peñafiel. El juicio final.—(Fot. del S. E. A. A.)



I.Ám. II.—Otro detalle de la misma composición. (Frescos de San Pablo, de Peñafiel).
(Fot. del S. E. A. A.)



LÁM. III.—Frescos de San Pablo, de Peñafiel.—Santa y donante.
(Fot. del S. E. A. A.)



L.ÁM. IV—*Frescos de San Pablo, de Peñafiel, "Noli me tangere.*
(Fot. del S. E. A. A.)



LAm. V. Firma del artista en los frentes de Francisco.



Lám. V. Firma del artista en los frescos de Peñafiel.