

Las pinturas murales de S. Cebrián de Mudá

SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE

Al norte de la provincia de Palencia, lindando con Cantabria, en un reducido espacio geográfico en torno a la comarca del Alto Campoo y a algunos de sus pequeños valles adyacentes, existe un amplio conjunto de iglesias que tienen en común, además de su tipología arquitectónica románica de transición al gótico, el estar decoradas con pinturas murales realizadas en las dos últimas décadas del siglo xv, y posiblemente por un mismo taller ambulante de origen local.

Al sur de uno de estos valles, el de Castillería, siguiendo de cerca el curso del río Pisuerga, se encuentra la localidad de San Cebrián de Mudá, en cuya iglesia parroquial pude apreciarse el que posiblemente es el mayor conjunto pictórico mural de la baja edad media descubierto hasta ahora en toda Castilla.

Esta afirmación no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que hasta no hace mucho tiempo, la pintura mural medieval no se consideró como un capítulo importante de nuestro arte, e incluso se llegó a creer que en un reino tan extenso como Castilla no hubiese tenido un cierto desarrollo con excepción de algún conjunto aislado.

Bien es cierto que la costumbre de blanquear con cal los muros de las iglesias y la proliferación de los retablos a partir del siglo xv, conllevó a éste tipo de teorías, pero también han servido en muchos de los casos a conservarlas y en nuestra época a descubrirlas y a obligarnos a reconstruir una tradición pictórica que podemos afirmar no pierde su continuidad al menos desde sus primeras muestras en el arte prerrománico asturiano, y hasta la primera mitad del siglo xiv ¹.

¹ Para una visión actual y completa sobre la pintura mural en España, consultar las obras de JOAN SUREDA. *La pintura románica en España*. Madrid, 1985. Y *La pintura románica en Cataluña*. Madrid, 1981.

A finales del siglo xiv, con el desarrollo de la pintura sobre tabla y la configuración de los pequeños y grandes retablos pictóricos, y también de escultura, la pintura mural sufre en efecto un considerable abandono de su práctica, mayor cuanto nos vamos adentrando en el siglo xv, hasta casi desaparecer. No obstante debemos notar que en zonas rurales, como ésta de la que es objeto nuestro estudio, la pintura mural fue un medio práctico y sin duda más económico para crear imágenes religiosas con que catequizar y transmitir las verdades de la fe de la Iglesia.

Esta técnica pictórica tiene una cierta tradición en el norte de Castilla, y se conservan próximos ejemplos de las secuencias altorrománica (Ermita de San Pelayo de Perazancas de Ojeda) y tardorrománica (Iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María). Por tanto no sería una técnica del todo desconocida para nuestros pintores, que bien pudieron recuperar cuando no continuar ².

Si bien estilística e iconográficamente pueden rastrearse algunas soluciones heredadas del románico y de los estilos pictóricos góticos que se van sucediendo, veremos como con excepción de la técnica en sí misma, estas pinturas son especialmente deudoras de la pintura hispanoflamenca sobre tabla contemporánea, que en Palencia tiene un importante foco ³, y acaso en menor medida de la escultura y también de la miniatura del momento.

DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS

El 21 de febrero de 1969, el párroco de San Cebrián de Mudá, D. Damián del Barrio, comunica al Obispado de Palencia el hallazgo de un mural al retirar una tabla del retablo mayor de ésta iglesia. El día 24 del mismo mes, la Comisión Diocesana de Arte, dirigida por D. Angel Sancho Campo realiza una visita a la iglesia y da un breve informe en el que notifica que: el mural ocupa toda la pared frontal del presbiterio, que se trata de varias escenas a modo de las pintadas en tabla en los retablos, «como un retablo en la pared». Así mismo dice que la escena que se ve es la Adoración de los Magos, bien conservada, y que son pinturas góticas de

² En la propia catedral de Palencia y en la iglesia de San Miguel de esta misma ciudad existen restos diversos de pintura de mural en las naves, cerramiento del coro y en bóvedas, que pueden corresponder a diferentes momentos de los siglos xiv y xv.

³ Para un estudio completo y reciente sobre el tema, consultar la obra de MARÍA PILAR SILVA MAROTO: *Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Valladolid, 1990.

gran finura de principios de siglo xv y que parecen ser de Nicolás Francés ⁴. En una obra posterior que Sancho Campo realiza sobre «El arte sacro en Palencia», en un capítulo que dedica a «La ruta de las pinturas murales en la diócesis de Palencia» ⁵, aporta más consideraciones: que son obra de maestros leoneses de la escuela de Nicolás Francés, «alguna tal vez de él mismo, que decoró los muros del claustro de la Catedral de León, contando entre sus discípulos y seguidores a los maestros comarcanos de Valderas y Palanquinos». Dice también que están pintadas al temple, y observa que las escenas pintadas tras el retablo son las mismas que las representadas en las tablas del mismo. Por sus datos se deduce que la capa de cal y yeso que cubría las paredes había seguido siendo retirada en este tiempo, y describe someramente la aparición de nuevas escenas en el muro del evangelio, la Santa Cena, y en el de la epístola, la Huida a Egipto.

No obstante esta acción no dejó visibles otras escenas que aparecerán en posteriores intervenciones, si bien él ya presumía que el conjunto era mucho más amplio. En una obra poco posterior a la de Sancho Campo, G. Alcalde Crespo, menciona otra nueva escena relativa a San Miguel mandando a Lucifer, sin aportar más datos de interés ⁸.

Pese a que hoy podemos afirmar que las pinturas no son de principios de siglo xv, sino de finales de este mismo siglo, no es de extrañar que a Sancho Campo le resultaran familiares a las del claustro de León; el intenso carácter narrativo de las escenas, propio del estilo Internacional, así puede hacérselo pensar en un principio. Sin embargo no supo relacionarlas con las pinturas de Valberzoso que él mismo describe a continuación ⁶, y que están fechadas en 1483, ni con las de otros ejemplos paralelos, ya conocidos entonces, que también menciona, como Barrio de Santa María y San Felices de Castillería ⁷.

Posteriormente, el «Inventario Artístico de Palencia y su Provincia» ⁹, sin ninguna descripción ni comentario estilístico menciona la existencia de los murales de la Santa Cena, San Miguel y la Huida a Egipto, y los considera como pinturas góticas del siglo xvi.

⁴ La comunicación firmada por D. Angel Sancho Campo, está publicada en el Boletín Oficial del Obispado de Palencia, Época xi, Tomo xvi, 1 de marzo de 1969, año cvii, n° 3, pág. 98 y 70.

⁵ A. SANCHO CAMPO: El Arte Sacro en Palencia. Vol. I. Publicaciones del Obispado de Palencia, Palencia, 1970, cap. II, pág. 134.

⁶ A. SANCHO CAMPO: ob. cit., pág. 135.

⁷ A. SANCHO CAMPO: ob. cit., pág. 135 y 137.

⁸ G. ALCALDE CRESPO: La Braña, en La Montaña Palentina, T. II. ed. Diputación Provincial de Palencia, Palencia 1980, pág. 279.

⁹ Inventario Artístico de Palencia y su Provincia. T. II. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pág. 182.

En noviembre de 1984, Rosa M^a Van Berwaer visita la iglesia para realizar un estudio monográfico de todo el templo ¹⁰. Dicho estudio dedica un capítulo al estudio de los murales, describiéndolos e identificando algunos fragmentos con nuevas escenas, como es el caso de La Visitación, la Flagelación y equivocadamente la de Cristo ante Poncio Pilato, que en realidad representa a Judas recibiendo su recompensa por entregar a Cristo. Van Berwaer presentó un proyecto de limpieza a la Diputación Provincial de Palencia, que fue aprobado y financiado por este organismo. Su tarea se redujo a descubrir a punta de bisturí una superficie del muro norte, bajo la escena de la Santa Cena, en una superficie aproximada de 4,50 m x 1,50 m., pero sólo apareció una decoración geométrica de motivos romboidales, a modo de grisalla. Igualmente dejó al descubierto el único fragmento de la escena de la Epifanía, la cual había dado lugar al descubrimiento en 1969, que todavía permanecía encalado y que no quedaba oculto por el retablo. Posteriormente haremos algunas consideraciones al estudio de esta autora, que nota una diferencia estilística entre las pinturas del muro este y las de los muros norte y sur, adscribiéndolas respectivamente a finales del siglo xv y a las primeras décadas del siglo xvi. Esta diferencia responde no al hecho de ser de época distinta, sino a haber sido totalmente repintadas muy posteriormente, factor que la autora desconocía.

En 1988 realizamos nuestra primera vista a la iglesia de San Cebrián de Mudá. El aspecto que entonces tenían las pinturas es el que hasta ahora hemos descrito: ninguna de las escenas quedaba visible totalmente, pues la capa de yeso había venido siendo descubierta de forma irregular, como en islotes, pero sí lo suficiente como para reconocer los temas antes mencionados. Además, en este momento el fondo del registro central del retablo mayor, donde están colocadas las imágenes esculpidas de los santos titulares de la iglesia, Cipriano y Cornelio, permitía ver pintado el cuerpo de una figura que representa a un santo obispo con báculo, y que identificamos claramente con el primero de estos santos.

En una visita posterior en el año 1993, el retablo mayor había sido retirado totalmente, mostrándose las únicas escenas que nunca habían sido encaladas, pero que aquél ocultaba; los muros laterales y la bóveda del presbiterio habían sido totalmente limpiados de la capa de yeso y fijadas las pinturas. En este momento es cuando por primera vez pudimos ver en toda su amplitud este magnífico conjunto pictórico. Nuevos temas habían

¹⁰ R. M^a VAN BERWAER: Monografía de la iglesia parroquial de San Cebrián de Mudá. Palencia, 1984.

aparecido ocupando la totalidad del espacio construido, y por fin podíamos afrontar un estudio pormenorizado de forma coherente.

Actualmente el retablo ha vuelto a ser colocado, si bien a cierta distancia del muro con el fin de llevar a cabo la restauración de las escenas y con la idea de poder apreciar las pinturas tras la campaña, que esta prevista finalizar para principios de este verano de 1995.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS Y DISTRIBUCIÓN DE LOS TEMAS

La iglesia parroquial de San Cebrián de Mudá es una fábrica románica de transición, estilo habitual en las iglesias de la montaña palentina, que puede datarse a principios del siglo XIII, pero su amplia cabecera cubierta con una gran bóveda de terceletes, el gran óculo con derrame interior del muro sur, así como otros elementos arquitectónicos responden a importantes reformas posteriores que afectaron especialmente al presbiterio y que sin duda corresponden ya a un momento en que el estilo gótico está plenamente afianzado, posiblemente entrado ya el siglo XV¹¹. El templo está orientado al este.

Las pinturas decoran toda la superficie de la cabecera de la iglesia incluida la bóveda, e incluso es muy probable que se extiendan por los muros de la nave, donde una pequeña cata realizada en el muro norte, así parece indicarlo.

El muro absidal (muro este)

Concebido como si de un retablo se tratase, el muro absidal se estructura en tres cuerpos, disponiendo una escena en el superior, dos en el medio y tres en el inferior. Todas ellas tienen un formato apaisado, excepto la central del cuerpo inferior que es alargado. Todas están enmarcadas por un marco fingido constituido por líneas de colores que contrastan entre sí para dar sensación de profundidad, y para que los temas queden bien diferenciados. Una pintura en grisalla de motivos triangulares contrapeados simula la tracería o mazonería del retablo en la que se insertan las escenas, como si de tablas se tratase. Dicha tracería coincide en su perímetro con los límites del muro, esto es, apuntado en la parte alta

¹¹ Un estudio amplio y pormenorizado de la arquitectura de este templo puede verse en la monografía de R. M^d VAN BERWAER: ob. cit.



Fig. 1. Vista general del muro absidal.

y recto abajo. Las escenas forman parte del ciclo de la Infancia de Cristo, con excepción de la figura central intercalada que representa al santo titular de la iglesia, y su lectura sigue el sistema boustrofélico ¹².

La Anunciación es la escena que ocupa el cuerpo superior, tiene un formato rectangular rematado como un arco rebajado para adaptarse al arco de la bóveda, y está flanqueada por dos lunetos cuyo interior tiene motivos flamígeros en grisalla. La escena está compuesta de forma simétrica; en el centro un jarrón de doble asa, a su izquierda la figura del ángel arrodillado en señal de respeto, señala con su índice la filacteria desplegada que sostiene con su mano izquierda, en ella pueden leerse las primeras letras de la salutación «AVE MA...», en caracteres góticos. El ángel viste una túnica blanca ceñida y su cabeza está algo perdida. A la izquierda de la composición aparece el libro que representa la Escritura profética. Ella interrumpe su lectura volviéndose hacia el ángel. Aunque algo perdida, podemos apreciar que va vestida con una túnica oscura y un manto rojo, su cabeza muestra su melena ceñida con una diadema, símbolo de su condición de doncella. El fondo de la escena es de color gris y la única referencia espacial la

¹² No deja de ser excepcional esta disposición arcaizante en la lectura de las escenas en un momento en el que el sistema que predomina es el derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. Es muy probable que se trata de un error de los pintores y que la rapidez de la técnica del fresco no permite corregir. De hecho, en otros conjuntos pictóricos hermanos se sigue el sistema común arriba descrito.

constituye el jarrón situado en un plano posterior a las figuras situadas en un primer plano, apoyadas en el marco de la escena.

En el cuerpo central se disponen las escenas de el Nacimiento, a la derecha, y la Circuncisión, a la izquierda.

El Nacimiento es una de las escenas donde se crea una mayor espacialidad gracias al fondo arquitectónico formado por dos arcos rebajados. El de la izquierda se dispone como un esbiaje desde el primer plano hasta el fondo, creando una arquitectura «imposible» pero de gran efecto espacial. El suelo de un color ocre, donde se asientan las figuras contrasta con el fondo gris que se ve al fondo contribuyendo también al efecto espacial. La escena se concibe pues, como vista desde el interior de un pórtico. La figura del Niño desnudo sobre el suelo, señalando con su índice derecho a su madre, centra la composición. José y María postrados adoran al Niño. María en actitud orante, viste una saya roja, un manto



Fig. 2. Escena del Nacimiento.

azul y una toca blanca; José caracterizado como un anciano sostiene una vela, símbolo de su actitud vigilante y de la custodia de la Madre y el Niño a los que señala con su índice. Entre ambos la figura de una mujer reclinada, tocada con un alhareme, muestra sus brazos cortados. La anécdota hace referencia a la tradición apócrifa del episodio narrado en el capítulo xx del Protoevangelio de Santiago y en el capítulo xiii del Pseudo-Mateo, según el cual Salomé, una de las comadronas, duda de la virginidad de María y pierde su mano al comprobarlo tocándole el vien-

tre ¹³. A la derecha, en un segundo plano aparecen el buey y la mula, elementos tradicionales pero igualmente aprócrifos, que simbolizan el nacimiento entre dos pueblos, judíos y gentiles, y que se interpretaban como cumplimiento de las profecías de Habacuc e Isaías ¹⁴. Al fondo de la escena, bajo los arcos, postrados en actitud de adoración, aparecen sendos ángeles, los cuales «rodearon al Niño desde que nació» ¹⁵.

La Circuncisión, fundida con el tema de *la Presentación*, se representa un interior bajo una bóveda de crucería; la idea de estar en el interior del templo, nos la ofrece también, ingenuamente, la puerta abierta en el extremo izquierdo de la composición. En el centro, sobre un ara, el Niño nimbado es sometido a la operación por un sacerdote que porta una gran navaja de barbero. Entre los muchos personajes que contemplan la escena, colocados en planos superpuestos, cabe destacar la presencia de María tras el Niño y la mujer que lleva la ofrenda de las dos tórtolas en una cesta. Las mujeres



Fig. 3. Escena de la Circuncisión.

visten sayas y los hombres jubones, calzas y carneñolas, todas ellas propias de la moda de la segunda mitad del siglo xv. Es difícil precisar si el supuesto sacerdote y la mujer del extremo izquierdo podrían ser Simeón y la profetisa Ana que aparecen en los textos canónicos y apócrifos, pero sería

¹³ Los Evangelios Apócrifos. Ed. Bergua, Madrid, 1934.

¹⁴ El Evangelio del Pseudo-Mateo: cap. xiv.

¹⁵ Idem. cap. xiii.

muy probable por el amplio sentido didáctico que tienen todas estas escenas. El tema se representa de forma muy directa para incidir muy probablemente en la primera efusión de sangre de Cristo (notar que el Niño lleva nimbo crucífero), símbolo del inicio de su sacrificio redentor ¹⁶.

La Epifanía es la primera escena del último cuerpo. El Niño en el regazo de su madre, que está sentada en una jamuga, y acompañados de José que les señala como motivo de la adoración, recibe los presentes de los magos. Estos están representados con tres edades claramente diferenciadas, símbolo de la universalidad de la redención, y llevan coronas de reyes. Tras ellos cinco personajes como cortejo, vestidos de época. El rey más anciano ha depositado su corona en el suelo y besa el pie del Niño que en su mano sostiene la copa de la primera ofrenda, el oro, símbolo entre otros varios de su divinidad ¹⁷. Al fondo se adivina la presencia del buey y la mula paciende del pesebre.

San Cipriano, obispo de Cartago y martir, aparece representado a continuación en el centro del supuesto retablo. Va vestido con pontifical, mitra y báculo, símbolos de su condición episcopal ¹⁸.

La Matanza de los Inocentes es la última escena del muro absidal. Herodes, vestido con una saya y tocado con un bonete doblado, aparece sentado en una silla de brazos con un cetro en la mano izquierda, mientras que con la derecha hace el gesto de ordenar el sacrificio de los niños al único soldado vestido con armadura entera y celada descubierta a la alemana, que aparece postrado ante él, asiendo a un niño y con la espada desenvainada. Los demás verdugos aparecen vestidos con sayas y algunos tocados con cascos de piqueta. Uno de ellos en primer plano pasa a espada a un niño ante su madre que arrodillada pide clemencia y se lamenta. Esta figura que aparece igualmente en otros conjuntos hermanos, pude hacer referencia al sufrimiento de las madres que en el texto canónico del evangelio de San Mateo 2,18, se expresa con el lamento de Raquel, que había anunciado el profeta Jeremías. Sobre el suelo, ante esta mujer, yace el cuerpo de un tercer niño.

El muro del evangelio (muro norte)

Las pinturas de este muro están igualmente concebidas a modo de un gran retablo, separadas por una tracería fingida en grisalla como la del

¹⁶ S. DE LA VORÁGINE: *La leyenda dorada*. Cap. XIII. Madrid, 1982, pág. 87.

¹⁷ *Idem.* cap. XIV, pág. 97.

¹⁸ Para una mayor información sobre este personaje, consultar D. RUIZ BUENO: *Actas de los Mártires*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1962.

muro absidal. Son cinco escenas distribuidas en tres cuerpos: una en el superior, tres en el medio y una en el inferior. El sistema de lectura es también bustrofedón (con excepción de *La Cena*, que por sus dimensiones mayores, se dispone abajo en último lugar) y las escenas son relativas al ciclo de la Pasión. Es de notar que todas ellas fueron repintadas, en algunos casos de manera muy burda, en el siglo XVIII. No obstante, el repinte, si bien afecta a las figuras en gran medida, no parece que afectara a los temas de las escenas originales.



Fig. 4. Vista general del muro norte.

La Oración en el Huerto de Getsemaní es la escena que ocupa todo el primer cuerpo, tiene un enmarque apuntado, adaptándose así a la forma del muro. Ante un cercado o acaso el enramado de una huerta. Cristo aparece nimbado y orante en presencia de un cáliz de perfil gótico que aparece, en el saliente de una roca. Las letras góticas de tipo monacal del último período ¹⁹, que aparecen a la altura del nimbo de Cristo aluden a su oración para apartar la «copa de amargura», según la cita del evangelio de Mt. 26,39. Tras la figura de Cristo aparecen dormidos, recostados sobre el suelo, Pedro, Juan y Santiago. Es una de las pocas escenas que se desarrollan al exterior y el paisaje está tratado como un erial con hierbas y matorrales; a diferencia de las figuras, parece ser la única parte de la escena que no fue repintada.

La primera escena del cuerpo medio es compleja de definir en el tema que representa, sus personajes están totalmente repintados y es probable que el tema original que debía representar a *Cristo ante Pilatos* ²⁰ se transmutara en el que creemos es, Judas recibiendo la recompensa por la traición. A pesar del repinte, se aprecia todavía en algunas partes el dibujo de las originales, como las patas de la jamuga en que aparece sentado el magistrado, que fue reconvertida en un sillón alto de brazos, con respaldo. El detalle de la capelina que lleva este personaje es muestra de que el repinte es muy tardío, del siglo XVIII. Ante éste, un personaje arrodillado, que ocuparía el lugar de Cristo en origen, recibe una caja o una carta, en presencia de otros tres miembros del sanedrín.

La Flagelación ocupa el lugar central del cuerpo medio. Cristo atado de manos a una columna es azotado por dos sayones, uno de ellos con un rostro caricaturizado le tira del pelo. Las tres figuras están totalmente repintadas, al igual que el suelo, pero todavía se aprecian restos de la pintura original en los azotes que el sayón de la derecha lleva en la mano izquierda, diferentes a los que el repinte le colocó en la derecha, y también en varios desconchones que dejan ver el fondo original. Como en la anterior, la actual restauración podría devolver a la escena su aspecto original.

Cristo camino del Calvario es la última escena de este cuerpo. El repinte posterior respetó algunas de las figuras como la del anciano que encabeza

¹⁹ Este tipo de letras aparece en inscripciones de otros conjuntos murales afines a San Cebrián, y responde al tipo de letra gótica alemana que se utiliza en las inscripciones votivas y heráldicas monumentales durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1517).

²⁰ Nuestra suposición esta fundada en la aparición de este tema de Cristo ante Pilatos en los conjuntos pictóricos afines al nuestro, de Valberzoso y La Loma (Cantabria), si bien en éstos se funde el tema de Cristo ante Pilatos con la Flagelación, escena que en San Cebrián sigue a continuación. Es posible que la actual restauración pueda eliminar el repinte y recuperar la escena original.

la marcha, la figura nimbada de San Juan tras Cristo, o las de otros dos hombres que cierran la comitiva. Se aprecia además la modificación de la cruz, aprovechando la original, así como el suelo árido también original. La mayor transformación afecta a la figura de Cristo totalmente rehecha y al sayón que tras él porta una alabarda y toca una trompa, y que posiblemente oculta la del sayón original que propinaba una patada a Cristo. Todavía puede apreciarse bajo la veladura del manto de éste último el dibujo de sus piernas y la de la supuesta patada del esbirro.

La Santa Cena ocupa todo el cuerpo bajo a modo de friso. La escena fue también repitanda aunque de una manera más cuidada. El fondo original sobre el que se recortaban las figuras de medio cuerpo de Cristo y los apóstoles debió ser liso y uniforme, como podemos apreciar en las representaciones de este mismo tema en los conjuntos afines de Valberzoso y La Loma. El pintor posterior decoró este fondo con una serie de recuadros, a modo de entrepaños que alternan en gris y blanco para dar un mayor realce a cada figura. También repintó los rostros y las vestiduras, es de notar a este respecto como las túnicas de muchos de los apóstoles tienen cuello y botonadura, lo que responde más a la moda de la época moderna que a la gótica. Igualmente retocó los nimbos, que por comparación con los ejemplos mencionados arriba debían ser círculos lisos, convirtiéndolos en nimbos anillados. Además les colocó a casi todos su símbolo parlante, que con excepción de San Juan y San Pedro, sentados a la derecha y a la izquierda de Cristo, respectivamente, no aparecen tampoco en los demás apóstoles de la misma cena ni en Valberzoso ni en La Loma. De resulta podemos indentificar a algunos tras el repinte y añadidos, si bien alguno no porta ninguno o resulta algo confuso. A la derecha de Cristo: Pedro con las llaves, Felipe con la cruz, uno con una maza, otro sin símbolo, Simón con la sierra y Bartolomé con un ¿cuchillo? A la izquierda de Cristo: Juan recostado y como un joven imberbe, Tomás con la lanza, Santiago el Menor con la escuadra, otro sin nada reconocible ¿Santiago el Mayor?, San Andrés con el aspa al fondo, y Judas con la bolsa del dinero ²¹. En torno a la cabeza de Cristo, a modo de nimbo colocó la leyenda «SALVATOR MUNDI» en letras itálicas, una prueba más de que las pinturas fueron repintadas en época posterior. Con respecto a los alimentos y el menaje que aparecen sobre la mesa en una perspectiva abatida, muy descriptiva, aunque también repintados no sufrieron una mayor transformación salvo algunos detalles decorativos de las jarras, sin duda para adaptarlos al gusto decorativo de los objetos del momento. Dichos alimentos, hogazas y roscas de pan, junto a platos con

²¹ Nuestra identificación difiere de la que R. M^a VAN BERWAER da en su monografía, ob. cit. pág. 121.

pescado tienen un claro simbolismo eucarístico; no obstante, la institución de la Eucaristía es el momento elegido para la escena, en la que Cristo bendice el cáliz, mientras los apóstoles parecen dialogar elocuentemente por parejas, siguiendo una fórmula compositiva que se remonta a los primeros años del estilo gótico. Sólo Juan reclinado sobre la mesa, Tomás, Pedro y Felipe, parecen atentos al gesto de bendición de Cristo.



Fig. 5. Detalle de la Santa Cena.

Más abajo del blanco mantel que configura la mesa, se extiende un amplio friso de losanjes góticos en grisalla, de un metro y medio de altura²², similar al que se utiliza para la tracería de enmarque de las escenas. Desde donde acaba la decoración de losanjes y hasta el suelo, a lo largo de todo el muro, corre un zócalo decorado con motivos geométricos, a modo de sillares facetados en tres colores diferentes, colocados a tizón en planos escalonados. Este tipo de decoración geométrica, de gran efectismo óptico por su volumetría, responde a una clara tradición románica.

El muro de la epístola (muro sur)

Se organiza como los anteriores a modo de gran retablo, aunque la apertura del gran óculo, de metro y medio de diámetro aproximado, des-

²² R. M^a VAN BERWAER: ob. cit. pág. 121.

centrado con respecto al del muro, le resta espacio decorativo. Las escenas se disponen también en tres cuerpos, si bien los encuadramientos no son tan regulares y simétricos como en los otros muros debido al descentramiento del gran óculo, y también a la presencia de figuras de santos que no constituyen propiamente una escena y necesitan un menor espacio. La lectura de las escenas no sigue el sistema bustrofédico de los otros muros donde se representaban ciclos religiosos más o menos completos, pero sin con escenas consecutivas. Las tres únicas escenas representadas son complementarias del ciclo de la Infancia del muro absidal, y dos de ellas se disponen como continuación de la última del cuerpo bajo de ese muro, esto es, de la Matanza de los Inocentes. La otra escena, en el cuerpo medio, queda coherentemente por el tema, la Visitación, dispuesta más cerca de la primera escena del ciclo, que es la Anunciación. Como en los otros muros una pintura de grisalla con motivos de dientes de sierra contrahechos, bordea los enmarques de las escenas y el perfil del óculo como una tracería ²³.

Salvo la escena bajo el óculo, prácticamente perdida, todas las demás fueron repintadas de forma burda en el mismo tiempo y por las mismas manos que las del muro del evangelio.

En el cuerpo superior se disponen cinco registros, los dos de los extremos tienen forma de luneto y en su interior están decorados en grisalla con una tracería flamígera, igual que los dos lunetos vistos en el muro absidal. El repinte posterior colocó un florón en el centro de ambos lunetos. Entre ellos se disponen los otros tres registros con imágenes de tres santas mártires de gran devoción popular en la época gótica, en especial en el siglo xv, como muestra el gran número de tablas y pinturas murales de este siglo que se conservan en Europa ²⁴.

Santa Apolonia, virgen y mártir, en el primer registro de la izquierda, aparece como una doncella con el pelo descubierto y portando la palma, símbolo de triunfo por su martirio y las tenazas, símbolo del mismo, al ser desdentada de un golpe antes de ser decapitada. Lleva un nimbo en forma de anillo producto del repinte que afecta a toda la figura. También añadido posterior es la inscripción de la parte inferior «S^a POLONIA VIRJEN» en letras itálicas.

²³ Este motivo fue sustituido en algunos fragmentos por una decoración de tipo vegetal al ser repintadas las escenas.

²⁴ Las imágenes de Santa Catalina y Santa Bárbara aparecen de forma similar a las de San Cebrián de Mudá, en el conjunto afín de Valberzoso.

Santa Catalina de Alejandría, virgen y mártir, aparece en el registro central un poco más elevado que los otros. Viste saya y manto, y va tocada con una corona por su condición de princesa de ésa ciudad. Porta los instrumentos de sus sucesivos martirios: la rueda de cuchillos del primero y la espada con que definitivamente fue decapitada. Está igualmente repintada en su totalidad, aunque en el fondo se aprecian restos de un muro

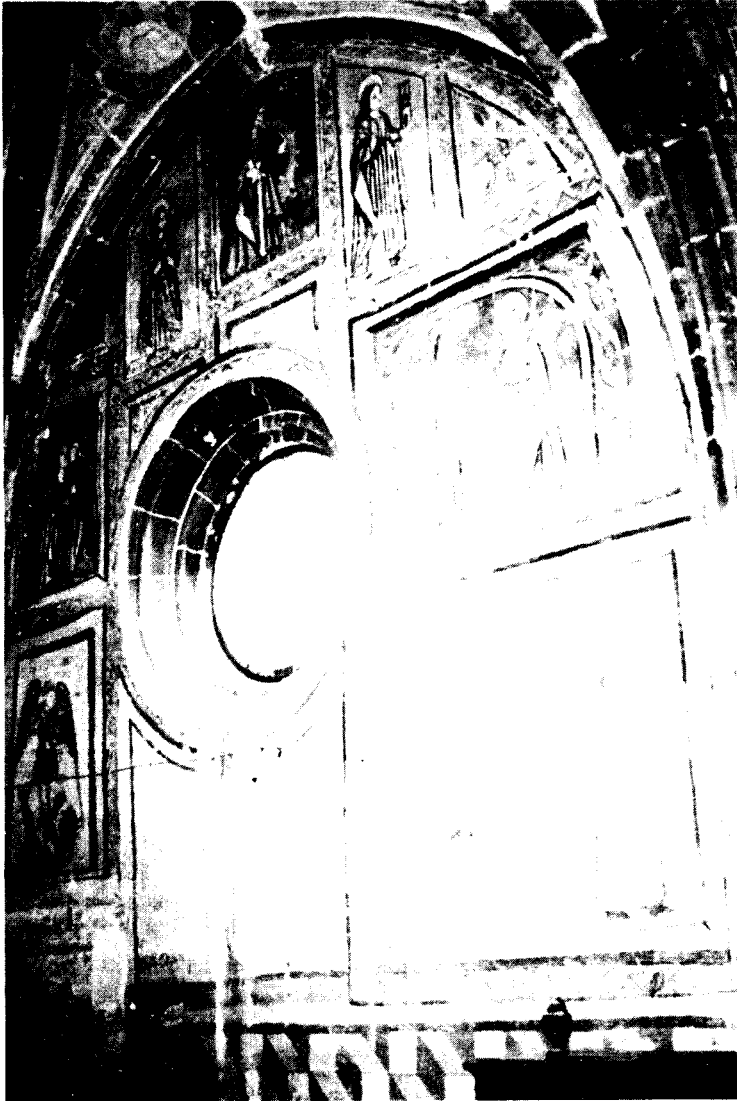


Fig. 6. Vista general del muro sur.

de casetones de la pintura original. La inscripción en caracteres capitales itálicos de la parte superior «S. CATALINA», es igualmente debida al repinte.

Santa Bárbara, virgen y mártir, está representada de forma similar a Santa Apolonia, porta la palma y la torre, su símbolo parlante que hace referencia a la reclusión que desde joven sufrió por parte de su padre, y en dónde conoció al Dios verdadero. El nimbo anular, como toda la figura es producto del repinte.

La Visitación es la escena del cuerpo medio más próxima al muro absidal. Tiene además una relación temática con las escenas del ciclo de la Natividad que allí se narran, pero quedaría desplazada a este muro sur por falta de espacio. La composición muestra de una forma sencilla y directa el abrazo de las dos primas. Ambas visten amplias sayas y mantos abultados en el vientre para mostrar su condición de gravidez. María, a la derecha lleva la cabeza descubierta mostrando su melena, símbolo de su condición de doncella. Isabel, anciana, lleva el cuello y la cabeza cubiertos con una toca propia de una mujer adulta. Las figuras están totalmente repintadas, al igual que el fondo original, que como en otros conjuntos afines donde es muy habitual esta escena, tendría una ambientación de casas, sin duda ocultas por el fondo neutro que hoy vemos.

A continuación, dos pequeños registros marcan las enjuntas del arco que describe la parte superior del óculo. Su decoración actual es floral y sobrepuesta a la flamígera original.

Santa Lucía y Santa Agueda constituyen el tema del último registro del cuerpo medio. Aparecen en pie, afrontadas y en actitud de diálogo. Ambas portan la palma del martirio y sus símbolos parlantes, los ojos y los pechos sobre una bandeja, alusivos a sus respectivos martirios.

En el cuerpo bajo, a la izquierda, aparece San Miguel como sicopompo, con la balanza en la mano, y luchando con el demonio, al cual tiene bajo sus pies. La figura del arcángel, con grandes alas desplegadas hacia abajo, está dispuesta en contraposto. Viste media armadura, cervellera, calzas y empuña en alto una espada. La figura desnuda del demonio es antropomorfa, de carnaciones grises. Sus cuernos y orejas son puntiagudos y con sus extremidades en forma de garras intenta desequilibrar la balanza en beneficio suyo. Ambas figuras son también producto del repinte posterior, pero bajo la figura de San Miguel se adivinan trazos y colores de la original subyacente. En la parte superior se lee la inscripción latina del significado del nombre de Miguel, «QVIS SICVT/DEVS» (Quién como Dios) en letras capitales itálicas.



Fig. 7. San Miguel y el Demonio.

En los últimos registros del cuerpo bajo se representan separadamente dos secuencias del tema de *la Huida a Egipto*²⁵. En la primera, situada bajo el gran óculo y casi totalmente perdida, puede adivinarse la figura de

²⁵ Las dos escenas fundidas en una sola aparecen en el ábside de conjunto mural de Valberzoso.

un segador con la hoz en una mano y un haz de espigas en la otra mano, al fondo, unas casas de la ciudad. La escena responde a una tradición apócrifa, cuya fuente literaria no encontramos en los evangelios apócrifos, pero que estuvo muy extendida en la pintura del siglo xv, como muestran numerosas tablas flamencas de esta época. Acaso la representación pueda estar inspirada en una leyenda o en alguna de las muchas meditaciones que de forma escrita u oral se transmitieron a lo largo de toda la edad media. El argumento es el milagroso crecimiento de un campo de trigo para ocultar a la Sagrada Familia de sus perseguidores, a los cuales un segador declara no haber visto pasar por su campo. No se aprecia en el muro ningún resto de un repinte posterior como en las otras escenas; la razón es que un retablo pequeño debía cubrir esta parte del muro cuando se repinta en el siglo xviii.

Este hecho es el que preservó la única inscripción encontrada en Mudá alusiva a la autoría de las pinturas. Se trata de una inscripción en letra gótica cursiva, escrita con carboncillo negro y de una descuidada caligrafía. Está dispuesta en dos líneas superpuestas, y en la inferior se ha querido leer la firma del supuesto maestro pintor: «Imagen de Juan de Rabanal»²⁶.

En el siguiente registro aparece José llevando del ronzal a la borriquilla, sobre la que María lleva en brazos al Niño fajado, a través de un campo desértico. Las figuras están totalmente repintadas, y como en casos anteriores se adivinan trazos del dibujo original subyacente.

Bajo las escenas de este último cuerpo, hasta el suelo, se desarrolla una decoración geométrica similar a la que describimos en el muro norte.

La Bóveda

La gran bóveda de terceletes que cubre todo el espacio de la cabecera fue desencalada en la anterior campaña de restauración en 1993, y las pinturas afloraron por toda la superficie de la misma, incluidos los nervios.

Estos nervios diagonales, terceletes y ligaduras, dividen el casco de la bóveda en dieciseis espacios en forma de triángulos escalenos, resultando cuatro plementos en cada sector de la crucería. Todos ellos están decorados según el siguiente esquema: una grisalla de dientes de sierra contrapeados bordea el triángulo y forma un círculo tangente a ellos; de los tres espacios resultantes, el central circular se decora con un busto, y los

²⁶ R. M^a VAN BERWAER: ob. cit. pág. 122.

otros dos, triangulares, con motivos de tracería flamígera en color ocre para contrastar con la grisalla.

Los nervios están igualmente decorados con dragones afrontados. Los arranques de cada nervio en sus dos extremos tienen una decoración de escamas que terminan con unas fauces abiertas y enfrentadas. Este motivo que tiene su origen en la heráldica es relativamente común en el siglo xv. Conocemos decoraciones similares en otras bóvedas españolas como las de la iglesia de San Juan de Ortega en Burgos, las de la iglesia de Santiago en Ciudad Real, las de la iglesia de Castillejo de Robledo en Soria, las de la propia catedral de Palencia, o las de la iglesia del Convento de Santa Clara de Tordesillas.



Fig. 8. Detalle de los nervios de la bóveda.

Pero sin duda lo más interesante de la bóveda son los dieciocho bustos que representan figuras proféticas. Todos menos uno son varones y están individualizados por el color de sus ropas, sayas y jubones, y por sus tocados, bonetes, gorras y carmeñolas. Alguno aparece descubierto y todos excepto dos ancianos, uno de ellos barbado, son jóvenes con melenas propias de la moda de finales del siglo xv e imberbes. Unos portan un libro, abierto o cerrado, o bien una filacteria en las que no aparece inscripción alguna, salvo una excepción. Su actitud declamatoria nos afianza en la idea de que se trata de profetas. Su representación, sin duda, se debe a la influencia del teatro sagrado que se representaba en las iglesias en fechas litúrgicas significativas como Adviento, Navidad y Epifanía. Entre estas figuras está la de la única mujer representada y creemos es la sibila Eritrea, la cual se incuye junto a los reyes y profetas que anunciaron la venida de el

Mesías, así parece confirmarlo la leyenda que aparece en la filacteria que aparece tras de sí, en la que en letras góticas nos parece leer: «SIBILA». Este repertorio de figuras proféticas constituía uno de los dramas litúrgicos más importantes del que han llegado noticias a nosotros, como es el llamado «Drama de los profetas».

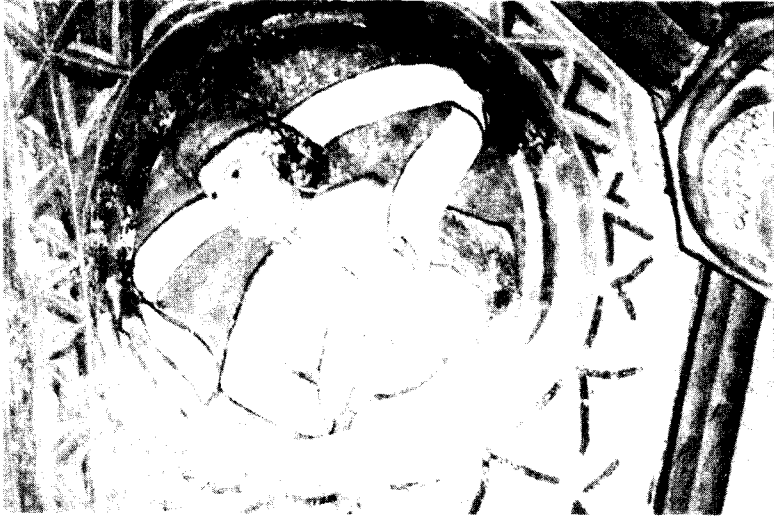


Fig. 9. Un profeta de la bóveda.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO E INFLUENCIAS

Un estilo lineal es lo más característico de estas pinturas, cuyas figuras se perfilan con gruesas líneas negras en contornos e internos. Los escasos colores utilizados son puros, sin mezclas, probablemente obtenidos de tierras locales ²⁷, rojos, ocre, amarillos, azules y grises, aplicados con pinceladas amplias y largas sobre extensos campos de color.

Las figuras, como las composiciones de las escenas, destacan por su planitud, si bien se aprecia un intento de modelado algo tosco por medio de sombreados en las vestimentas y armaduras, y a través de la profusión de pliegues en la indumentaria de algunas figuras. Los pliegues son quebrados, acartonados, del tipo de los angulosos y abundantes que caracterizan la pintura hispano-flamenca.

²⁷ A. SANCHO CAMPO: ob. cit. pág. 13.

La perspectiva es igualmente primitiva. Se recurre a la perspectiva cromática, de tradición románica, buscando el contraste de colores por su proximidad, tanto entre las diversas piezas de la indumentaria, como entre los diversos campos de color que se utilizan como fondo de las escenas. Aunque el pintor muestra un conocimiento de la perspectiva trecentista, realizando en un tamaño menor las figuras de los planos más alejados, o recurriendo a la caja espacial, se mantienen convencionalismos medievales como la perspectiva abatida o la desproporción entre los personajes; no obstante ésto se hace con un fin narrativo y no jerárquico como en la pintura románica.

Las composiciones son claras y ordenadas, y en general las figuras se disponen en uno o dos planos a modo de friso narrativo. En otras escenas se sigue un esquema más tradicional y simétrico en cuanto a la ponderación de masas. Otras veces, cuando los personajes son numerosos, hay una sensación de falta de espacio entre ellos. Son escasos los ejemplos en que se crea un cierto espacio libre en el primer plano que contribuya a un efecto de perspectiva lineal. La ambientación es muy somera, predominando los fondos neutros aunque en algunas escenas de interior se esbozan líneas de construcciones arquitectónicas. No hay intención de representar celajes y sólo en algún caso terreno y árboles, y ésto de forma muy esquemática.

Las figuras se caracterizan por la inexpresividad de sus rostros, respiran un aire de tranquilidad, e independientemente de su protagonismo, están dotadas de una sonrisa inexpresiva y ausente. Sus movimientos quedan congelados y sólo sus gestos y posturas dan cierta animación e incluso a veces cierto dramatismo a la escena. Es por ello por lo que cabe hablar de un cierto naturalismo gótico que rompe con la rigidez y la abstracción conceptual de estilo románico. Son sus miradas y gestos las que sirven para relacionar las figuras entre sí, apreciando un mayor tamaño de las manos para llamar la atención del observador sobre una figura o acción. Tampoco existe un afán por personalizar; existen unos tipos creados, básicamente dos femeninos y dos masculinos, que se diferencian por su edad joven y anciana. Estos tipos se toman según las necesidades de cada escena, caracterizándoles según su función en ella, por medio de la indumentaria y algún que otro objeto o símbolo parlante. Es notable el conocimiento y plasmación de la moda de inspiración francesa ²⁸ en las figuras secundarias,

²⁸ Esta moda de clara inspiración borgoñona predomina en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos (1475). Para un estudio más exhaustivo consultar la obra de CARMEN BERNIS: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid, 1979.

especialmente en los tocados, así como de características notas hispánicas como el alhareme, tocado de origen morisco, que sirve al artista en la escena del Nacimiento para acentuar el carácter no cristiano y la condición social de la comadrona.

Formalmente nos parece evidente el paralelismo e inspiración, tanto de las figuras individualmente, como de la composición de las escenas, así como de otros motivos o soluciones, con la pintura sobre tabla y la imaginería contemporáneas. En particular con las de las escuelas palentina y burgalesa que en la segunda mitad del siglo xv cobran un gran desarrollo, y que serían conocidas por este taller pictórico ambulante, al cual servirían como primera fuente de inspiración. También debe tenerse en cuenta la influencia de la miniatura, así como la de los grabados, en especial los de Martín Schongauer, que sirvieron de inspiración a numerosos pintores castellanos gracias a su carácter asequible, su amplia difusión en los medios artísticos y a su manejabilidad ²⁹.

FUNCIONALIDAD DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

De la minuciosa descripción que hemos hecho de las pinturas de San Cebrián de Mudá, se deduce que su programa iconográfico es esencialmente cristológico. La organización y distribución de los ciclos y sus escenas trasluce una dirección de dicho programa por parte de un ministro de la iglesia. Es de notar al respecto, que el amplio y complejo programa de esta iglesia, que dispone de una superficie mayor a la de otros conjuntos afines, omite unas veces y añade otras, temas que le diferencian excepcionalmente de ellos.

La distribución jerarquizada de los temas, según su importancia teológica, en los diversos ámbitos del templo, más o menos sagrados, rompe aquí con la tradición románica que vemos en otros conjuntos hermanos: ábside, bóveda, evangelio, epístola, nave, para ceder a un nuevo espacio producto del triunfo de la arquitectura gótica, y para adaptarse a una nueva organización donde prima el orden de lectura. Esto explica el aparente desorden del muro de la epístola, donde se mezclan escenas que completan el ciclo del muro absidal con representaciones de santas ejemplares cuyas vidas actualizan a los fieles el seguimiento de Cristo. La humanización de los asuntos religiosos suponen una novedad propia

²⁹ PILAR SILVA MAROTO: ob. cit.

del arte gótico y son reflejo de la renovación espiritual que dió vida a este estilo.

La clave del programa de San Cebrián de Mudá es la representación de los profetas en la gran bóveda, que harían de introductores a los misterios que cada una de las escenas de los dos ciclos pintados representan, el de la Infancia y el de la Pasión. Esto supondría un conocimiento más o menos profundo de La Escritura, si bien creemos que al tratarse de una zona rural este conocimiento estaría inspirado no tanto por un experto en Sagrada Escritura, como por un eclesiástico, que como ocurre a lo largo de la edad media, se apoya e inspira en el teatro religioso para comunicar las verdades básicas de la fe cristiana.

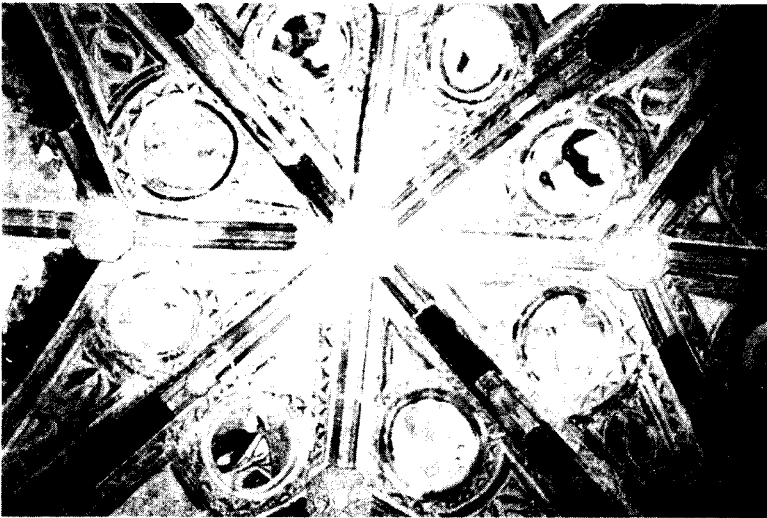


Fig. 10. Fragmento central de la Bóveda.

Se aprecia de hecho una clara intención catequética en el modo de representar las escenas, con una evidente concesión a la piedad popular que lleva al uso preferente de las fuentes apócrifas y hagiográficas a las canónicas, a la representación de lo anecdótico y a detalles de carácter narrativo como las indumentarias contemporáneas o las anécdotas fácilmente comprensibles para el hombre del medio rural a quien van dirigidas. La presencia de las cinco santas en el muro sur, muy populares por ser invocadas contra ciertos males o enfermedades (Santa Apolonía para el dolor de muelas, Santa Lucía para las enfermedades oculares, etc...), son muestra del avance de las devociones particulares en la devoción popular en los últimos años del gótico.

TÉCNICA: ALTERACIONES, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIONES

Pendientes de un informe técnico de los restauradores, podemos intuir que las pinturas están realizadas con lo que se denomina técnica mixta. Esto es, un primer enlucido de cal y arena gruesa sobre la piedra para fijar el soporte y conservar la humedad, sobre el que se da un reboque similar pero con arena más fina. Sobre éste se aplicarían los fondos de color y se perfilarían las figuras, acaso precedidas de un dibujo inciso a modo de boceto. Los colores y acabado de las figuras se realizarían con temple, estando ya secas las capas de cal. El resultado de esta técnica mixta se manifiesta en el color más intenso o apagado, según los fragmentos pictóricos.

La principal alteración de estas pinturas se produce entre 1797 y 1798, cuando las pinturas son retocadas y poco después «borradas» por considerarlas «ridículas», según nuestra interpretación de los documentos conservados y que damos a conocer más adelante. Este repinte, tal como hemos visto en la descripción de las pinturas, afectó en mayor o menor medida a todas las escenas de los muros laterales.

Las escenas del muro absidal, tapadas por el retablo del siglo XVI se vieron libres de repintes, pero los restos de un fingido cortinaje, propio del gusto barroco, que enmarcaría el retablo, son todavía visibles en los bordes laterales del muro.

Los sucesivos encalamientos de la superficie en años posteriores, por motivos de higiene o bien por razones de estética, sirvió para conservar los murales en un relativo buen estado. La capa más externa de los muros norte y sur, antes de ser descubiertos, mostraba una sencilla decoración de líneas azules que simulaban grandes sillares regulares.

AUTORÍA, FILIACIÓN Y CRONOLOGÍA

Existen dos tipos de inscripciones que dan luz sobre la autoría y cronología de estas pinturas. Las que tienen un carácter didáctico y que sirven para identificar una escena o un personaje están escritas en letra gótica alemana del último periodo, como es habitual en las obras sobre tabla y en la arquitectura y la escultura monumental de finales del siglo XV. Una inscripción conmemorativa del conjunto mural de Valberzoso, sirve para documentar el resto de los conjuntos pictóricos entre principios y mediados de la década de los años ochenta del siglo xv.

Existen también otras tres inscripciones realizadas en cursiva gótica, de descuidada caligrafía, escritas con carboncillo negro, a diferencia de la

regular grafía y el color rojizo de las antes mencionadas. Dos de ellas aparecen en La Loma; una bajo Santiago Matamoros, en cuyo segundo renglón puede leerse «San Jacobe», y se ha señalado que quizá el primero haga referencia al año y al autor. La segunda aparece próxima a ésta, sobre el muro blanco del edificio de la escena del Prendimiento de Santa Eulalia. El primer renglón se ha interpretado como «Joanes aprehendica» (Juan aprendiz).

Una tercera inscripción es la que hemos descrito más arriba en nuestra iglesia de San Cebrián de Mudá, junto al espigador que precede a La Huida a Egipto, y que se interpretó como «Imagen de Juan de Rabanal». Puede plantearse la hipótesis de que Juan aprendiz sea el mismo Juan de Rabanal que firma el conjunto de Mudá, sin duda algo posterior al mostrar un estilo más evolucionado ³⁰.

También parece que las pinturas de Mata de Hoz y las escenas de la bóveda y parte alta del ábside de La Loma, muestran un estilo caracterizado por un particular grafismo y reducido colorido, más primitivo y severo que las de los cuerpos bajos. Por tanto, planteamos la hipótesis de la existencia de un maestro y un cercano discípulo; este último dedicado a las escenas menos comprometidas religiosamente, donde lo anecdótico y popular tienen un mayor desarrollo, y que con el tiempo se convertiría en el principal autor de otros conjuntos. Lo que de cualquier forma debemos notar es que existen manos diferentes si comparamos escenas comunes de diversos conjuntos e incluso a veces dentro de un mismo ejemplo.

En nuestro caso de San Cebrián es difícil precisar si se trata de varios autores, pues los numerosos repintes no lo permiten. Sí se aprecia una misma mano en las pinturas que no han sufrido retoques, las del muro absidal y la bóveda, por lo que de momento nos lleva a pensar en que las pinturas estarían realizadas por un maestro que probablemente cuenta con una cuadrilla formada por un aprendiz y algún operario para el enfoscado de los muros y la preparación de los colores.

En nuestra visita a Vallespinoso de Cervera, pudimos apreciar también una inscripción incisa, bajo la escena de los desposorios, en la que nos pareció leer «Marcos de Rodero» aunque con reservas, acaso fima de

³⁰ La reciente aparición de una nueva inscripción en la zona central del muro del presbiterio, acaso la firma del maestro pintor, así como la revisión que estamos realizando de todas estas inscripciones, nos lleva a no admitir de forma definitiva las interpretaciones que de ellas han dado hasta el momento D. ENRIQUE CAMPUZANO y R. M^a VAN BERWAER, ob. cit.

otro maestro o ayudante. Es muy probable que tratemos con una cuadrilla itinerante al mando de un maestro que justificaría la unidad estilística de todas estas muestras. Por otra parte, el gran número de ejemplos descubiertos y de otros que sin duda quedan por aparcer, nos llevan a pensar que no pueden ser obra de un sólo autor. Lo que sí parece claro es el carácter autóctono de los pintores.

DOCUMENTACIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

No existen libros de fábrica de esta iglesia relativos a los años de la ejecución de los murales. No obstante consideramos oportuno hacer algunas consideraciones con respecto a la documentación de San Cebrián de Mudá, y en concreto a la ocultación de sus pinturas en 1798, que Rosa Ma Van Berwaer recoge en su monografía sobre esta iglesia ³¹.

Revisados los libros de cuenta de fábrica de la iglesia, notificamos que:

— En la visita del Obispo D. José Luis de Mollinedo, el 12 de agosto de 1781, se mandan quitar los retablos colaterales y las pinturas que se pusieron en lo alto de éstos (acaso referencia a las pinturas murales), «por estar todo ello pésimo y de la calidad más ridícula, indecente y disforme, levantándose los dos que tenían antes».

— Tras una nueva visita el 11 de mayo de 1797, se hace referencia en la Datta, de 237 reales y 26 maravedíes, «costo que tuvo el limpiar y retocar el Apostolado de la Capilla mayor (posible referencia a la escena de la Cena del muro del evangelio) Pabellón del Altar mayor, y por último limpiar toda la Capilla». Sin duda el retoque afectó no sólo al apostolado sino a todas las escenas de los muros del evangelio y de la epístola, con excepción de la escena del espigador, deficientemente conservada pero sin retoques, así como a la parte bajo el apostolado, que estaban ocultas por los retablos mencionados. Así lo probaría la inscripción de «AÑO DE 1797» sobre la Oración en Getsemaní, así como las identificaciones de algunas figuras de santos, también en letra itálica de finales del siglo XVIII.

— En la visita del 16 de mayo de 1798, se hace referencia en la Datta a los 5530 reales que costaron «los dos retablos con sus mesas sítos en la capilla mayor desta iglesia» el año anterior. Y es en una inmediata visita del 27 de julio del mismo año, realizada por el Visitador del antes mencio-

³¹ R. M^a VAN BERWAER: ob. cit. 141.

nado obispo, cuando se manda «que reluzca la Capilla mayor, borrando en ella todas sus pinturas por su ridiculez» (dato que es el que recoge Rosa M^a Van Berwaer, pero que creemos con la fecha errónea de 29 de marzo de 1798).

— En nueva visita de 8 de junio de 1798, se da cuenta de los 50 reales que «costó de reformar el presbiterio desta Iglesia» y de los otros 40 reales «costo de la cal que se consumió en dar de blanco varias partes desta Iglesia...»

De toda esta información deducimos que la intención de ocultar las pinturas góticas de Mudá se hace ya manifiesta en 1791, por parte de un obispo celoso no sólo de la estética imperante, sino también de la ortodoxia y dignidad de las imágenes devocionales del momento, que estaban tan lejos del sentir popular y de la religiosidad que dio origen a los frescos medievales.

Son pocas las referencias bibliográficas hasta el momento, a la mayoría de las cuales ya nos referimos al inicio de este artículo, y en su mayor parte, simplemente referenciales, como los catálogos monumentales de Palencia de D. R. Navarro García, y el posterior dirigido por D. J.J. Martín González. Es C. R. Post en «A History of Spanish Painting» el primero en darnos un primer estudio de parte de este grupo de pinturas, y en dar una dotación cronológica y estilística aproximada. Sin duda son D. Miguel Angel García Guinea y D. Enrique Campuzano, los que en su monografía sobre San Felices de Castillería ³² y su Tesis doctoral sobre el Gótico en Santander ³³, respectivamente, aportan más datos más significativos sobre el tema, especialmente el último. Finalmente es de considerar el estudio monográfico de Rosa M^a Van Berwaer sobre Mudá, así como las referencias que da D. Angel Sancho Campo en su «Arte sacro en Palencia».

Hemos de señalar que el tiempo transcurrido desde los primeros estudios, necesariamente someros, nos ha ayudado a una revisión y un estudio más pormenorizado y comparativo, que en muchas ocasiones nos lleva a discrepar de algunas de sus informaciones o a matizarlas. A todos ellos mi gratitud por su contribución, en particular a los que de forma directa y personal se han mostrado interesados por mi trabajo y me animan a completar mi estudio doctoral sobre la pintura mural gótica en Castilla.

³² M.A. GARCIA GUINEA: «Pinturas murales del siglo xv en San Felices de Castillería (Palencia)». Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1950-1951.

³³ ENRIQUE CAMPUZANO: El arte gótico en la provincia de Santander. Madrid, 1982.

CONCLUSIÓN

Nos encontramos ante unas pinturas que podemos calificar de eclécticas: por un lado presentan un estilo formal propio del primer gótico, caracterizado por su linealidad. Su intenso carácter narrativo en los gestos, los objetos y los tipos de perspectiva, son todavía herederos del estilo internacional de la primera mitad del siglo xv, y su iconografía novedosa en muchos temas, aunque en algunos casos deriva de modelos de tradición románica, responde, como la indumentaria, a un estilo hispano-flamenco que coincide con el reinado de los Reyes Católicos (1474-1517).

Es de considerar la promoción de las artes durante este reinado, especialmente en Castilla, y que en Palencia cobra un especial desarrollo y calidad, gracias no sólo a los monarcas, sino también a la nobleza rural que apoya su gobierno. A esta expansión artística, siempre vinculada a la transmisión de las verdades de la fe católica y a la consolidación de los territorios del reino, puede deberse el original fenómeno pictórico del que es objeto este estudio. El cierto aislamiento de la zona en cuestión, así como el «primitivismo» e ingenuidad, a veces sólo aparente, de estas pinturas, no debe llevarnos a una desvalorización de esta rica y particular manifestación del arte del siglo xv, que a su vez recoge y continúa una tradición decorativa heredada de los tiempos del románico.