
Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades

LUIS A. GRAU LOBO

En el actual territorio de la provincia de León se da cita una muy nutrida secuencia de pintura mural que arranca en las manifestaciones rupestres esquemáticas de Sésamo y Librán, se retoma en la envidiable serie decorativa de algunos interiores romanos de *Asturica Augusta* y posiblemente tenga réplica en los templos mozárabes de Santiago de Peñalba y Palat de Rey cuando se documenten y restauren los indicios ahora visibles.

La serie adquiere visos de excepción durante el período románico gracias al Panteón de San Isidoro, cúspide pictórica que también encontramos en la miniatura, y que parece diluirse a medida que transcurre la Edad Media.

Sin embargo, tras estos últimos años, en los que la actividad constructiva y las reformas han permitido el descubrimiento de numerosos murales, y en los que se ha ido imponiendo una valoración, antes ciccateada, a las obras más recientes, es hora de esbozar, a título de apunte preliminar, los trazos gruesos de una manifestación poco o dispersamente atendida como ha sido la pintura mural gótica. Nos detendremos tan sólo en una presentación inicial de las muestras, su estado a la fecha, situación, iconografía y sucintas valoraciones de estilo; al menos el apunte de un futuro catálogo y siquiera por dar noticia de obras que hemos conocido en primera instancia debido a circunstancias de trabajo y a la elaboración de propuestas para su restauración, en algunos casos¹.

SAN ISIDORO DE LEÓN

Quizá por la presencia de uno de los más espléndidos conjuntos del románico, quizás a causa de su acceso restringido y de una limitada conservación, lo cierto es que en el recinto de la basílica leonesa se mantienen varios murales góticos cuya presencia no ha despertado demasiada atención desde las referencias que dieran Gómez-Moreno y Post².

¹ En los de Palacios de la Valduerna, Gordaliza del Pino, Cebrones del Río o Villacintor nuestra visita fue inmediata y motivada por el descubrimiento de las pinturas. Las de Laguna de Negrillos las conocimos en su "segunda aparición" y de Turienzo o Riaño también hemos tenido que informar en su momento. Los informes pertinentes se depositaron en los expedientes que custodian los organismos autonómicos competentes en Patrimonio histórico.

² M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925 (reed. facsímil, León, 1979), pp. 201-202 y Post, Ch.R.: *A history of spanish painting*, Cambridge (Massachusetts,

A.- El cuerpo adosado al Panteón por occidente, llamado capilla de los Arcos, muestra en su muro sur, a duras penas, un Calvario (foto 1) sobre una superficie semicircular de 4'90 m. de diámetro. El crucificado conserva escasamente, a causa de grandes lagunas y antiguas reformas del muro, los brazos de la cruz potenziada³, dos ángeles “psicopompos” en sus flancos superiores sujetando paños, con el sol y la luna sobre ellos, y restos de las figuras de san Juan y la Virgen. El fondo, en bandas de colores rojo, verde, blanco y azulado, conserva una línea escrita, de difícil lectura (Post leyó un *pro vobis* que aún se aprecia, de lo que parece una oración o alusión a la Crucifixión, según Viñayo), dada la suciedad del mural y su ubicación sin iluminar. La orla semicircular es una bella composición de entrelazo vegetal con aves, muy libresca, mientras el friso inferior semeja grecas en perspectiva que debieron continuar en un zócalo también pintado, de imposible descripción en las condiciones actuales⁴. Han sido datadas a fines del XII o co-



Foto 1.- Calvario, semidestruído, en la Capilla de los Arcos, del panteón de San Isidoro (foto L.A. Grau, salvo indicación en contra, las fotos son del autor).

USA), 1930, reimpresión en Nueva York, 1970, vol.I, pp. 187-189 y vol. II, pp. 141-142. En esa línea de recuerdo y cita de las apreciaciones de ambos se recogen noticias en los manuales de W.W.S. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e imagería románica*, vol. VI de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1980, pp.242-243; J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 285 o J. SUREDA, *La pintura protogótica*, Cuadernos de Arte español, nº 27, Madrid, 1992, p. 14. También A. VIÑAYO, *San Isidoro de León. Panteón de Reyes*, León, 1995, pp. 47-48, entre otros.

Agradezco a los responsables de la Real Colegiata de San Isidoro, siempre tan atentos, desde su abad-prior a los empleados del museo, las facilidades prestadas para esta parte del trabajo.

³ Una talla del crucificado sobre cruz potenziada, por cierto, con una decoración de entrelazo vegetal en el travesaño muy pareja, se conserva en el Museo Diocesano de León, y ha sido datada a fines del XII por M. VALDÉS, ficha nº 29 del catálogo *Las Edades del Hombre*, I, Valladolid, 1988, p. 74.

⁴ VIÑAYO, *ob.cit.*, p. 48 y lám. 25.

mienzos del XIII⁵, sobre todo a causa de la orla faunística, tan cercana a lo miniado pero también a algunos esmaltes⁶ en torno al 1200, pero quizás no deba descartarse fecha más avanzada. Post las adscribe, no obstante, a un románico tardío aunque titubea, a causa de las vestiduras de la Virgen, sobre una fecha y estilo posteriores. En todo caso, y para no proponer una difícil separación cronológica entre la orla y la escena habría que pensar en un pintor culto, conocedor de recursos de la iluminación (fondos de gruesas bandas de color, espacios amplios, orla...) en los primeros compases del XIII, cuya obra pudo acusar, sin embargo, un cierto retraso y corresponder ya a una década no lejos del meridiano de la centuria.

B.- La conocida como “capilla de los Quiñones”⁷ muestra los retazos de unos murales (fotos 2 a 5) que debieron afectar a toda la bóveda en su día y que hoy apenas se pueden apreciar entre sus pérdidas y los excesos “restauracionistas” recientes (una enorme lámpara y un chirriante colorido en las nervaduras). El espacio es una sencilla estancia cuadrangular cuyo más interesante punto es una portada románica provista de cuatro bellos capiteles historiados y una cornisa con canes y taqueado⁸.

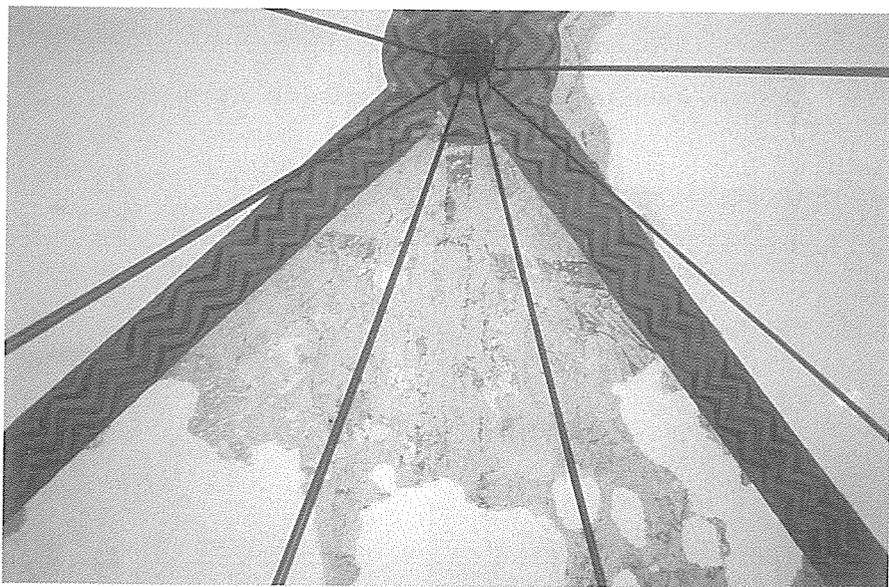


FOTO 2.- Crucifixión en la bóveda de la capilla de los Quiñones.

⁵ GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, p. 201 y COOK y GUDIOL, *ob.cit.*, p. 242.

⁶ Las cenefas del frontal de Silos en el Museo de Burgos, por ejemplo, de hacia 1170, o algunas iniciales de característico “estilo 1200”.

⁷ O, más posiblemente, sala capitular que luego usó el linaje de los Quiñones como lugar funerario, según J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927 (ed. facsímil, León, 1982), pp. 392-397.

⁸ Descripción arquitectónica en GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, p.191.



Foto 3.- Vista general de los murales conservados en la capilla de los Quiñones.



Foto 4.- Detalle, san Pedro a las puertas del cielo.



FOTO 5.- *Id.*, caldera del infierno.

Los jirones murales reconocibles en la bóveda son escasos, apenas unos pies y un ápice de un ala en las enjutas y una crucifixión con dos ángeles, difusa ya, junto a la clave. Mejor suerte tenemos en el muro que linda con el claustro y en su fajón. En aquél, a nuestra izquierda, una serie de personajes barbados con ropajes clericales⁹ y, tras ellos, un grupo de figuras jóvenes, desnudos, en apariencia, y orantes, son dirigidos por un ángel hacia el intradós del arco, donde Pedro abre las puertas de la Jerusalén celestial. Al lado opuesto, varios monjes de mangas larguísimas lloran sobre personajes que se mesan los cabellos, todos virando sus miradas hacia la caldera del infierno que se avecina en el arco y hacia donde son encaminados por un demonio de piel rojiza. Se trata, pues, de dos partes salvadas de una composición con el tema del Juicio Final¹⁰.

El arco mide 180 cm. de ancho y en su intradós o sofito (dadas las dimensiones), como ya dijimos, se desarrollan escenas complementarias a la imagen central. Sobre las figura de dos obispos (Isidoro y Agustín para Gómez-Moreno, o quizá éste y san Ambrosio) ante los que se postran dos personajes quizás en acti-

⁹ Ese es el detalle, que sepamos, difundido fotográficamente, en A. VIÑAYO, *La colegiata de San Isidoro de León*, León, 1971, p.17, il. n.º 14 y COOK y GUDIOL, *ob.cit.*, p. 242.

¹⁰ Así lo desentrañó ya GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.* p. 202.

tud de penitencia previa a la entrada en el Paraíso¹¹, san Pedro custodia las puertas del cielo, un edificio románico con entradas provistas de buenos herrajes y arcos de herradura –¿es la propia basílica isidoriana, donde se usa con orgullo este vocablo arquitectónico, la que se torna aquí Jerusalén Celestial?–. Encima vuela un ángel portador de una esbelta cruz procesional. En el derrame opuesto sólo dos momentos: los demonios arrastran a los condenados y, por fin, estos se cuecen en las calderas atizadas por los fuelles que manejan dos personajes sobre la imposta¹², recordando de lejos las visiones infernales de la propia portada oeste de la Catedral de León.

Toda la superficie tiene huellas del piqueteado con que se asentó una capa posterior de cal, aparte abundantes desprendimientos y pérdidas de pigmentación más acusadas en los colores más llamativos. Parece obra cercana a lo poco que puede apreciarse del Calvario antedicho, también en la mitad del XIII¹³.

C.- En el tramo más oriental del pórtico románico adosado al templo, hoy convertido en crujía sur del claustro, y muy deteriorado por su exposición exterior, un



Foro 6.- Fragmento de mural en el claustro de San Isidoro.

¹¹ Post, *ob.cit.* I, p.188-189 así lo propone con el ejemplo trecentista de la capilla de los españoles de Santa María la Novella, con lo que las identificaciones concretas no tendrían una trascendencia decisiva. En todo caso rechaza la hipótesis inicial ante la falta de nimbos. Estos personajes guardan similitud con algunos de los representados en la miniatura isidoriana del *estilo 1200*, ver A. VIÑAYO y E. FERNÁNDEZ, *Abecedario-Bestiario de los Códices de Santo Martino*, León, 1985, como lo reconoce la doctora Etelvina Fernández en p. 79, lám. XXXIII, otorgando posterioridad a los murales.

¹² Para este tema, ver, en general, VV.AA.: *El diablo en el monasterio, VIII Seminario sobre historia del Monacato*, Aguilar de Campoó (Palencia), 1994 (ed. en 1996).

¹³ COOK y GUDIOL, *ob.cit.*, p. 243, la ubican hacia 1250 y la relacionan con la decoración de la cripta catedralicia de Clermont-Ferrand.

pequeño mural se conserva de forma fragmentaria (foto 6), recortado según el trazado de un tímpano, que quizá revela un antiguo vano. Apenas permite adivinar un paisaje urbano (una muralla con puerta y un tejado de forma bulbosa tras ella) donde se arraciman personajes, dos a nuestra derecha y tres al otro lado (uno de ellos amputado por el corte del mural en forma de semicírculo) quizá en escena de visitación (?). Ocupa 1'40 de ancho x 1'30 m. de flecha y poco más podemos añadir, salvo su similitud tonal con los murales comentados ya¹⁴.

D.- Finalmente, el primitivo acceso del propio *Panteón* hacia la iglesia fue sellado al edificarse el templo actual, pues coincide con un apoyo. El murete que cierra esa puerta recibió una decoración mural que delata la advocación del sitio en la época, llamado capilla de santa Catalina¹⁵ (foto 7). La historia de la mártir se narra en varios episodios sobre una superficie de 2 x 1'70 m. (los laterales del vano están también pintados pero hoy día apenas se distinguen sus episodios). El frente está

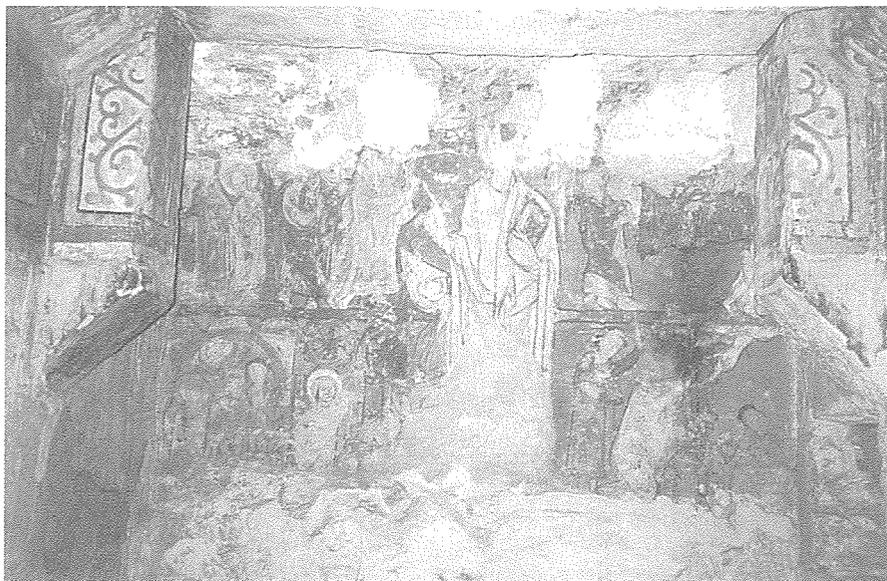


FOTO 7.- Mural de santa Catalina, en el panteón de San Isidoro.

¹⁴ Salvo la somera alusión de PÉREZ LLAMAZARES, *ob.cit.*, p. 366, a la pintura con una "arquitectura románica" datables a fines del XII o comienzos del XIII, que puede ser ésta. POST, *ob.cit.*, II, p. 142 la describe y ya sugiere una iconografía imposible de confirmar.

¹⁵ Lejos del neocultismo "panteón", la capilla de los reyes estuvo dedicada a la santa desde antiguo, pues se la profesó "culto especialísimo" en San Isidoro; según PÉREZ LLAMAZARES, *ob.cit.*, p. 382. El culto a la noble desposada místicamente con Cristo se frecuentó excepcionalmente a lo largo de la Edad Media, sobre todo en la iconografía gótica. Posiblemente a raíz del desuso del lugar como recinto funerario de la monarquía y la regularización de la vida de los canónigos (desde 1148) se produjo una intensificación de la identificación nominal de la capilla, dedicada a una mártir patrona de los clérigos, proceso en el que se enmarcarían las pinturas sitas en lugar central, sobre un posible altar, que poco tienen que ver con el resto de las del recinto.

ocupado por una figura central y en mayor tamaño de la mártir, con ropa talar y libro en la izquierda, y a ambos lados ofrece dos registros. En la esquina superior de su derecha dos escenas en las que la santa se acompaña de otros personajes (quizá reflejo de sus famosas disputas dialécticas), y al otro lado, cuatro ángeles llevan el cuerpo de la santa al monte Sinaí, según el relato de la Leyenda Dorada¹⁶. Bajo ellas: Catalina ante el juez y un ángel que la conforta y los dos martirios: el de las ruedas dentadas¹⁷ y la decapitación, ambos intervenidos por la mano divina desde el cielo.

Disposición y composición ligam este mural con obras en tabla, retablos y frontales de altar en especial, y su cronología ha de confirmar muy bien la apreciación de Gómez-Moreno, hacia el 1300, o quizá algo posterior, en el primer cuarto del XIV. Tal vez estos murales, en los que predomina el rojo, fueron retocados con carboncillo para acentuar las siluetas e identificar los temas, ante la pérdida grave de pigmentación que padecen.

CATEDRAL DE LEÓN

La construcción de una nueva sala capitular en 1513 posiblemente provocó la destrucción de los murales que adornaban este recinto, conservándose hoy día apenas un retazo (175 x 255 cm.) recortado en forma de arco apuntado, que se pintó sobre la muralla a la que se adosaría la estancia. Muestra las figuras de tres ángeles en coro que sostienen una filacteria donde apenas se lee “*principia...*”, que han sido datadas a principios del siglo XIII, en el gótico lineal¹⁸. Los tríos angélicos son hábito iconográfico, aunque en este caso la parquedad del motivo hace arriesgado pensar en un episodio concreto, como el Génesis¹⁹.

SAN PEDRO DE PALACIOS DE LA VALDUERNA

En agosto de 1993, durante las obras de acondicionamiento interiores que emprendió el vecindario, el muro meridional de la iglesia reveló, bajo el enlucido, aproximadamente 10 m² de un falso fresco de mayor tamaño que quizá se extendió

¹⁶ S. DE LA VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, ed. esp., Madrid, 1992, vol. II, pp. 765-774.

¹⁷ Son éstos el episodio y el atributo más habituales. Así aparece, por ejemplo, en dos representaciones medievales que atesora el Museo de León, una pintura sobre tabla (M. C. GONZÁLEZ CHAO, *Catálogo de Pinturas del Museo de León*, León, 1995, n.º 1) y una talla policromada de San Miguel de Escalada (GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, p. 114, lám.44 y L.A. GRAU, ficha de la pieza en VV.AA.: *Huellas de un camino. Catálogo de la exposición*, León, 1994, s.p.). La rueda, incluso, llegó a asimilarse al anillo que emblematizaría sus desposorios místicos con Cristo.

¹⁸ FERNÁNDEZ, E. y VALDÉS, M., “Recientes hallazgos artísticos en la Catedral de León”, en *León medieval. Doce estudios*, León, 1978, pp. 235-241, sp. 236-237, leen *principia*, proponiendo una identificación con la categoría de “principados” de los ángeles. M. GÓMEZ RASCÓN, *La catedral de León*, León, 1983, p. 24, con la mejor fotografía. M. V. HERRÁEZ, C. COSMEN, y M. VALDÉS, “La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico”, *Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte, U.A.M.*, vol. VI, 1994, p.21 y lám. 13.

¹⁹ Los arcángeles Miguel, el guerrero, Gabriel, el mensajero, y Rafael, el sanador, encabezan a estas criaturas celestiales cuya creación se asimiló frecuentemente a la de la luz, en el primer día de la Creación: ¿“*principia...*”? L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, vol. I (La Biblia. Antiguo Testamento), Barcelona, 1996, p. 66-78 y 90.



Foto 8.- Mural fragmentario de Palacios de la Valduerna (foto gentileza de Imagen M.A.S.).

a todo el paramento, a juzgar por pequeños vestigios apreciables en otros lugares (quizá el ala de un ángel sobre la actual puerta de acceso). También se constataron muestras menores de otra capa pictórica posterior, de los siglos XVIII o XIX, diseñando un aparejo simulado y florones ornamentales. El panel mayor (foto 8) ofrece aleatoriamente parte de seis escenas en dos registros, encuadradas por orlas coloristas de ajedrezado y nudos muy al gusto mudejarizante de las techumbres pintadas y según hábito en esta época²⁰.

Las escenas, de imprecisa identificación a causa de su fragmentación, pudieran ser: en la escena más completa Cristo bendice a un apóstol joven, rodeado de los demás (sólo se ven, en todo o en parte, diez cabezas). Quizás se trate de una de las dos apariciones de Cristo resucitado a los apóstoles previas a Pentecostés —¿es Tomás quien se acerca a Jesús?—, o, mejor aún, la elección de Pedro y fundación de la iglesia, en sintonía con la advocación del templo y, más todavía en el terreno de las hipótesis, con el posible programa de los murales. A su izquierda se distingue una cabeza sobre fondo plano con estrellas. En el registro superior, tres pares de piernas que avanzan, ataviadas de calzas, pertenecerían a personajes que sostienen a otros de menor tamaño cuyas extremidades también se dejan ver, avanzan hacia un lado, donde se adivina un personaje entronizado —¿la matanza de los inocentes?—. A su lado izquierdo apenas se ve un pavimento ortogonal. Las dos escenas

²⁰ L. A. GRAU, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid 1996, pp. 188-189, con fotografía.

más orientales nos muestran escasamente un rincón que, sin embargo, tiene el interés de ofrecer parte de un texto cuya pérdida lamentamos aún más si cabe por su carácter documental: ESTA · OBRA · .../... (man)DO · FAÇER · EL E...

La iglesia es obra barroca que debió reformar la existente en la Edad Media, conservando este muro al que se añadieron pilastras y vanos –aparte la tumba de Juan de Bazán, vizconde de la Valduerna (trasladada aquí en 1834 desde los dominicos)– que seccionaron estos murales cuando posiblemente ya estaban ocultos a causa de un cambio del gusto.

El estilo de las pinturas a pesar de su parcialidad, puede adscribirse a la corriente protogótica y datarse a mediados del XIV, a tenor del repertorio ornamental y de los detalles figurativos y técnicos. Fondos monocromos planos, azules o rojos, líneas que delimitan planos de color y definen sumariamente pliegues, marcos de contenido geométrico, actitudes ya naturalistas y cotidianas, aun con cierto desmaño, y detalles concretos como algunos rostros, los nimbos y ciertos atavíos (calzas de la soldadesca) nos ponen ante un ejemplo de adaptación local del gótico lineal, en la línea de la obra toresana signada por Teresa Díez en Santa Clara de Toro, hacia 1320²¹. Estaríamos, pues, en el tránsito entre la escuela protogótica salmantina (aparte las obras aquí reseñadas) y la cesura que supondrá la llegada del estilo internacional de la mano de Nicolás Francés.

Quizá se trató de un encargo de los Bazán, cuyo castillo, vecino del templo, fue levantado posiblemente en esas fechas por Juan González de Bazán, significado noble de la corte trastámara y fundador del mayorazgo de la Valduerna, cuyo señorío recibe en 1366. En ello abundaría, además, el interés en significar al comitente que manifiesta el texto perdido.

Fueron restauradas a finales de 1994, aunque no sabemos si se procedió a descubrir más partes del muro, pues se consolidó únicamente la zona descubierta por accidente.

EL SALVADOR DE LA BAÑEZA

Con motivo de las obras de restauración del retablo mayor²², apareció hace ocho años ya, parte de un mural que asoma hoy día al retirar una imagen de la hornacina lateral inferior de nuestra derecha (foto 9). Lo visible es una escena enmarcada en gruesas cintas coloristas donde Leviatán abre sus fauces y deja salir dos personajes (hombre barbado y mujer, ambos semidesnudos) envueltos en llamas que se aferran al brazo de un tercero, con túnica. Ha de narrarse aquí el *descensus ad inferos* o Anástasis, desarrollado a partir de los apócrifos con gran predicamento en la Baja Edad Media occidental. Cristo, a la manera de un cristianizado Orfeo, rescata a Eva y Adán, del “Infierno de los justos” o Limbo, pronosticando el Juicio Final con el que guarda estrechos lazos²³. Así debió ser en el retablo pintado de esta

²¹ Murales ahora exhibidos en San Sebastián de los Caballeros. Ver J. NAVARRO, nºs 36, 85 y 86, del catálogo *Las Edades del Hombre*, I, Valladolid, 1988, pp. 110-112 y 197-205.

²² Obra románica en origen aunque reformada, como es norma, según sintetiza GÓMEZ-MORENO, M.: *ob.cit.*, p. 391.

²³ RÉAU, *ob.cit.*, I.2 (La Biblia. Nuevo testamento), pp. 553-559. Obra leonesa con fauces infernales muy semejantes, aunque posterior, es la interesante tabla sobre la intercesión de María en el Juicio Final, procedente de Valderas, hoy en el Museo Diocesano.

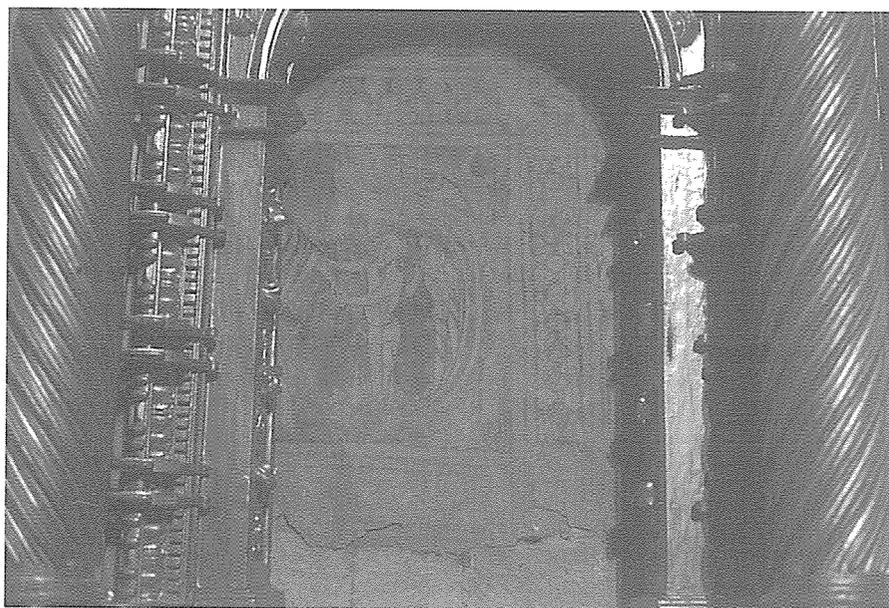


Foto 9.- Descenso al limbo, del Salvador de La Bañeza.

iglesia que honra al Salvador, donde, todo es suponer, la Segunda Venida tuvo que constituir tema dilecto de un programa hoy oculto. Detalles mínimos de otras escenas, breves orlas y personajes escasos no permiten precisar cronología y estilo, aunque bien pudiéramos estar ante un nuevo caso de mural de la segunda mitad del XIV afín a los cercanos de Palacios y Cebrones, a tenor del repertorio ornamental, argumento *morelliano* al que recurrimos ante la precariedad de otros asideros.

SAN ESTEBAN DE CEBRONES DEL RÍO

El mes de marzo de 1995 pudimos conocer el descubrimiento de un nuevo mural tardogótico tras el retablo principal de la iglesia de Cebrones del Río, que había sido desmontado y retirado con motivo de las obras de demolición del templo y edificación de una nueva iglesia. El edificio previo, aparentemente una construcción barroca que reformaba a una anterior de época medieval, como es relato común en muchos templos leoneses, fue incomprensiblemente demolido, permaneciendo en pie la espadaña y muro oeste y la cabecera, esta última gracias a las pinturas. El nuevo recinto religioso, más propio de la industria agropecuaria, a base de prefabricados, ha cambiado su orientación por una atípica norte-sur, quizá para evitar encontrarse con el cementerio en el restringido espacio de la loma donde se ubica, y ha aislado al interior la capilla principal (ahora lateral) con un murete de ladrillo a la espera de una restauración que no parece llegar. Efectivamente, esta intervención es muy necesaria pues si la suciedad y los despreñi-



FOTO 10.- Pinturas de Cebrones del Rfo, panorámica (foto gentileza de Imagen M.A.S.).

mientos amenazan a las pinturas, una enorme grieta longitudinal anuncia el desplome del muro pintado. La cubierta, por su parte, deja ver los arranques de una techumbre mudéjar ochavada, también policromada, que aunque se debió de reformar posteriormente perdiendo la mayor parte de su alzado (tan sólo canes y tabicas de los aliceres se conservan), merece mantenerse en armonía con su inmediato mural (foto 10).

Poco podemos afirmar sobre las pinturas, salvo que ocupan aproximadamente 5x 6 m. y que se adivinan ciertos motivos con gran dificultad. En la zona inferior un Cristo central, sostenido por Dios padre y rodeado por una esfera, compone la representación trinitaria del Trono de Gracia²⁴. Este se flanquea de dos santos a

²⁴ Entre los numerosos intentos de figurar el misterio principal del catolicismo, el recurso al "Trono de Gracia" en que el Padre sostiene el cuerpo del hijo (crucificado o yacente) en su regazo frontal y la paloma sobrevuela la escena, que se aloja a menudo en un círculo, tuvo la fortuna de conjugar la disposición vertical y al tiempo esférica, unitaria, con la individuación figurada, salvando así los con-

gran tamaño, que identificamos con los santos diáconos Esteban y Lorenzo. El primero, al que se dedicó el templo, viste dalmática y estola lujosas y lleva algún tipo de tocado en el pelo, aparte de sostener con la izquierda un posible libro²⁵. El otro joven, también ataviado de suntuosa dalmática de brocado verde en medallones floreados y estola rojiza, ase con la diestra la parrilla de su martirio. Ambos hallan cobijo en arcos de medio punto, con cortinajes descorridos y rodeados de una orla ajedrezada como la que divide el resto de las escenas. Sus rostro y manos se han ennegrecido (como ocurre con las epidermis de otras figuras) por transformaciones químicas de los pigmentos²⁶.

Una serie de escenas ocupa los dos registros sobre estos, y entre ellas queremos adivinar con suma dificultad episodios neotestamentarios: en la parte superior una Última Cena en la que Cristo bendice y posa su mano sobre una esfera del mundo, flanqueado de Pedro y Santiago el Mayor con sus respectivos atributos, llave y espada. A su izquierda inmediata, la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos de la acémila. El resto son escenas en ambiente de vegetación o muy dudosas, absolutamente grises por la suciedad, por lo que todo se dice sin demasiada convicción y con todas las reservas.

En cuanto a su estilo y cronología, poca seguridad podemos tener dadas las circunstancias, pero si la monumentalidad y ricos ropajes de los santos quieren acercarnos ya al siglo XV en la senda de lo *internacional*, un elemento menor pero significativo, las orlas geométricas, mantienen tal identidad con las observadas en Palacios de la Valduerna, que nos reubican en la segunda mitad del XIV, con una relación segura entre ambos, aunque no sepamos de qué tipo. ¿Es éste el eslabón que necesitábamos entre la escuela gótica local y la llegada de Nicolás Francés? Sólo una restauración certera –y urgente– puede aclarar si esta cuestión deja de ser una mera especulación.

LA OBRA DE NICOLÁS FRANCÉS EN LEÓN

En el claustro y en la girola de la catedral de León, Nicolás Francés pintó murales –que recientemente han sido restaurados– aparte del desaparecido Juicio Final que realizó a la manera de Florentino en Salamanca²⁷. Los murales de “la

ceptos reunidos en tan indigesto dogma. Incluso un cierto recuerdo del Bautismo de Cristo y de la Piedad subyace en esta disposición. De esta manera se convertiría en el esquema más canónico, desde su supuesta invención francesa, frente a aberraciones desautorizadas como la tricefalia o elementos geométricos intelectualizados. La Trinidad, que adquiere rango de festividad desde 1334 –ratificado en el XVI–, solventa también de esta manera uno de sus escollos mayores: la figuración artística. ver RÉAU, *ob.cit.* pp. 36-52, esp. 47-50. Ver también G. DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, 1970, citado por A. DE LA MORENA, “Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid”, *Anales de Historia del Arte, homenaje al profesor J.M. Azcárate*, nº 4 1993-94, pp. 633-644 y nota 20, que publica un nuevo “Trono de Gracia” en Torremocha del Jarama, del siglo XV.

²⁵ Sostiene el evangelio o piedras, símbolo de su lapidación, según los casos. Ver G. DUCHET-SU-CHAUX, y M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, París, 1994, pp.149-150 y RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétienne*, París, 1958, III.1, pp. 446-456 y III.2, pp. 787-792. En el nuestro quizá puedan ser piedras las que se dejan ver sobre los hombros. El tradicional emparejamiento de estos protomártires se registra milagrosa y legendariamente en VORÁGINE, *ob.cit.* pp.439-440 y 468.

²⁶ Quizás elaborados con sulfuros de mercurio o con óxidos de plomo.

²⁷ Aunque fue D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1895 (reed. facsímil, Valladolid, 1989) quien primero publicó documentos sobre la actividad del “maestro Nicolás” (pp. 216-218), SAN-

claustra”, como es citada en los contratos, se encargaron en 1451 aunque sólo a finales de esa década se estucarán, pues debió ser prioritaria la ejecución del Juicio Final. De todas formas, fue obra que sobrevivió al maestro (fallecido en 1468) y que debió congregar un activo taller cuyos discípulos se desperdigarían por algunos templos de la zona practicando el no demasiado frecuente arte del mural de gran extensión²⁸.

Respecto a los murales de la girola²⁹, al lado norte del trasaltar figura “Jesús ante Pilatos”, en el que la efigie de Cristo fue sustituida por un lienzo de baja calidad hoy retirado. Se compone en un estrado o balconada que incluso integra elementos arquitectónicos del templo en un hábil juego ilusionista (las semicolumnas llevaron pintura, aunque hoy apenas se ve), donde se arraciman los personajes en actitudes variopintas y posiciones dispares, conversando a base de cintas e incluyendo a una posible donante, que reza arrodillada en una esquina, en menor tamaño. Al lado opuesto, “La Piedad”, mucho más flamenquizante y contenida narrativamente, gracias al juego concedido al paisaje, aunque dos personajes laterales introducen el proverbial toque de pintoresquismo del maestro, junto a las interesantes monocromías de los marcos de la escena. Apenas se citan en la bibliografía a pesar de su mejor conservación y evidente calidad, seguramente más cuidada dado el lugar para donde fueron ejecutados.

También en lugar escasamente apreciable y deteriorados en gran medida, otros murales adornaron la capilla de santa María Magdalena, o de santa Teresa, con una escena superior de imprecisa definición (Gómez-Moreno habla de un posible martirio de Sebastián por la vieja dedicación del ámbito, y, en efecto, parece entreverse un arquero tensando su arma, entre otros motivos) y un friso inferior con cuatro santos a gran tamaño: Fabián, Antonino, Bartolomé y Antonio abad, albergados en

CHEZ CANTÓN definiría la personalidad histórica y estética del artista en sucesivos trabajos y gracias a la crónica de Suero de Quiñones donde figura como “sutil maestro”: “Maestre Nicolás Francés, pintor” en el *Congreso de Historia del Arte*, París 1921, e id. en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1, 1925, pp. 41-65; refundidos en el libro *Maestre Nicolás Francés*, Madrid 1964. Además, GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, pp. 205, 267 y 270-274 efectuó las primeras atribuciones aunque su catálogo tuviera fecha posterior; y POST, *ob.cit.*, vol. III de 1930, vol. IV.2 de 1933, VII.2 de 1938, VIII.2 de 1941 y IX.2 de 1947, *passim*, contextualizó más extensamente su obra. Entre otras aportaciones menores cabe señalar a J. E. DÍAZ-JIMÉNEZ, “Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, X, enero-marzo de 1928, autor que, como otros incluso en fecha posterior, identificó al “maestro Nicolás” de los documentos catedralicios con Nicolás Florentino y que describió la vivienda del artista en la calle Cardiles de la capital leonesa. Recogido en J. YARZA, y otros (eds.): *Arte medieval II. Fuentes y documentos para la historia de Arte*, Barcelona, 1982, pp. 275-277.

²⁸ No hemos de detenernos aquí en el complejo estudio de unos murales conocidos aunque no publicados con la profundidad que merecen, pero sí mencionaremos que los temas, visibles algunos con dificultad, se acercan a la treintena y representan episodios de la *Vita Christi* y de la *Vita Mariae* previstos, posiblemente, para uso procesional del recinto. Existen partes atribuidas a un pintor hispano-flamenco y obra documentada de Lorenzo de Ávila (1521). A pesar de la penosa conservación de la mayoría de ellos, pues además de hallarse al aire son anteriores a la remodelación definitiva del claustro por Juan de Badajoz “el joven” (h. 1540), hoy pueden apreciarse gracias a dos restauraciones distantes y divergentes. La de J. C. Torbado (años 20), según criterio de época aplicado en todo el edificio, reavivó siluetas y remarcó el espíritu anecdótico y algo deformante de la obra de Francés (que conocía bien pues también ese arquitecto recompuso el retablo mayor de la catedral a base de retazos). De este proceder ya se lamentó Gómez-Moreno. Por fin, ARCO, SL, recientemente ha devuelto solidez y prestancia al conjunto, en operación financiada por el BBV (1994), con criterios actuales.

²⁹ También restaurados en fecha próxima (1993). POST, *ob.cit.*, pp.280-281 considera a La Piedad de un seguidor, ya pasado el año 1475.

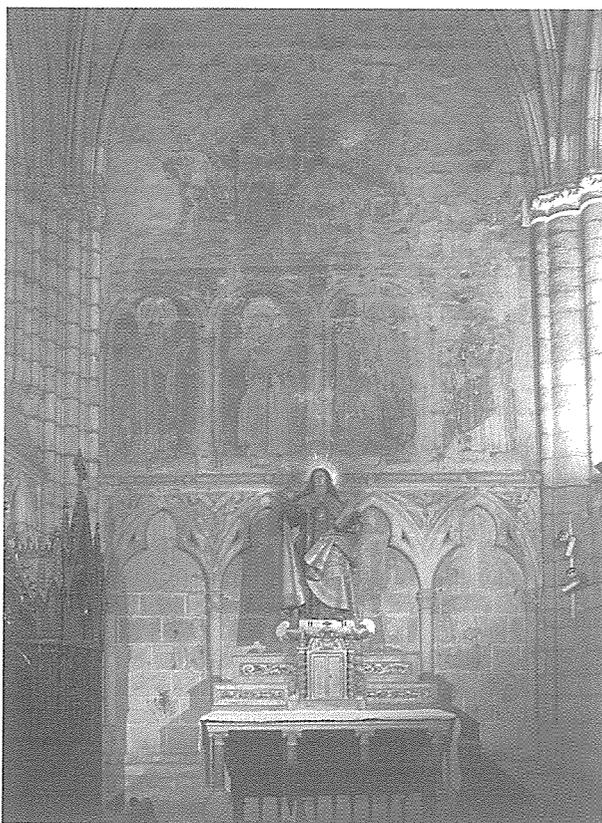


FOTO 11.- Murales de la capilla de santa Teresa, en el costado norte de la catedral (foto gentileza de Imagen M.A.S.).

arquerías pintadas con el escudo del obispo Cabeza de Vaca (foto 11), que serían obra del Maestro en 1459³⁰. Son algunas muestras de una actividad siempre aborrida de forma marginal al tratar sobre el pintor.

SAN JUAN BAUTISTA DE LAGUNA DE NEGRILLOS

Aparecidas en el testero plano de la cabecera tras el desmonte del retablo barroco hace casi tres décadas, y “redescubiertas” al retirar el murete que las cubría para restaurarlas en el año 1995³¹, estas pinturas ocupan una superficie irregular de

³⁰ GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, p.271

³¹ Las pinturas fueron examinadas, en su día, por José Fernández Arenas, que ya informó sobre su calidad y propuso el parentesco con lo de Francés. Una fotografía ha sido editada en VV.AA., *Enciclopedia de León, La Crónica 16 de León*, León, 1997, p. 435, voz Laguna de Negrillos. Y se citan en F. J. PANERA, *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, 1995, p. 24, nota 17.

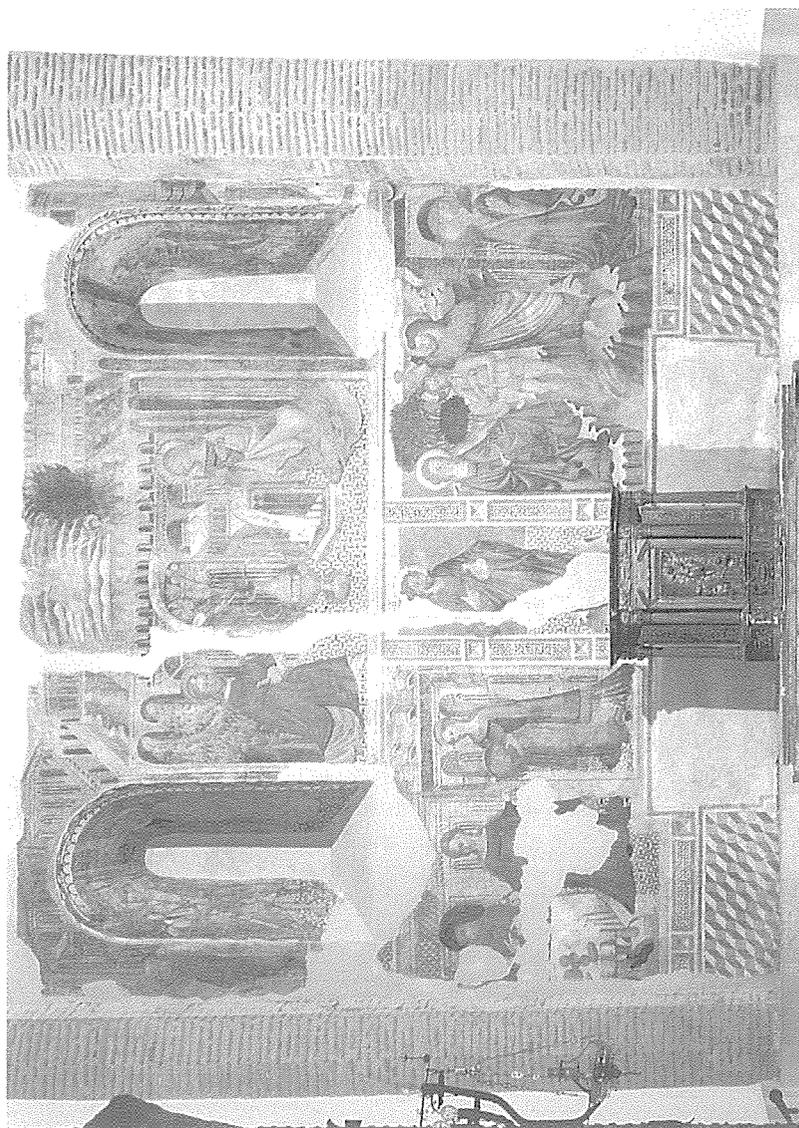


FOTO 12.- General de la cabecera de Laguna de Negrillos (foto Imagen M.A.S.,
gentileza de Pablo Yagüe).

5 x 7'8 m (24'41 m²), aunque están ocultas en parte en sus laterales por la reforma arquitectónica posterior de la capilla mayor, que se elevó en altura (foto 12). Se distribuyen en dos registros, el superior flanqueado por sendas ventanas antaño cegadas, que hoy permiten ver de nuevo los motivos pintados en su abocinamiento. Una mayor extensión de los murales, sobre todo hacia arriba, no ha sido confirmada por la reciente restauración³².

Lo conservado presenta una lectura sencilla y acorde con la advocación del templo: en el registro inferior la figura central del Bautista en pie está flanqueada por el episodio de Salomé. La cabeza del Bautista está ya en brazos de la joven mientras su madre Herodías blande sendas espadas en cada mano junto al copero de Herodes —el rey está oculto tras la columna de ladrillo que reformó la cabecera—, que se toca de turbante azul ante una mesa bien surtida y en un interior de apariencia lujoso, con ventanales rasgados y suelo geométrico. A nuestra derecha, el Bautismo de Cristo, asistido por un ángel³³ y, seguidamente, de nuevo en un interior, la degollación del Bautista, del que sólo queda la figura de éste arrodillada en el momento del martirio. Sobre estas últimas escenas y la imagen titular corre una leyenda de grafía apenas legible a causa de su deterioro.

La zona superior sólo muestra una escena, la Anunciación a María, en el interior de un lujoso y complejo espacio donde cabe subrayar el atril del que cuelga la respuesta de María o el bello jarrón de azucenas central. Muy notable es la atípica representación de el Espíritu Santo en la forma de un cuerpecillo ya adulto, una especie de Jesús nimbado que descende entre los rayos de luz del Dios padre que monta sobre el eje de la composición³⁴. La unión de ambos temas abunda en la asociación entre la vida del Precursor y la de María, entre los dos momentos de “alumbamiento” de Cristo, la concepción y el bautismo, ambas apariciones del Espíritu que transforman la persona del Salvador, entre la Vieja Ley (representada por el episodio de la muerte del último profeta) y el paso del testigo a la Nueva Ley, al sacrificio de Jesús. Por ello ambos personajes, el Bautista y María son los intercesores principales en el Juicio Final, en la llamada *Deisis* protagonizada por la *Theotokos* y el *Prodromo*.

Por fin, numerosas construcciones de ventanales agudos y tracerías, almenas, y pavimentos coloristas rodean la escena que se completa con la presencia de santos, unos perdidos en los laterales y dos parejas cobijados en los abocinamientos de los vanos. Difícil es discernir de quién se trata en cada caso. A nuestra izquierda, un joven nimbado, con una flecha clavada en el pecho, un racimo de otros tres dardos en la diestra y la espada en la otra mano podría figurar a san Sebastián o a Cosme, de la pareja de santos médicos. Frente a él un joven obispo mitrado que casi ha perdido el cuerpo. En la otra ventana, otro joven tonsurado con hábito oscuro frente a un nuevo obispo joven que parece llevarse la mano a la garganta ante la picadura de

³² Agradezco a Pablo Yagüe, director gerente de Arco S.L., empresa restauradora de la obra, la consulta de datos técnicos del informe elaborado por él y Sonia de Aldama.

³³ El ángel que oficia como diácono en la ceremonia llevaba las “manos veladas” en signo de respeto, aunque, en Occidente, el ceremonial bizantino no fuera bien interpretado y el paño se convierte en mero instrumento de secado corporal. RÉAU, *ob.cit.* I.2, p.310.

³⁴ Esta peculiaridad iconográfica es característica del siglo XV y deriva de un planteamiento teológico según el cual Jesús no se habría formado *in utero*, sino que habría sido “implantado” por Dios completamente formado. RÉAU, *ob.cit.* I.2, pp. 198-199.

una serpiente³⁵. El zócalo de este retablo pintado son dameros en perspectiva, y todo ello está rodeado de orlas coloristas. Si los personajes episcopales guardan cierta similitud con algunas figuras atribuidas a Nicolás Francés, esta es aún mayor con los otros dos respecto, por ejemplo, al Juan Limosnero y Valeriano del retablo de la Catedral, hoy en la silla del obispo.

Esta obra puede datarse en el último cuarto del XV y habría que atribuirla a un discípulo de Nicolás Francés, lo que viene avalado no sólo por el estilo y los detalles sino además a causa de la cierta relación que tuvo el maestro con don Suero de Quiñones³⁶, cuyos padres residen en el castillo que la familia tiene en Laguna, levantado sobre antiguos muros a mediados del XV, lugar donde también el caballero se repuso de las heridas ocasionadas por el lance³⁷.

NUESTRA SEÑORA DE ARBAS DE GORDALIZA DEL PINO

La parroquial de Gordaliza del Pino es un característico ejemplo de arquitectura mudéjar de época plenomedieval en esta zona sureste de la actual provincia leonesa, con reformas posteriores de envergadura³⁸. Su estado de conservación, sin embargo, ha sido precario durante el último siglo, en que fue agravado por un gran incendio que dejó maltrecho el templo. El vecindario ha procedido, en los últimos años, al adecentamiento del mismo.

El mural pintado (foto 13) se halló durante estos trabajos en 1997, tras un retablo que ocupaba el frente del ábside norte o del evangelio, y actualmente se puede observar una superficie de 280 cm. de anchura y 400 cm. de altura aproximadamente. No cabe descartarse una mayor extensión a juzgar por los desconchones de la capa de pintura que los cubre, que anuncian restos más allá de la superficie cubierta por el retablo, quizá en todo el ámbito absidal, lo que deberá comprobarse a través de catas de restauración. No es la primera noticia de la existencia de estos vestigios pictóricos³⁹, aunque sí la primera vez que pueden valorarse a partir de una muestra relativamente interpretable.

Las pinturas visibles ahora se disponen en el interior e inmediato entorno del arcosolio que ocupa el ábside, quizá el espacio reservado para un enterramiento de

³⁵ No hemos logrado identificar a los citados. No obstante, existe un caso de asociación de un obispo al tema de la Anunciación de mano de Nicolás Francés, se trata del martir de Antioquía san Ignacio en la tabla perdida del retablo catedralicio (SÁNCHEZ CANTÓN, *ob.cit.*, p. 16), que figura posiblemente a causa de una alusión al misterio de la Encarnación en su primera epístola y a quien se invoca en los males de garganta pues fue estrangulado. Tampoco debemos descartar, si no se tratara de una serpiente, pues no hay seguridad, al padre del Bautista, Zacarías, que enmudeció durante la gestación de su hijo o murió por cuchillada en la garganta, y cuya presencia tendría todo el sentido.

³⁶ No hemos de olvidar que gracias a la crónica del *paso honroso* (1434), Sánchez Cantón identificó al *sutil maestro* del retablo catedralicio, como hacedor del *faraute* de la liza. Es, además, el único documento con el nombre íntegro y no el «Maestro Nicolás» de los catedralicios.

³⁷ El lugar fue centro administrativo de las posesiones de la importante familia de los Quiñones en el Páramo y la Ribera del Orbigo. J.A. GUTIÉRREZ, *Fortificaciones y feudalismo en el origen y formación del reino leonés (siglos IX-XIII)*, Valladolid, 1995, pp. 232-235.

³⁸ M. VALDÉS, *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, 1984, pp. 154-157, sitúa su cabecera en la “fase clásica sahauginina”, aunque reconoce una reforma posterior (s. XIV) en el ábside norte y datación quinientista para las naves.

³⁹ GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.* pp. 366-367 afirma que todos los muros y pilares iban pintados a temple y que aún se descubrían bajo la cal los motivos.

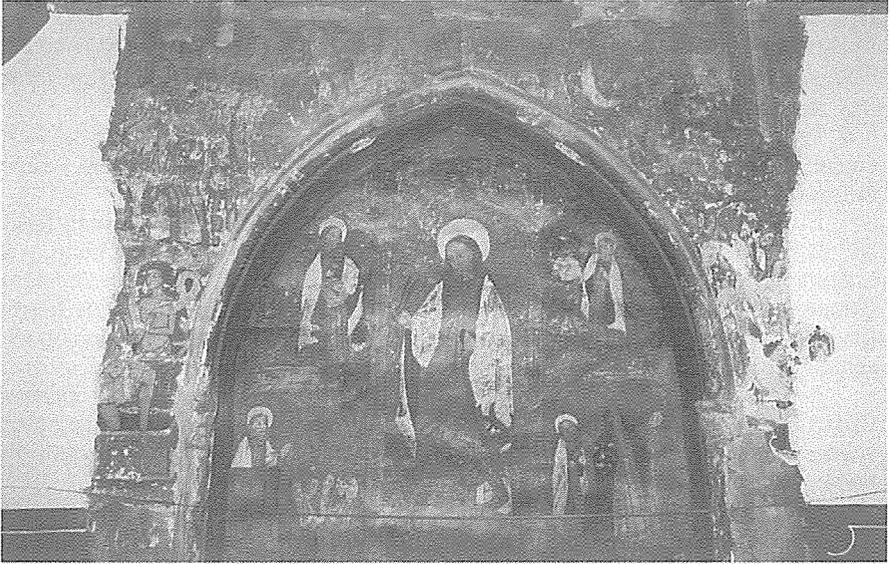


FOTO 13.- Mural de san Bartolomé, en Gordaliza del Pino.

privilegio que justificó, en su día, la reforma arquitectónica de ese mismo espacio. Resulta muy difícil realizar una lectura correcta tanto de los motivos como de la estética del conjunto debido a la suciedad que oculta escenas y apaga colores, de manera que, incluso, en ciertos lugares no es imposible identificación alguna.

La iconografía sigue el esquema siguiente. En el tímpano del arcosolio, una escena central con la imagen del santo titular, san Bartolomé, provisto de su iconografía habitual: cuchillos en la mano derecha, significando su martirio por desollamiento, y el diablo sujeto por una cuerda a la otra mano⁴⁰. Por lo demás su físico se corresponde con las descripciones apócrifas que circulaban en la Edad Media sobre la vida de este santo, legendaria en mayor medida si cabe que otras⁴¹. Únicamente llama la atención que ofrezca a la vista dos cuchillos, quizá subrayando que, según algunas versiones, fue despellejado y después decapitado.

Las escenas que rodean al santo, en doble registro, corresponden a episodios de su supuesta predicación oriental, en la que llegó a convertir a la hija del rey Polimio y al propio monarca tras promover la eliminación de los dioses paganos y sus

⁴⁰ El demonio encadenado parece derivarse del apócrifo evangelio de Bartolomé (IV, 7ss.), según el cual Cristo ordenó al apóstol pisarle y preguntarle por sus obras para vencer su temor, y según RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétienne*, París, 1958, III.1, pp. 180-184 es motivo típicamente español, y así se le representa, también, en el mural catedralicio comentado arriba.

⁴¹ La *Leyenda Dorada*, ob.cit., pp. 523-531, sin duda el repertorio gótico por antonomasia de la iconografía de los santos, lo describe como un hombre "de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, ... barba espesa y un poco entrecana, vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos...". Por lo demás es apóstol poco mencionado y que no aparece en ninguno de los relatos canónicos. Identificado con Natanael, su conversión en una especie de "marsias cristiano" también despellejado, ha justificado una truculenta iconografía que, en ocasiones, ha dado lugar a hermosos cuadros, como los muy conocidos de Ribera.

representaciones idolátricas⁴²: la alocución desde un púlpito posiblemente haga referencia a su predicación después de desollado⁴³, y el bautismo de un joven que está metido en una pila goticista al milagro de resurrección del hijo del Rey, mientras que a su hermana la liberó del demonio.

Todo ello va rodeado de los típicos recursos perspectivos (pavimento del santo en damero) y ambientaciones arquitectónicas (arcos conopiales, cresterías...) característicos del gótico tardío.

El muro en torno al arco apuntado apenas nos revela su asunto, pero puede adivinarse una resurrección de los muertos que quizá ocupó todo este campo, y de la que se advierten los elegidos en el lateral derecho del arco, saliendo de sepulcros labrados con arquerías y molduraciones y entonando alabanzas a base de filacterias; y los condenados, entre diablos, al lado opuesto, donde también asoma un personaje mitrado.

El centro de la composición, ahora oculto o borrado, debió de ocuparlo el Cristo Juez, o tal vez un crucificado bajo el manto de Dios a la manera que parece sugerir lo que atisbamos de la composición. Sobre esta escena se adivinan otras que no pueden describirse todavía.

Sobre el estilo y la cronología del mural, no cabe dudar de una obra del siglo XV, posiblemente de su último cuarto, que debió conocer la obra leonesa de Nicolás Francés en la catedral de León, protagonista del estilo internacional e introductor de maneras flamencas. Quizá el pintor de Gordaliza tuvo presente el Juicio Final pintado por el maestro Nicolás para la catedral leonesa a la hora de ejecutar el mismo tema en esta versión local, lo que abundaría en la presencia de sus seguidores y en la dispersión posible de su taller por la zona sur de la provincia. En ese sentido cabe resaltar aquí la pertenencia de la villa de Gordaliza al mayorazgo que Diego Fernández de Quiñones otorgó a su hijo segundo⁴⁴ en 1435, el afamado Suero, el de la lid para la que Nicolás Francés ejecutó un faraute o rey de armas, registrándose así un nuevo vínculo de este linaje con el ámbito de las decoraciones pictóricas (ver Laguna de Negrillos) y, especialmente, con las formas del *internacional*.

SAN JUAN BAUTISTA DE TURIENZO DE LOS CABALLEROS

La iglesia de san Juan Bautista de Turienzo conserva interesantes vestigios de su pasado románico⁴⁵, pero su interior, reformado en los siglos XVI a XVIII, alberga varios conjuntos sucesivos y superpuestos que han sido restaurados recientemente.

⁴² Según las versiones, el santo predicó en la India, Arabia, Etiopía o en la región del Bósforo, en la corte del rey Polimio (Polemón II), acompañado por san Felipe, y tras su martirio el cuerpo, arrojado al mar, llegó a las costas de Sicilia. Una de las reliquias más antiguas citadas (s. VI-VII) se guardaba en el monasterio leonés de San Miguel de Escalada. Ver F. CABROL y H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol II.1, París, 1925, pp. 499-500 (voz de B. Zimmerman).

⁴³ Motivo también preferentemente hispano, ver nota 39.

⁴⁴ C. ÁLVAREZ, *Los Quiñones, señores de Valdejamuz (1435-1590)*, Cuadernos, nº 14, C.E.A. "Marcelo Macías", Astorga (León), 1997, donde se ponen de relieve las afinidades constructivas de los castillos promovidos por la estirpe con respecto a los vanguardistas modelos franceses, algo que, de confirmarse una predilección por el "estilo internacional", se daría también en el posible mecenazgo pictórico de los Quiñones.

⁴⁵ GÓMEZ-MORENO, *ob.cit.*, pp. 374-375., fecha la iglesia en el XII y traduce el epígrafe fechado en 1196. M. C. COSMEN, *El Arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1989, pp. 381-384, habla de su cercanía al 1200. Implicado en el Camino de Santiago, el templo fue cedido a los caballeros templarios de San Juan de Jerusalén en 1204 por el cabildo astorgano.

En el primer tramo de la bóveda (foto 14), sobre un fondo de apariencia textil a base de rombos entrelazados con motivos vegetales interiores, un hipotético Cristo pudo estar acompañado del correspondiente tetramorfos, animalístico y provisto de filacterias, de los que se conservan el león de Marcos y el águila de Juan. En el derrame de la bóveda, en sendos marcos rectangulares se pintaron, sin aparente solución de continuidad, dos santos, uno de ellos lleva atrapado un demonio con una correa –¿Bartolomé?–, al otro apenas le apreciamos, pero tal vez sean los sobrevivientes de un apostolado, aunque quizá son producto de una modificación de los planteamientos decorativos iniciales. Cabría adscribir las pinturas a un momento al filo del 1500. El arco formero se pintó con florones ya en el siglo XVIII.

En la capilla del Cristo, al norte, estancia de 1596 según Gómez-Moreno, también se pintaron murales, esta vez con episodios barrocos de la Pasión (oración en el huerto y camino del calvario en el muro Este, Crucifixión –tras el retablo– y Descendimiento y Piedad en el muro opuesto). En los laterales figuras de santos –quizás apóstoles–.

ERMITA DE LA PUERTA, RIAÑO

Esta pequeña ermita fue trasladada al altozano que domina el amplio panorama sobre las aguas que pudieron cubrirla, por parte de la Confederación Hidrográfica del Duero. Su cabecera está posiblemente en torno a la fecha de las pinturas y fue reformada en el XVIII, al igual que éstas. En el interior, sorprendentemente,



Foto 14.- Panorámica de la bóveda pintada en Turienzo de los Caballeros.

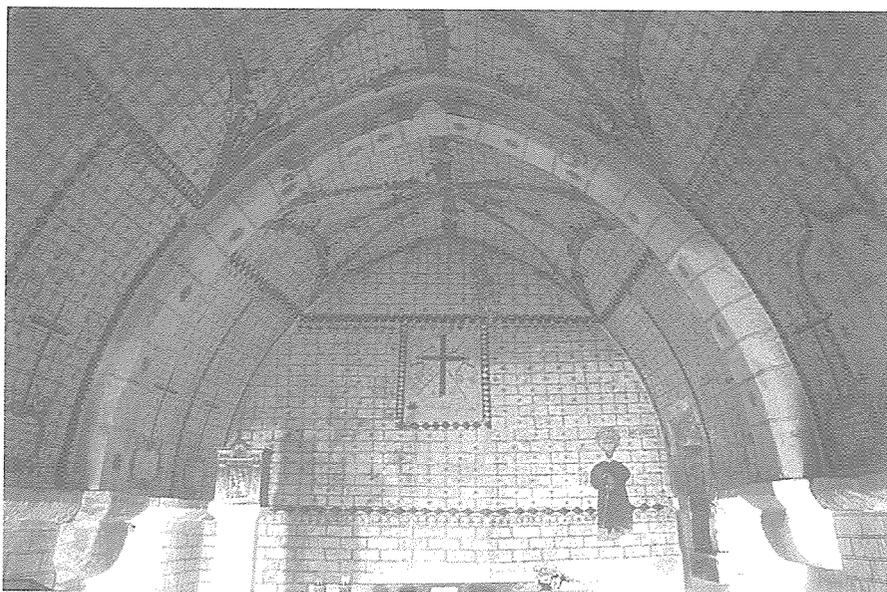
se ha conservado un original conjunto de policromía mural (restaurado en 1990) que nos informa de un tipo de decoraciones cuya suerte ha sido, si cabe, peor que la de los ejemplos mayores (foto 15).

Agramilados de sillares en rojo y negro, con una estrella central, que abigarran el espacio pautado de bandas colorísticas en zig-zag y flores, las bóvedas de cañón apuntado simulan ser de terceletes a base de pintar sus nervaduras en forma de serpientes afrontadas escupiendo fuego, heráldica muy común en la casa de los Trastámara. El altar está marcado por un simple recuadro donde figura la cruz desnuda con los instrumentos de la Pasión. De su esquina superior izquierda surge inopinadamente un árbol, reflejo del árbol de la vida que es la propia cruz. A su lado, casi modesto, la efigie de *Sant-anton*, según reza la inscripción que no deja dudas. Aparte de un edículo pintado, de nuevo con la cruz, en el lado sur, el resto es un *via crucis* barroco (XVIII) muy sencillo⁴⁶. Posiblemente estamos ante una infrecuente - por su buena conservación, que no por otras causas- versión local del gótico tardío, ya muy posiblemente en el siglo XV, que apenas tiene que ver con lo que venimos comentando para las tierras del sur provincial, aquí centrado en aspectos ornamentales en los que la iconografía y el estilo son referentes lejanos y restringidos, de prestigio, meras citas sin contexto que apenas dan un sentido muy general a la composición, pero que no la justifican.

SANTA EULALIA DE VILLACINTOR

Colofón a este sumarísimo discurso por la pintura mural leonesa, ya fuera de su período gótico, ha de ser la mera reseña de la aparición de una completa decoración interior en la iglesia de Villacintor, hallada bajo el enlucido, que está datada en uno de los arcos en 1680 aunque otra inscripción en la enjuta noroeste recoge el texto: *Esta obra se acabó a XVI de mayo. Año LVIII, siendo Retor Diego García Baión. Pintólos Francisco Hernández. Hiciéronse de tono (?) Fº de Toral*, no pudiéndose rechazar una cronología anterior para fases distintas. Las pinturas se disponen en las superficies de las cuatro arcadas que forman las naves a uno y otro lado de la central y se basan en bicromías, de forma semejante a las grisallas o a los grabados, de donde parecen extraídos los asuntos. Aunque es prematuro abordar el programa iconográfico, debemos señalar la dedicación de la arcada norte a medallones de personajes civiles (y a un esqueleto, especie de *vanitas*, en uno de sus pilares), mientras que la meridional se decora de efigies del Antiguo Testamento (profetas con su cartela identificatoria: Habacuc, Miqueas, Isaías, Daniel, Absalón, Jacob, Tobías...). Sobresale aquí la profusión y calidad del arco que mira al acceso de este lado, el principal del templo, que se trata a manera de arco triunfal, dedicado a escenas posiblemente mitológicas o legendarias, con profusión de *candelieri* y motivos clasicistas que hacen pensar en una inspiración quinientista más que posterior (foto 16).

⁴⁶ Buen reportaje fotográfico y texto en la *Revista del Diario de León* del día 24-XI-96, de N. Cabezas y M. Rabanillo.



Foro 15.- Vista general de la capilla mayor de la ermita de La Puerta, en Riaño (foto gentileza de Mariluz González).

RECAPITULACIÓN

En primer lugar debemos volver a insistir sobre la irrupción paulatina, aunque acelerada en estos años, de nuevos ejemplos de pintura gótica mural que han de matizar nuestra perspectiva sobre la misma, y que además de hacer frente a las opiniones sobre su escasez en la corona castellana nos ponen en guardia sobre necesidades de conservación no siempre atendidas como y cuando merecen.

Todavía es pronto, y el repertorio no lo permite, para trazar el panorama de la evolución del estilo, de sus creadores y de sus pervivencias, sin embargo sí podemos apuntar, al hilo de este esbozo y novedades, algunas notas sueltas. Durante el siglo XIII, en el período protogótico o “lineal”, los ejemplares se ciñen a los dos viejos centros creadores de la capital leonesa, a los ámbitos mayores del románico, en una clara continuidad donde el cambio de formas se percibe quizá al rebufo de las artes figuradas del libro o de las obras catedralicias. Esa vitalidad parece transplantarse durante la siguiente centuria a la periferia, a un mediodía de la provincia actual donde tal vez puedan vincularse los encargos con una nobleza terrateniente y castellana que se asienta en el señorío latifundista de los fértiles valles entre León y Zamora, y que, implicada o no en las pendencias feudales y políticas del siglo, también se empeña en afirmar su prestigio echando mano del lenguaje artístico.

Los focos de irradiación artística tradicionales, ralentizados por la crítica situación en este “siglo de hierro”, retomarán su protagonismo en el siglo XV, sobre todo a partir de su segunda mitad. Pero el episcopado leonés recuperará la primacía



Foto 16.- Detalle de los murales de Villacintor.

artística mediante la superación de un modelo ya gastado, el del primer gótico, que ante la escasez de manifestaciones genuinamente trecentistas, ha pervivido en la práctica durante más de dos centurias. Por ello se importa un estilo europeo, revolucionario en estas tierras, que conocemos como *internacional*, de la mano de uno de los artistas que lo formula en su versión más químicamente pura, Nicolás Francés. En este sentido cobra interés comprobar la divergente decantación de dos obispos occidentales por opciones estilísticas contrapuestas. Mientras León recurre al estilista y elegante pintor de supuesta formación borgoñona, Salamanca, aun en la senda de un internacionalismo común a esta época, adopta su versión italiana, muy cerca ya del *quattrocento* en la figura de los hermanos Delli, sobre todo de Nicolás. La pujante sede castellana de Burgos y su territorio de influencia acabarían imponiendo el arte flamenco, avalado por monarquía y nobleza, que incluso cobraría brillante formulación local, algo que nunca logró el estilo precedente. Aún sabemos poco sobre los motivos de la llegada de Francés a León, aunque pudiera servir como hipótesis de trabajo futura su vinculación a la familia de los Quiñones, con quienes le vemos relacionado tanto en su juventud (encargo para don Suero) como a través de las posibles obras de taller en Laguna, a la vera del castillo, y Gordaliza, señorío de Suero y su descendencia, en la rama de Valdejamuz. Los contactos de este apellido con las cortes europeas del norte, donde supuestamente se forma el estilo del Maestro Nicolás, y en especial la propia personalidad del caballero enamorado de Leonor de Tovar, poeta y cortesano, el mayor y más definido exponente en este territorio del estilo galante que ampara la corriente *internacional*, abogan por dar espacio a las suposiciones. Dos excepciones, la obra de Nicolás Francés y la biografía de don Suero de Quiñones, bien pudieran confluir en una sola.

En efecto, es la actividad de Francés el aspecto más extraordinario del discurrir pictórico en tierras leonesas del gótico⁴⁷, aunque apenas sea un relámpago escasamente comprendido y de extinción abrupta. El estilo *internacional* del maestro en lo mural pervivirá en iglesias locales del sur provincial donde una posible diáspora del taller que trabajó con él en la catedral, y que posiblemente sería desbandado pronto de tal lugar de privilegio ante la pujanza de los nuevos modos nórdicos, encontraría refugio para agotar sus esquemas en hábitos no vivificados ya por las tendencias finales del gótico y del propio maestro en sus últimos años⁴⁸.

Con Nicolás Francés, como con Juan de Badajoz “el viejo”, concluye, además, el modelo gótico en la catedral leonesa, un paradigma estético que originó la creación del templo actual y que había pervivido durante tres siglos. De cualquier manera la obra de Francés no correría mejor suerte que su estilo⁴⁹.

Por último, un toque de atención sobre el papel de la pintura mural, relegada habitualmente como comparsa a causa del prestigio de los encargos en tabla, su mayor abundancia y, en general, mejor estado de conservación. Un personaje como Nicolás Francés confirma la versatilidad de los pintores medievales: miniaturista (cantoral isidoriano), autor de cartones para vidrieras, retablista (recodemos su descomunal máquina catedralicia) y muralista de excepción que empeñó su arte en un logro también desmedido y simpar: las arcadas del claustro, donde debió de forjarse su taller, aparte de la magna obra “a la salmantina” del Juicio final o las menores (en tamaño) del trasaltar. Su estilo evoluciona, y acaso el de algunos alumnos, hacia una mejor comprensión del espacio (quizá al calor de la obra de los Delli) y a la asunción de una monumentalidad que se impone más acorde con la técnica mural, donde lo anecdótico o elegante del *estilo internacional* cede en beneficio del tema, aunque no en línea con la idiosincrasia del maestro. Son los caracteres que después (en Laguna, en Gordaliza...) se reiteran a guisa de patrones, arquetipos sin salida aparente condenados a renovarse de raíz, a ceder definitivamente ante el arte en el que pinta el Maestro de Palanquinos.

León, 17 de mayo de 1997.

⁴⁷ Aunque escasamente trazados, los perfiles de territorios limítrofes no ofrecen una figura paralelizable. Ni Zamora -ver J. NAVARRO, “Pintura medieval” en *Zamora en la Edad Media*, catálogo de la exposición, Zamora, 1988- ni Valladolid o Palencia, por ejemplo, ni, por supuesto, Galicia.

⁴⁸ El taller de Francés ha sido supuesto por la práctica totalidad de los investigadores desde SÁNCHEZ CANTÓN, *ob.cit.*, p. 11 a J. YARZA, *La baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 120, por citar extremos cronológicos. Aparte de la obra de Juan de Burgos, o de obras atribuidas al taller en Torres de Medina (Burgos) o Tordesillas, su estela ya fue seguida por POST, *ob.cit.*, para la pintura sobre tabla en Zamora (Villalpando, Villalobos.), Palencia (Vertavillo, Astudillo, catedral) e incluso Burgos (Terradillos de Esgueva), ver vols. III, pp. 280-286, y IV.II, pp. 656, 659, 660. Aunque sobre el muro, la decadencia del procedimiento y su mayor complejidad monumental y fragilidad le hacen más difícilmente rastreable.

⁴⁹ Una escasa fortuna crítica inmediata que ya comenta PANERA a propósito de los Delli, *ob.cit.* pp. 261-263, y de la temprana destrucción del Juicio Final leonés, que habría de extender al magnífico retablo mayor, amenazado desde el proyecto de Juan del Ribero en 1593, y definitivamente desmontado en 1741.

Durante el período de corrección de pruebas de este artículo hemos conocido la publicación de VV.AA.: *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, Valladolid, 1997, recién editado con motivo de esos trabajos. Aunque no afecta a la redacción anterior, contiene una oportuna síntesis de la obra de Francés (J. Yarza) donde destacan las apreciaciones sobre su formación parisina (y las relaciones con el Maestro de Bedford y la miniatura); un recorrido iconográfico de los episodios representados en los murales del claustro (M. Gómez Rascón) y algunas interesantes notas sobre la restauración y la técnica empleada en los murales (P. Yagiie) que reafirman la escasa experiencia del artista en este procedimiento. A la falta de aparato crítico de la publicación contrapesan unas buenas reproducciones fotográficas (si bien invertidas en ocasiones).