

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN JUAN Y SAN PABLO DE PEÑAFIEL (VALLADOLID). APROXIMACIÓN Y VALORACIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO

MURAL PAINTINGS OF THE CHURCH OF SAN JUAN AND SAN PABLO CONVENT IN PEÑAFIEL (VALLADOLID). APPROACH AND STUDY OF THE MURAL PAINTINGS

María José RODRÍGUEZ ASTUDILLO

Doctora en Historia del Arte

mariarastudillo@hotmail.com

Número ORCID: 0000-0002-9944-9830

Recibido: 19 de junio de 2020

Aceptado: 16 de diciembre de 2020

Resumen: La Iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel acoge un conjunto pictórico (h.1340) que completa el elenco de pinturas de finales del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV dentro del espacio geográfico castellano leonés.

Desde un punto de vista iconográfico, acogen una temática, la Leyenda de los tres vivos y los tres muertos, que permite su inclusión dentro del conjunto de manifestaciones macabras que se conservan en el ámbito Bajo Medieval de la península.

Lo específico del programa iconográfico nos hace valorar la importancia de la figura de Don Juan Manuel, vinculado a la fundación del convento, quien escogió para su enterramiento el espacio de la cabecera de la Iglesia de San Juan de Peñafiel. Aspectos estos que nos hacen considerar las pinturas en su relación con un espacio de enterramiento y, como tal, sirviendo de decoración a un recinto funerario.

Palabras clave: pintura lineal o franco-gótica, Leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, Juicio Final, leyenda de María Magdalena.

Abstract: The church of the convent of San Juan and San Pablo in Peñafiel gathers a mural painting (c.1340) that enriches the list of paintings from the late 13th century and the first half of the 14th century within the Castilian-Leon geographic space. They represent a theme, the Legend of the three living and the three dead, that takes part of the set of macabre manifestations belonging to the Late Middle Age period within the peninsula.

The specific iconographic program allows us to assess the importance of the figure of Don Juan Manuel, linked to the founding of the convent, who chose for his burial the east end of the church of San Juan in Peñafiel. These aspects help us assess the paintings in their relationship with a burial space and, as such, serving as decoration to a funerary enclosure.

Keywords: linear or Franco-Gothic paintings, Legend of the three living and the three dead, Last Judgment, Legend of Maria Magdalena.

Aproximación al conjunto pictórico

Las pinturas de la Iglesia del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel en Valladolid constituyen un conjunto de gran importancia dentro del ámbito de la pintura castellano-leonesa. Hemos de recordar que la villa de Peñafiel, es ante todo un centro de gran renombre dentro del período medieval. Su categoría, como núcleo peninsular, potencia si cabe el interés de unas pinturas que sumaríamos al elenco de manifestaciones pictóricas encontradas en Castilla y León. Manifestaciones que corresponden a un período comprendido entre finales del siglo XIII y la primera mitad del XIV. Una etapa muy amplia en la que se constata tan pronto la presencia de obras de gusto gótico como de un fuerte sabor todavía románico¹. En este sentido hemos de indicar que las pinturas que ahora nos ocupan, a pesar de su datación cronológica a mediados del siglo XIV, presentan resabios todavía de raigambre románica.

El interés de este artículo no es otro que analizar el conjunto pictórico, insistiendo en la iconografía del mismo, con la relevancia de un tema, el Encuentro, que constituye una de las grandes vertientes en el campo de las representaciones de corte macabro de la Baja Edad Media; la famosa Leyenda que enfrenta a tres personajes de elevada condición social sorprendidos por la aparición de tres cadáveres que salen a su paso. Una clara manifestación ligada a las postrimerías en la que los cadáveres juegan un papel vital. Son ellos los encargados de advertir a los jóvenes, víctimas del orgullo, de la necesidad de reflexionar sobre la inevitable presencia de la muerte, materializada en el famoso: "*Vous êtes ce que nous sommes*"², que recogen los poemas franceses que se conservan sobre la Leyenda. Nadie escapa pues de las redes de la muerte; ni su condición de caballeros, ni su jovial estado de plena juventud les aleja de lo que es sin duda el fin de todo ser humano.

Es cierto que el tema de la muerte goza de una universalidad que no se puede retrotraer exclusivamente a este periodo bajomedieval, sin embargo es a lo largo del siglo XIV y especialmente durante el siglo XV cuando comienzan de forma acuciante a aparecer esas imágenes de descomposición material del cuerpo, que

¹ De forma generalizada se suele considerar la pintura desarrollada durante el siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV, como pintura lineal o franco-gótica. Sin embargo, cuando se estudian las manifestaciones adscritas a este período señalado y más en el ámbito castellano-leonés, se descubre la necesidad de puntualizar y de estudiar cada una de ellas de forma individualizada. No en vano, nos encontramos con un gran número de ejemplos que corroboran la coexistencia de dos tendencias, la románica y la gótica, que dificulta, si cabe aún más, su adscripción a un estilo concreto. Esta breve alusión al panorama pictórico castellano-leonés está justificada por las propias pinturas objeto de estudio. Un conjunto que, pese a su cronología (h.1340), sigue demostrando un fuerte apego a las formas románicas.

² Poema número V. Ms. 845, fol. 157, vv. 105-106. Biblioteca municipal de Arras. "*Vous êtes ce que nous sommes*". Un mensaje admonitorio o si se prefiere de constatación de la vanidad de lo material que aparecía ya reflejado en numerosos epitafios latinos asociados a lapidas funerarias: RÉAU, Louis (2000): p. 664.

necesariamente tuvieron un impacto en la mentalidad del hombre medieval³. Están ahí para recordarle que no debe apartarse del buen camino y que el aferrarse a las vanidades materiales no prolongará su estancia en la tierra. Mover a la reflexión, servir de recordatorio de la inminente llegada de la muerte parece ser la misión de estas representaciones ante las que el mundo medieval no pudo permanecer impasible.

Por extraño que pueda parecer, no suscitó inicialmente el tema de las representaciones de corte macabro el interés por parte de los historiadores en lo que al terreno peninsular se refiere. Así toda la bibliografía, con anterioridad a la década de los ochenta, reitera la imposibilidad de abordar el estudio de lo macabro en tierras españolas, aseveración que se justificaba en el supuesto carácter *sui generis* de la sociedad española. En este sentido, la obra de Joaquín Pérez Villanueva constituye un importante punto de inflexión en el elenco bibliográfico del que partir por sacar a la luz las pinturas del Encuentro, cuestionando el pensamiento inicial en cuanto al impacto de lo macabro en tierras peninsulares. Un trabajo que, si bien goza del mérito de una obra con un carácter pionero, exige una revisión⁴.

Son estas razones suficientes que invitan a un análisis y estudio más detallado, partiendo de la línea de investigación del historiador anteriormente citado.

Todo el conjunto pictórico se organiza como si de un retablo se tratase. Las distintas escenas están enmarcadas y delimitadas por una especie de franja decorada que las aísla, conformando los distintos compartimentos del pseudo-retablo. Dichas representaciones se concretan en tres temas perfectamente individualizados: la vida de la Santa María Magdalena, que ocupa la zona izquierda

³ Es precisamente Johan Huizinga quien, en su *Otoño de la Edad Media*, se hace eco de toda esa tradición literaria especialmente prolífica a lo largo de la Edad Media del famoso "*Contempus Mundi*" o desprecio del mundo, que resume en esencia esa idea de pérdida, de banalidad de los bienes terrenales. Un ambiente de pesimismo por el recuerdo de tiempos pasados que se acentúa llegando a este periodo que nos ocupa de la Baja Edad Media, como así lo refleja Francois Villon en su famosa "*Ballades des dames du temps jadis*". HUIZINGA, Johan (1993): pp.194-212; BIALOSTOCKI, Jan (1973).

⁴ La obra de Morreale pone ya en tela de juicio esta afirmación sobre la particular idiosincrasia hispana (MORREALE, Margarita (1973-1974): pp. 257-263). Sin embargo, es el estudio de Joaquín Pérez Villanueva el que constituye un carácter de corpus, al ser quien estudia de forma detallada el conjunto mural, identificando correctamente el tema del Encuentro (PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pp. 99-121). Para una revisión bibliográfica más completa, incluimos asimismo el elenco de toda una serie de obras complementarias.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 53-135, QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990): pp. 186-188, AZCÁRATE, José María (1990): p. 284, ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): pp. 17-24, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): p. 72, GRAU LOBO, Luis (1996), WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): p.176-177, FRANCO MATA, Ángela (2002): pp. 173-214, GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2006). Mencionamos igualmente las más recientes aportaciones al estudio del Encuentro como temática macabra de Herbert González Zymla. En sus obras se analiza de manera pormenorizada el Encuentro con una recopilación detallada de los ejemplares europeos, haciendo hincapié asimismo en los posibles puntos de partida para un tema que, recogiendo distintas influencias: oriental, pasando por la literatura islámica y el mundo clásico grecolatino, llegó a tierras europeas con una clara adaptación: GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): vol. III, nº 6, pp. 51-82, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 181-199, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): vol. XI, nº 21, pp. 1-53.

de este supuesto retablo, la Leyenda o Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, sita en la parte derecha del mismo, y finalmente el Juicio Final dispuesto en la parte superior derecha, rematando de esta forma el citado Encuentro⁵ [fig. 1].

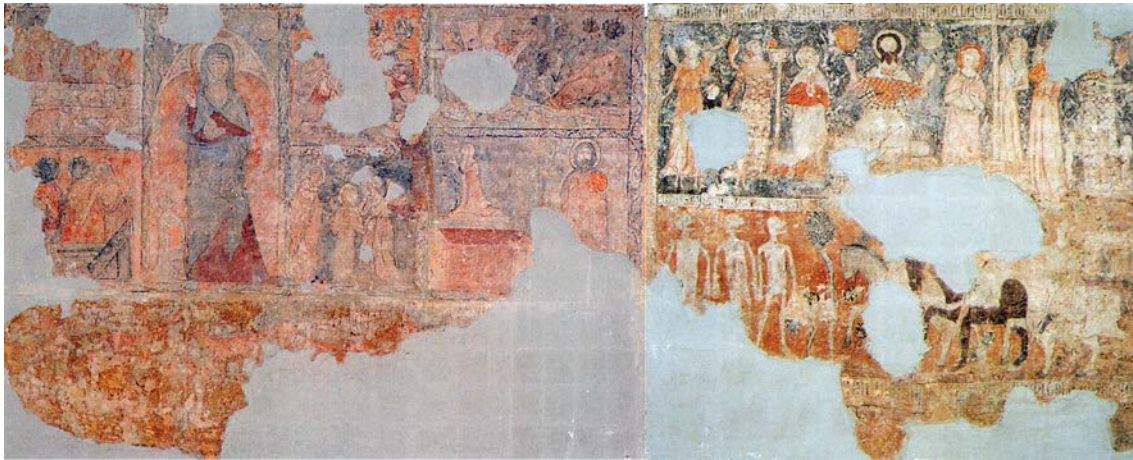


Fig.1 Vista global de las pinturas murales, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: <https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/03/conjunto.jpg>

Joaquín Pérez Villanueva identificó ya las pinturas murales ubicadas en la parte de los pies de la Iglesia del Convento de San Juan y San Pablo, bajo la escalera del coro alto⁶. Una ubicación de los murales que será ratificada más tarde con la reproducción fotográfica que se hace de las mismas en 2016 y que desde entonces se puede admirar en la iglesia del convento⁷. Las pinturas, como analizaremos brevemente al final de este artículo, gozan de una importante carga visual dentro de la Iglesia de San Juan, que se convertirá en espacio de enterramiento del infante don Juan Manuel, como así lo dispuso el propio infante tan vinculado a la construcción del convento.

Ciclo Mural de Peñafiel

Juicio Final. Análisis iconográfico

Ocupando el friso superior de la parte derecha, observamos una sucinta escena del Juicio Final en la que se acusa el peso de las composiciones miniadas [fig. 2].

Centrando la composición aparece la figura de Cristo, sentado sobre un trono como corresponde al Juez Supremo, que descenderá sobre la tierra para juzgar a vivos y muertos. Nos encontramos todavía ante una representación

⁵ Se trata de un conjunto de pinturas murales al fresco de pequeñas dimensiones (590 x 245 cm), descubierto en 1930, gracias a la labor de los Padres Pasionistas, y trasladado en 1940 al Museo de Valladolid, donde se custodian en la actualidad. Un conjunto visiblemente dañado a lo que posiblemente contribuiría, además de la escasa adherencia al nuevo soporte de lienzo, tras el traslado del mismo al museo, el fuego que afectó a la iglesia en el siglo XVIII (1749).

⁶ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 98.

⁷ La reproducción fotográfica corrió a cargo de la asociación peñañielense Torre del Agua con la colaboración del Museo de Valladolid. SOLÍS CALDERÓN, Jesús (2016): pp. 5-6, DE LA VILLA POLO, Jesús (2016): pp. 7-11.

apegada a la tradición románica. Revestido de majestad, con túnica y manto, adolece aún de cualquier dimensión humana.



Fig.2 El Juicio Final, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

A la altura de la cabeza de Cristo se disponen de forma simétrica⁸ los signos ineludibles de su Segunda Venida, el Sol y la Luna:

(...) porque como el relámpago sale del oriente y brilla hasta el occidente, así será la venida del Hijo del hombre (...) en seguida después de la tribulación de esos días, el sol se oscurecerá, la luna no dará resplandor, las estrellas caerán del cielo, y las columnas del cielo se tambalearán (...)⁹.

Intercediendo en favor de la Humanidad se colocan a derecha e izquierda de Cristo, la figura de la Virgen y la de San Juan Evangelista. Juntos conforman el grupo trinitario conocido como la Deesis, ese tribunal celestial compuesto por la figura del Cristo de la Segunda Venida, acompañado de sus abogados o intercesores, que tiene su origen en la iconografía bizantina¹⁰.

Acompañando a la Virgen y San Juan, encontramos todo un cortejo de personajes que, respetando la disposición de friso único y acusando un claro carácter retardatario en su ejecución, completan la escena del Juicio.

Podemos distinguir en este cortejo un primer grupo, los portadores de las *Arma Christi*. Así lo vemos en la figura dispuesta a la derecha de la Virgen, que porta una especie de cetro rectangular que termina en forma de "tau", y la inmediatamente a la izquierda de San Juan que, ligeramente inclinada hacia atrás en un ademán con el que se pretende mostrar el peso de la cruz rústica que

⁸ La disposición simétrica a derecha e izquierda de Cristo del Sol y la Luna no es en modo alguno arbitraria. De hecho, su ubicación está regida por una especie de ceremonial planetario, según el cual, al Sol siempre le corresponde el lugar de honor, frente a la Luna que ocupa siempre la izquierda de Cristo. RÉAU, Louis (2000): t. I, vol. 2, p. 506.

⁹ Mt. 24, 27-29.

¹⁰ El historiador Louis Réau hace una exposición muy completa de las distintas escenas que conforman la iconografía del Juicio Final tanto en su vertiente oriental, como occidental. Una de esas escenas, perfectamente documentada en su estudio, la constituye el grupo trinitario de la Deesis. RÉAU, Louis (2000): pp. 754-755 y p. 763.

sostiene, presenta una lanza y lo que podríamos identificar como la corona de espinas de Cristo.

La importancia del personaje que porta el cetro en la escena se intensifica en este conjunto al ser igualmente el encargado de introducir a un personaje tonsurado, vestido con hábito negro y presentado en la escena en un tamaño considerablemente más pequeño y arrodillado. El convento, para cuya iglesia se proyectaron estas pinturas, pertenecía a la orden de los Predicadores instituida por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII. No es de extrañar pues que la figura aquí representada pudiera identificarse con la de cualquiera de los frailes dominicos que habitaban el convento en el tiempo en el que se ejecutaron las pinturas. De hecho, se piensa en Fray Juan de Villalumbroso, cuyo nombre aparece citado en la inscripción que cierra por su parte inferior el Encuentro.

Completando el cortejo de Cristo aparece en escena un segundo grupo que se encarga de portar los instrumentos musicales: un cuerno u olifante¹¹, una flauta y un laúd de seis cuerdas¹². Son los encargados de resucitar a los muertos que serán juzgados por Cristo el día de la Segunda Venida, ante la figura de Dios Padre sentado en su trono de Gloria.

Así se anuncia en el *Apocalipsis de San Juan*:

Quando el Cordero abrió el séptimo sello, se hizo en el cielo un silencio como de media hora. Yo vi entonces a los siete ángeles, que están en pie delante de Dios; y se les dieron siete trompetas(...) ¹³

Y de forma similar por *San Mateo* en su *Evangelio*:

(...) y mandará a sus ángeles con resonante trompeta y reunirán de los cuatros vientos a los elegidos, desde el uno al otro extremo del cielo¹⁴.

Las trompetas de las que habla la Biblia han sido sustituidas aquí por un número concreto de instrumentos, el cuerno u olifante, tan vinculado al arte francés, así como el laúd y la flauta encargados de crear estos últimos, frente al sonido estridente del primero, una música celestial.

Y tras el anuncio, el momento de la Resurrección. Completando la escena del Juicio aparecen, tanto en la parte de la derecha como izquierda de Cristo, unas figuras de pequeño tamaño. A la hora de representar el instante de la Resurrección en los Juicios Finales, los artistas se mostraron siempre interesados en una recreación de los resucitados con forma humana. No serán los cuerpos gloriosos y asexuados, de los que habla el Evangelio de San Marcos¹⁵, los que encontraremos pululando por las escenas de los juicios. Se opta por figuras que han recuperado su

¹¹ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 101.

¹² PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 102.

¹³ Apoc. 8, 2.

¹⁴ Mt. 24-31.

¹⁵ Mc. 12-25: "(...) cuando resuciten de entre los muertos, no se casarán ni los hombres, ni las mujeres, sino que serán como ángeles en los cielos (...)"

sexo y personalidad y que muestran la edad de treinta años¹⁶ en el momento de la Resurrección. No habrá pues niños o ancianos, tan sólo personas que encarnan la edad en la que Cristo fue crucificado.

Podríamos pensar que el artista ha prescindido aquí de todo tipo de convenciones para, adaptándose al pasaje de San Marcos, representar a los muertos resucitados, como si de niños se tratara, dentro de un cuerpo asexuado. Sin embargo, y teniendo en cuenta lo fuertemente arraigado de dichas convenciones, podríamos sopesar otra hipótesis en modo alguno desdeñable. Son muchas las manifestaciones artísticas medievales en las que, para aludir al alma del difunto que abandona el cuerpo, se recurre a la disposición de pequeñas figuras infantiles. Figuras que suelen colocarse por encima del finado y que son portadas por ángeles con sus manos veladas.

Ya Joaquín Pérez Villanueva apuntó esta posibilidad identificando a las figurillas que pululan en la escena como las almas de los resucitados. Una solución que, si bien no es frecuente en las escenas del Juicio Final, no se ensaya por primera vez en esta pintura mural. No en vano en la portada de la fachada occidental del Juicio Final de la Catedral de León podemos vislumbrar algo similar; el artista a la hora de representar a los resucitados, que sitúa en las dovelas de la arquivolta externa, opta a veces por la disposición de figuras de pequeño tamaño fácilmente identificables con las almas de los resucitados¹⁷.

Cerrando esta escena del Juicio, en lo que a la parte superior se refiere, corre una inscripción ejecutada con un marcado trazo negro: "*SURGITE MORTUI VENITE IN IUDICIUM DIES ILLA DIES IRAE CALAMITATIS ET MIS...*".

La primera parte de la misma: "*SURGITE MORTUI VENITE IN IUDICIUM(...)*" vendría a ser una plasmación del ya mencionado anuncio de los ángeles que, con el tañido de sus instrumentos, se encargan de hacer resucitar a los muertos que se congregarán en el momento del juicio.

Tras la llamada de exhortación a los muertos podemos leer: "*DIES ILLA DIES IRAE CALAMITATIS ET MIS...*". Esta última parte no nos ha llegado completa, lo que dificulta sin duda su interpretación. Sin embargo, y teniendo presente la lectura de lo conservado, no podemos negar un claro eco del poema de Sofonías que inspiraría el famoso himno latino del *Dies Irae*¹⁸.

¹⁶ Fue esta una convención admitida por los teólogos y recogida por SAN AGUSTÍN en su *Ciudad de Dios*. En ella señala como los muertos, cuando recuperen su sexo en el momento de la Resurrección, lo harán a la edad perfecta de treinta años.

¹⁷ Existe un caso, en lo que respecta a la Catedral de León, en el que la identificación resulta bastante clara. Se trata de la primera dovela de la última arquivolta en su parte izquierda. Allí, junto al cuerpo de un resucitado, vemos la imagen de un ángel que porta lo que parece ser un alma, bajo esa forma también de figura asexuada.

¹⁸ Sofonías 1, 15-17. Remitimos al estudio de PAYEN, Jean Charles (1965): pp. 48-76. En él se analizan detenida y pormenorizadamente los orígenes y las distintas fuentes como ecos ineludibles del famoso poema del siglo XIII *Dies Irae*, que la crítica asocia de forma generalizada al laudista italiano TOMÁS DE CELANO, y que empezaría a introducirse desde 1249 por los franciscanos en la misa "*pro defunctos*". Payen concede una importancia vital a la *Segunda Epístola de San Pedro* (III,10), así como a la *Cité de Dieu* de SAN AGUSTÍN en el elenco de obras punto de partida del *Dies Irae*. La referencia bibliográfica a la obra de Payen se completa con los estudios dedicados al Encuentro y a este particular pasaje del *Dies Irae* que realiza la historiadora Ángela Franco Mata en su bibliografía (FRANCO MATA, Ángela

(...)Día de ira será el día aquel,
 día de tribulación y de angustia,
 día de calamidad y de miseria (...).

Los versos del profeta tienen un claro carácter admonitorio. Muestran ese clima de turbación que rodeará el momento previo al final de los tiempos.

Un carácter del que también parece hacerse eco la mencionada inscripción de nuestro juicio, que advierte de lo que sucederá antes de la llegada de Cristo-Juez. Algo recogido por los propios Evangelios. Estos últimos, más explícitos, aluden a las señales precursoras previas a la Segunda Venida de Cristo. San Mateo¹⁹, San Marcos²⁰ y San Lucas²¹, hablan de la destrucción de Jerusalén y de la llegada de los falsos profetas.

Sin duda la lectura de estos pasajes bíblicos no podía pasar desapercibida en un momento en el que el hombre vive atemorizado por la presencia ineludible del final de los tiempos. En este sentido la inscripción ayudaría a completar ese discurso escatológico, plasmado pictóricamente en las imágenes que conforman el Juicio Final.

Uno de los aspectos a destacar en las representaciones de los Juicios Finales es la estructura estandarizada que adoptan, disponiéndose siempre en registros para englobar las distintas escenas. En el Juicio de Peñafiel, curiosamente, esta organización se ha suprimido, representándose en un sólo friso. Se proporciona así una visión, sin duda más sintética, con respecto a lo que estamos acostumbrados a observar. Todo se reúne en un mismo registro, prescindiéndose de algunas escenas que frecuentemente forman parte de estas representaciones. El centro lo preside la figura de Cristo, a quien acompañan los intercesores de la Humanidad arrodillados, así como el cortejo de ángeles dispuestos como si de un cortejo triunfal se tratara.

Es verdad que escenas clásicas, como la del pesaje de las almas o la propia separación de los bienaventurados y de los condenados, no están presentes. Sin duda con ellas se completaría una representación, la del Juicio Final, de las más narrativas dentro de la iconografía cristiana. Podemos pensar en la posibilidad de que la separación de las almas o el propio Infierno, tan importantes en los Juicios, se hayan perdido, algo que no podemos descartar teniendo presente el estado de las pinturas. Cabe suponer igualmente que no estuviera en la mente del artista realizar un Juicio completo, tal y como está representado en las fachadas de las catedrales, sino una versión más resumida del mismo apoyado por el peso de las representaciones miniadas.

Nos encontramos, en suma, ante una imagen del Juicio un tanto singular con respecto a lo que el observador acostumbra a vislumbrar, pero que, en su versión resumida, recoge la esencia de lo que San Mateo cita en su *Evangelio*:

(...) Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria. Y mandará a sus

(2002), (2003)) y que aparecen perfectamente documentados en la obra de Herbert González Zymla (GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64).

¹⁹ Mt. 24, 1-3.

²⁰ Mc. 13, 1-4.

²¹ Lc. 21, 1-3.

ángeles con potente trompeta, y reunirá de los cuatro vientos a los elegidos, desde el uno al otro extremo del cielo (...) ²².

La Leyenda o Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Valoraciones iconográficas

A pesar de ser esta parte de la composición pictórica **[fig.3]** una de las peor conservadas, no podemos dudar de la destreza del artista a la hora de ejecutar a los corceles ²³. Los tres, dispuestos como en un friso, concatenados, sugieren perfectamente esa sensación de movimiento. Muy poca es la valoración que podemos hacer de los jinetes, sin embargo, si nos detenemos sobre el último, constatamos la presencia de un ornamento sobre su cabeza que podríamos identificar con una corona y cuya presencia estudiaremos debidamente.



Fig. 3 Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Oponiéndose a los tres jinetes distinguimos a tres cadáveres representados de forma estandarizada **[fig.4]**. Se sitúan de frente, con sus desmesuradas cabezas de perfil, sus largos brazos y su boca entreabierta como dirigiéndoles una exhortación a los tres personajes de la derecha. Resulta interesante igualmente detenerse especialmente en el cadáver del medio e intuir los intentos, si bien ingenuos, por parte del del artista de simular lo que sería las vísceras en el interior de un vientre seccionado. Debemos retrotraernos al período en el que se ubican las pinturas y los conocimientos anatómicos de los que se hace alarde en aquel momento. El artista ha puesto todo el esfuerzo en sugerir ese estado de putrefacción con el que reforzar su condición de cadáveres y corroborar así la importancia del mensaje a transmitir en la escena.

²² Mt. 24, 30-31.

²³ El lugar que ocupa en la escena el tercer caballo, más cerca del espectador, favorece la valoración de un curioso detalle de difícil contemplación en los restantes. Se trata de la gualdrapa destacada gracias al trazo negro, que se convierte en un elemento de diseño muy recurrente en toda la composición, como corresponde al estilo de pinturas del gótico lineal.



Fig.4 Detalle tres cadáveres. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Toda la representación parece desarrollarse en un espacio natural, la existencia de dos árboles²⁴ así parece constatarlo. En este contexto de naturaleza la única nota de civilización parece atisbarse en la arquitectura que, como silueta, se aprecia al fondo. Sobre ella encontramos una pequeña figura que asiste desde la lejanía a este extraño encuentro. Se trata del famoso eremita o anacoreta tan vinculada a los Encuentros de estirpe italiana

Indiscutiblemente el número de ejemplos que conservamos hasta la fecha del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos es considerablemente bajo en

²⁴ Destaca especialmente el carácter naif de la representación arbórea. Sabemos que en el mundo medieval existía sólo un interés por recrear la naturaleza como espacio idealizado, el famoso "locus amoenus", la naturaleza hermosa de la que habla VIRGILIO en su *Eneida* y que SAN ISIDORO acuñará como término técnico en el libro XIV de su *Enciclopedia*. CURTIUS, Robert E (1988): t. I, pp. 263-286.

comparación con el de otros países europeos. Sin embargo, nadie duda hoy que tuvo su representación en España en terrenos incluso alejados de las áreas de mayor contacto con el exterior. El caso de las pinturas que ahora nos ocupan es un buen ejemplo de ello, destinadas a un centro, el de Peñafiel²⁵, distanciado en principio de aquellos que, por su estratégica situación geográfica, más en relación estuvieron con las ideas e innovaciones de corte extranjero.

El desarrollo de este tema para el ámbito español presenta, no obstante, una cronología ligeramente distinta a la que se señala para el resto de Europa. De hecho, en España, las manifestaciones más antiguas conservadas nos sitúan dentro de un siglo XIV avanzado²⁶.

Analizando el famoso Encuentro o Leyenda desde el punto de vista iconográfico figurativo podemos distinguir dos grandes grupos²⁷:

²⁵ La mayor parte de las obras que conforman el legado en materia del Encuentro se localizan en el noroeste. Sin embargo, y pese al distanciamiento geográfico, el centro de Peñafiel goza de una importancia vital en el periodo medieval. No en vano bajo el reinado de Sancho, hijo de Alfonso X, gracias a la política de dispersión jurisdiccional, una serie de villas pasarán a convertirse en importantes señoríos nobiliarios entre las que se cita la villa de Peñafiel, que engrosaría posteriormente el patrimonio de Don Juan Manuel. OLMOS HERGUEDAS, Emilio (2013): pp.119-202.

²⁶ Un repaso por los ejemplares que se conservan del Encuentro en tierras peninsulares así lo constata. El capitel de la fachada occidental de Santa María del Mar (Barcelona), posiblemente uno de los más antiguos en el ámbito de la escultura, nos lleva a la primera mitad del siglo XIV (1335-1340). ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992), FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 187 Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64. El sepulcro conservado hasta la guerra civil en San Pedro de Fraga (Huesca) nos hace pensar una vez más en la década de los 40 como la más idónea para su datación. QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990), FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 180. Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64. A la segunda mitad del siglo XIV pertenecería el sepulcro de Pedro de Guevara en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate. CASTAÑER, Xesqui (2003). Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 63. Los ejemplares conocidos hasta la fecha dentro del ámbito de la pintura mural proporcionan igualmente una franja cronológica avanzada dentro del siglo XIV. Es el caso del Encuentro que aquí nos ocupa que datamos en torno a 1340 o el de las pinturas del atrio que antecede a la Iglesia de la Encomienda calatrava de Alcañiz, vinculado más concretamente al periodo entre 1290 y 1375. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. 23, ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 91-95, CID PRIEGO, Carlos (1958): pp.5-100, CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276, BARRACHINA, Jaime (1984): pp. 137-194, FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 176. Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 65, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p. 17. A ellos habría que unir el ejemplar navarro del Santuario de la Fortaleza de Uxue, más recientemente descubierto, vinculado posiblemente a Martinet de Sangüesa, que decora el muro occidental de la iglesia y que podríamos ubicar con anterioridad a 1350. LAZCANO MARTÍNEZ DE MORETÍN, María del Rosario (2011). Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 65, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p. 17.

²⁷ Herbert González Zymla en su estudio de 2011 dedicado al Encuentro hace precisamente mención a la posibilidad de abordar este tema macabro en base a tres metodologías la cronológica, la geográfica y la temática. Es esta última en la que encaja la división entre los modelos franco-flamencos y el sistema figurativo italiano como metodología más idónea a partir de la cual poder dar orden al elenco de obras en el marco europeo que han llegado hasta nosotros. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): pp. 51-82. En este estudio optaremos por la división desde un punto de vista más estrictamente iconográfico y que nos lleva a hablar de la división entre encuentro dialogo y encuentro meditación, que geográficamente se corresponden con el ámbito francés e italiano respectivamente. Dada la naturaleza de este artículo, en donde se hace hincapié en el nivel iconográfico descriptivo para el análisis de la temática y lectura global del conjunto pictórico, consideramos idóneo la adopción de esta terminología. RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): pp. 134-175.

El llamado Arsenal o Encuentro-diálogo, en base al famoso manuscrito que conserva la Biblioteca del Arsenal de París Ms. 3142²⁸, y que conforma en la actualidad la imagen más depurada del tema. Entre sus folios 311v-312r se incluye el poema de Baudoin de Conde, el primero de los poemas franceses más antiguos que sobre la Leyenda se redactaron en la segunda mitad del siglo XIII, acompañando una imagen que se convertirá en prototipo de las representaciones del Encuentro dentro de la vertiente francesa. Bajo esta tipología los tres vivos se disponen en la escena alineados, en una actitud similar a la de los cadáveres. Estos últimos presentan una actitud claramente activa en la escena, asumiendo un destacado protagonismo en su enfrentamiento con los vivos²⁹.

Paralelamente encontramos el modelo italiano, llamado también Encuentro-Meditación, bajo el que la disposición e implicación en la escena adquiere unos visos claramente diferentes. Los vivos se muestran, especialmente en los ejemplos más evolucionados, a caballo, las escenas adquieren un carácter más artificioso y, como complemento, se introduce un elemento más que justifica el concepto Encuentro-Meditación con el que se conoce a este segundo grupo, la figura del eremita.

La figura del eremita conecta el tema del Encuentro con su origen oriental, estudiado por Herbert González Zymla, y a quien remitimos para un análisis detallado del mismo. Apuntaremos aquí solamente, a manera de cita, ese punto de partida en la historia escrita del siglo V a. de C que narra los cuatro encuentros de Buda, uno de ellos con la figura del eremita y que pasara a tierras Occidentales posiblemente a partir de las rutas de comercio, pudiendo establecerse el peso de al menos un texto literario árabe como préstamo literario, el poema de Adi ibn Zayd³⁰.

La autora Guerry reseñaba ya la relación del anacoreta con la figura de San Macario, eremita de la Tebaida³¹. Autores como Settis Frugoni,³² sin embargo, descarta la necesidad de una interpretación concreta y justifica la existencia basada

²⁸ GLIXELLI, Stephan (1914). Remitimos a su estudio para un análisis pormenorizado de las distintas versiones literarias francesas del Encuentro.

²⁹ Esta peculiar y directa implicación de los cadáveres ha sido analizada por la autora SETTIS FRUGONI, Chiara considerando la posibilidad de atribuir a las ilustraciones de esta modalidad el sobrenombre de tipología de los tres vivos y de los tres muertos-vivos, dado el protagonismo de los cadáveres en este tipo de representaciones. SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 160.

³⁰ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): pp. 1-53; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): 51-82; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 181-199; BALTRUISAITIS, J (1983): pp. 239-241. En ese trasvase de influencias con un peso de la tradición oriental habría que reseñar igualmente el relato de Baarlam y Josafat como variante cristianizada presente en la literatura Europa de los siglos XIV y XV. DELUMEAU, Jean (1983), BALTRUISAITIS, Jurgis (1983): p. 240, CHIALA, P (1988): pp. 43-126, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p.18-19.

³¹ GUERRY, Liliana (1950): pp. 38-57, RÉAU, Louis (2000): t. I, vol. 2, pp: 664-667.

³² SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 160. La literatura medieval otorga un gran número de referencias en donde es posible encontrarnos con esa figura del eremita, identificado con el sabio y mentor, cuya labor es la predicación espiritual. Toda una importante literatura italiana épica, que se extiende hasta las intermediaciones del siglo XVI con el poeta Ariosto, se hace eco de esa figura identificada siempre con un sabio y justo consejero. El propio movimiento eremítico, que conoce dentro del siglo XIII un importante florecimiento, o la difusión de la literatura hagiográfica medieval de origen monástica constituyen algunos de los ejemplos que avalan la larga tradición y presencia de esta figura en la literatura. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): p. 59-60, p.117-118, PENCO, Gregorio (1970): pp. 346-348.

en el simple hecho de la condición natural del eremita, que opta por la soledad y el aislamiento de la vida en comunidad. Aspecto este que ayudaría a explicar igualmente su presencia en una escena de corte ejemplarizante-moralizante como la del Encuentro. Será el encargado de explicar a los jóvenes hombres el sentido de cuanto se presenta ante sus ojos. Instar al arrepentimiento, alejándose de la vanidad de las glorias terrenales y de la brevedad de la vida, pues solo una vida llena de sacrificio y servicio a Dios garantizan la salvación del alma.

Si nos atenemos a la clasificación anterior en un principio podríamos incluir el ejemplar vallisoletano dentro del grupo italiano, es decir del Encuentro-Meditación. Una adscripción avalada principalmente por el anacoreta insertado en la escena, ligeramente relegado en esta ocasión al fondo.

Como complemento a la figura del ermitaño, se une la recreación de un entorno, el bosque medieval³³. La "introducción de la naturaleza" tiene una gran importancia en el ámbito medieval. Es el emplazamiento donde el fenómeno maravilloso se manifiesta y también el lugar de tránsito en el camino hacia el otro mundo. La significación, pues, de la que se dota al bosque alcanza su más absoluto sentido en este tipo de representaciones, donde la aparición de los cadáveres tiene como función advertir a aquellos jóvenes a los que se enfrentan de la llegada inexcusable de la muerte.

La disposición de los vivos a caballo³⁴ **[fig.5]** tiene una perfecta justificación en una escena en la que es del todo obligado señalar el estatus social de los congregados al acto. No hemos de olvidar que la advertencia de los cadáveres se dirige expresamente a aquellos que, por el estamento al que representan, más han podido disfrutar de las glorias terrenales, olvidándose de algo que debe estar presente en la mente de cualquier hombre, la llegada inevitable de la muerte. Es, pues, en este contexto en el que juega un papel crucial el caballo, símbolo inequívoco de nobleza.

³³ Es verdad que la inclusión del paisaje, para sugerir el contexto en el que se desarrolla la escena, parece ser un elemento más afín a las representaciones italianas. La necesidad de dotar de un espacio con el que relacionar a la figura del anacoreta justificaría la disposición en un primer momento del paisaje. Esta apreciación, sin embargo, no debe llevarnos a excluir el tema de las imágenes francesas o a convertirlo en un elemento exclusivo del marco italiano. Con la aparición y evolución del Encuentro francés, en nuevos terrenos como el de la pintura mural, se generalizará la puesta en práctica de todo un paisaje como contextualización del espacio. En suma, el paisaje y su presencia en los temas del Encuentro va más allá de su simple adscripción a una u otra tipología.

³⁴ Esta representación de los vivos cabalgando sobre sus corceles la encontramos también en el ámbito inglés. El ejemplo de las pinturas murales de Charlwood en Surrey- principios del siglo XIV- es una buena muestra de ello. En las mencionadas pinturas los tres cadáveres salen al paso de tres vivos, montados éstos en sus respectivas cabalgaduras cual nobles. Si bien el motivo del caballo constituye por sí sólo un símbolo suficiente para señalar la jerarquía social a la que pertenecen los jóvenes, el artista ha introducido en esta ocasión un elemento más en la escena, la corona. Aspecto éste que será incluido tempranamente en las representaciones francesas del Encuentro dentro del ámbito inglés. Francesca Español Bertrán analiza precisamente esta obra en relación con las pinturas del castillo de Alcañiz. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984).



Fig.5 Detalle restos tres caballeros. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Durante la Edad Media, la tenencia de un caballo fue uno de los principales indicios del estatus superior. No en vano de ahí procede la noción de caballero, hombre superior también moralmente³⁵.

Ahora bien, este animal puede y de hecho adopta otros significados. En ocasiones tiene un valor también de psicopompo. Es el encargado de portar las almas de los difuntos a su reino. Su inclusión, por tanto, en esta escena no nos advierte sólo del estamento social que representan los vivos, sino que refuerza al mismo tiempo la lectura hecha del bosque sumariamente esbozado en estas pinturas. Si aquel constituye ese espacio de tránsito en el paso de los vivos a la otra vida, el caballo, portador de éstos, se convierte en un vehículo que hace del todo factible dicho traslado. Dos aspectos, pues, bosque y caballos que ayudan a completar ese mensaje admonitorio de los cadáveres³⁶.

³⁵ REVILLA, Federico (1999): p. 84.

³⁶ El bosque se convierte en el espacio en el que tiene lugar la prueba iniciática de la que los tres hombres, convertidos en caballeros, participan. Se hace así eco la escena representada de las aventuras caballerescas de las novelas de corte artúrico. En ellas encontramos una reflexión simbólica acerca de la idea de la muerte. Si bien un estudio en profundidad de la novela artúrica desbordaría los límites de este trabajo, queremos al menos hacer una breve alusión con objeto de remitirnos a los estudios llevados a cabo por Victoria Cirlot, en donde se analiza convenientemente el juego de la muerte dentro de la cultura caballerescas. Es significativo, en este sentido, el estudio que realiza del romance artúrico de finales del siglo XIV, Sir Gawain y el Caballero Verde, o el de mediados del siglo XIII, L'Âtre périlleux o Cementerio peligroso. En ambos se sitúa a la caballería, a través de las aventuras de Gawain, ante la muerte dentro, en el segundo de los relatos, del bosque como espacio iniciático. En el Cementerio peligroso Gawain se enfrenta con su gemelo Escanor a quien mataron al confundirlo con el propio Gawain. El extenso relato termina con la reconstrucción de los miembros descuartizados del joven Escanor. Se unen aquí conceptos claves como la idea del doble, tal y como se presenta en la Leyenda, donde los cadáveres son un reflejo de

Recapitulando podemos decir, en líneas generales, que existen una serie de elementos en esta manifestación del Encuentro que justificarían la adscripción de la misma al grupo italiano. Está presente la figura del anacoreta que cumpliría, aunque relegado al fondo ajeno a lo que ocurre, esa función de intermediario. Nos enfrentamos también con unos personajes que asumen la categoría de nobles. Todo ello dentro de un contexto muy preciso, el bosque como espacio iniciático, en el que se opera el elemento maravilloso y sobrenatural que el artista se ha encargado de recrear sumariamente.

Sin embargo, un análisis más exhaustivo de este Encuentro nos permite atisbar una serie de elementos no exclusivos de la clasificación italiana y que como tal exigen ser examinados con detalle.

Nos hemos referido ya a la transformación que han sufrido los vivos. No se congregan de pie en la escena, sino a caballo, símbolo de su poder dentro de la escala social. Además, y en un intento de reforzar aún más su condición, podemos apreciar sobre la cabeza del único de los jinetes que se conserva en la pintura la presencia visible de una corona.

Al igual que en Italia la ostentación de poder se materializó en la imagen del noble-caballero, las obras de corte francés optaron frecuentemente por otra simbología. Suele ser característico de los primeros ejemplos adscritos al modelo del "Arsenal" que al menos uno de los vivos aparezca coronado, insistiendo en su condición de rey. Así aparece también en la miniatura del siglo XIV que ilustra el poema francés del Encuentro número 4 en el *Salterio de Robert de Lisle*, ms. Arundel 83 II, fol. 127r.

Hasta ahora hemos hablado del Encuentro en cuanto que imagen más o menos estandarizada en función del grupo al que se adscribe. Sin embargo, debemos tener presente que con el tiempo esa rigidez de esquemas da paso a imágenes en las que es posible constatar un cierto eclecticismo que se puede atisbar por igual tanto en el ámbito francés como italiano.

Contamos con la presencia de obras italianas que, si bien no se apartan íntegramente de la variante vernácula, patentizan débitos de carácter más bien francés. El famoso tríptico de Jacopo del Casentino³⁷ es un ejemplo de cuanto indicado. En la representación que hace del Encuentro pintará a los tres vivos coronados. Igualmente, el que fuera ilustrador de la miniatura del *Códice Magliabechiano* II, I, 122³⁸, donde aparece la Leyenda, opta por la misma caracterización a la hora de introducir a los vivos. Estos asisten al acto como reyes, no como nobles. Podemos citar otros ejemplos aún de ascendencia italiana que revelan esta misma particularidad como las pinturas de la Iglesia de San Pablo o

aquello en lo que se convertirán los vivos. Igualmente, el concepto de muerte ficticia, así como el de renacimiento o resurrección, sugerida a partir del desmembramiento y reconstrucción posterior del propio Escanor. Todo un conjunto de enseñanzas, de modelo de vida y convivencia con la muerte, que resuenan en la Leyenda del Encuentro. CIRLOT, Victoria (Narni 14-15-16 ottobre 1988), (Narni, 1990); CIRLOT, Victoria (nov/diez 2001); Cirlot, V (1987).

³⁷ Remitimos para un estudio más detallado de la obra al artículo de SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): pp. 204-207.

³⁸ SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 210-211.

Vecchio Camposanto en Poggio-Mirteto³⁹. En ellas el único vivo que aparece en la escena luce una corona.

Teniendo presente lo indicado con anterioridad podríamos explicar, pues, la aparición de la corona⁴⁰ en Peñafiel como un atributo que, si bien comienza siendo más exclusivo del modelo francés, con el tiempo termina por adscribirse a ambas modalidades. De alguna forma podríamos decir que, con el paso del tiempo, los Encuentros pierden su carácter estándar y se alejan de los que son sus puntos de partida para adoptar un carácter más bien ecléctico, que se patentiza en ambas modalidades. El caso español es particular significativo también en este sentido, lo cual no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que los ejemplares llegados hasta la fecha son más bien tardíos en el tiempo. La mayor parte de los ejemplares nos posicionan en torno a un siglo XIV avanzado.

Volviendo sobre nuestra pintura podemos ver como la situación se complica ligeramente cuando nos fijamos en la puesta en escena de los cadáveres y su relación o actitud con respecto a los vivos, pues, en este punto, el Encuentro de Peñafiel parece alejarse de las imágenes estrictamente italianas [fig. 3]. Se presentan de pie, no yacen o salen de sus tumbas⁴¹ y lo que es más importante no amenazan con su actitud agresiva. No hay nada en su gesto o ademanes que nos permita pensarlo. Mantienen, como sucede en las representaciones francesas, casi un diálogo en modo alguno exaltado con los caballeros. La actitud, pues, de calma y quietud por parte de los cadáveres, así como la disposición de los mismos parece acercar la escena de Peñafiel más bien al modelo francés.

Hemos tenido ocasión de referirnos a la destreza del artista en la ejecución de los caballos en los cuales ha sabido sugerir correctamente esa idea de movimiento. La habilidad demostrada para los corceles se torna, sin embargo, en ingenuidad en el caso de los cadáveres.

La cuestionable pericia del artista podría ayudarnos a entender y justificar en parte la actitud erguida de los cadáveres. Se podría plantear, pues, la posibilidad de que el artista, partiendo posiblemente de un modelo italiano, haya optado por simplificar la escena, eliminando elementos accesorios como las características tumbas y haciendo al mismo tiempo una interpretación personal de los cadáveres.

³⁹ SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): pp. 199-201.

⁴⁰ El motivo de la corona lo encontramos igualmente en los otros dos ejemplares de pintura mural españoles. En las pinturas de Alcañiz (Teruel) el resto de la escena del Encuentro que ha llegado hasta nosotros presenta a los caballeros a lomos de sus respectivos caballos. Sobre la cabeza de los mismos nos encontramos con la tan recurrente corona para enfatizar la ostentación de su estatus. El Encuentro de la Iglesia –fortaleza de Santa María la Real de Uxue en Navarra, muestra una escena de similares características, tres personajes a caballo, uno de ellos tocado igualmente con el símbolo regio. Como detalle complementario encontramos el halcón que revolotea sobre una de las cabezas de los caballeros y que refuerza la escena de caballería representada.

⁴¹ Con frecuencia la imagen que se reitera en los Encuentros italianos es la de los cadáveres yaciendo en sus tumbas. Sin embargo, la disposición de estos saliendo de sus respectivos sepulcros, en una actitud más amenazante, no es en modo alguno tampoco ajena al mundo italiano. Las pinturas que se encuentran en Santa María de Vezzolano, decorando el sepulcro de los Castelnovo (hacia 1354), o las de la Iglesia de San Flaviano en Montefiascone (Viterbo) (hacia 1302) constituyen un buen ejemplo de ello. VAN MARLE, Raimond (1971); VAN MARLE, Raimond (1925): pp. 15-24.

El resultado es una imagen que se torna a los ojos del espectador demasiado ingenua.

En cualquier caso, teniendo o no presentes estas reflexiones sobre el ejecutor material de la obra, no podemos negar los ecos, influencias del mundo francés, que nos llevan a valorar la cuestionable ortodoxia con la que se ha seguido el modelo italiano a la hora de ejecutar las pinturas.

En cualquier disciplina y más en la artística resulta difícil encontrar ejemplares en los que impere la homogeneidad. Siempre hay un trasvase de influencias que da lugar a planteamientos híbridos. Esto sucede claramente en el Encuentro donde el desarrollo de dos tendencias iconográficas que avanzan paralelamente en el tiempo va a dar lugar al intercambio de influencias. Será esto lo que justifique la proliferación de obras que, adscritas a un grupo, engloben elementos propios de otro. El caso de Peñafiel es significativo en este sentido. Su vinculación al modelo italiano es sostenible para nosotros, sin embargo esto no nos impide señalar el peso, en determinados aspectos, que parece haber tenido el mundo francés.

Como corroboración de cuanto indicado hemos de tener presente el período en el que nos encontramos. El Encuentro en tierras peninsulares tiene un impacto tardío. Como resultado de las fechas más bien avanzadas en las que nos movemos, los modelos que conservamos hacen en general alarde de ese carácter ecléctico que el Encuentro desarrolla con el paso del tiempo. Esto sería razón suficiente para justificar el carácter híbrido de una representación, la de Peñafiel, que exige un análisis individualizado para justificar y entender la puesta en escena de todos los elementos que conforman la misma. El resultado es, pues, una imagen ecléctica que dificulta su adscripción a un único modelo y exige un estudio a partir de los distintos débitos iconográficos que la conforman, sin olvidar la puesta en escena y la pericia cuestionable de un artista, que resuelve en algunos casos de una manera claramente "naif" la escena.

Como cierre de este friso comentado se dispone la inscripción en letra gótica: "*FRAY JUAN DE VILLALUMBROSO*⁴² *E PÍTOLA ALFONSO*".

Suele ser norma general que los artistas no firmen sus obras, al menos hasta fechas bastante avanzadas del enclave medieval. Resulta curiosa la inclusión del que sería el nombre del pintor que Joaquín Pérez Villanueva⁴³ identificó con el pintor de la corte de Sancho IV, Alfonso Esteban, hijo de Rodrigo Esteban, pintores ambos de cámara que aparecen citados en los libros de cuentas entre los años 1293 y 1294⁴⁴. Es cierto que resulta tentador pensar en un pintor de cámara, sin embargo la cronología del conjunto mural de Peñafiel (h.1340), así como la falta de homogeneidad estilística, nos hacen revisar dicha identificación y pensar en la presencia de al menos dos artistas. En este sentido apuntamos la hipótesis de que

⁴² Compartimos en este punto la opinión de Joaquín Pérez Villanueva. De hecho, como ya indicamos en el apartado del Juicio Final, identificamos también al personaje con hábito dominico, que aparece entre los ángeles, con Fray Juan de Villalumbroso, del que habla la inscripción. En el apartado: "Breve valoración del papel del infante Don Juan Manuel en el espacio de Peñafiel" consideraremos, no obstante, la implicación del infante, que tan ligado estuvo al convento.

⁴³ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pie de página núm. 10, p. 121.

⁴⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 102-106.

un hijo del que aparece en los Libros de Cuentas con el nombre de Alfonso Esteban pudiera haberse involucrado en la ejecución, al menos la parte que aparece firmada. Si bien Sánchez Cantón⁴⁵ insiste en la laguna constatada en la documentación desde que aparecieran en las cuentas reales las figuras de Rodrigo y Alfonso hasta el reinado de Enrique II, no hay razón para aseverar que se interrumpiera la tradición de artistas trabajando para la corte.

Presuponer la existencia de un tal Alfonso Esteban, hijo del mencionado en las cuentas de Sancho IV, no sería del todo osado si pensamos en el papel que en nuestra opinión jugó en el marco de Peñafiel Don Juan Manuel. El alcance histórico de este personaje no sólo lo haría conocedor de lo que se estaba realizando en el resto de Europa en este período, sino que lo vincularía con más facilidad a artífices ligados al ámbito cortesano.

No obstante, el hecho de que la documentación no aporte ninguna luz en este sentido, nos permite movernos solamente en el terreno de la hipótesis en espera de la aparición de nueva información que nos ayude a ahondar con más profundidad en este apartado estilístico.

Ciclo de la vida de María Magdalena. Análisis iconográfico

Nos enfrentamos a una serie de escenas dispuestas insistiendo en el modelo de pseudo-retablo y alusivas a la vida de María Magdalena⁴⁶. En el centro de este "retablo" se dispone a María Magdalena de pie con un huevo en la mano⁴⁷ [fig. 6].

A los pies de la santa se esboza una figura de tamaño considerablemente más pequeño que el de María Magdalena. No hay ningún atributo iconográfico, ornamental u heráldico que nos permita establecer una interpretación firme al respecto, tan sólo el tamaño nos hace suponer la posibilidad de que se tratase del donante bajo cuyos auspicios pudieron ser encargadas las pinturas. Aspecto este que justificaría su aparición en la escena, dentro de lo que constituye una norma estandarizada en el período medieval. Suele ser frecuente que los promotores de la obra, en un deseo de dejar constancia de su poder y beneficiarse del halo de santidad de su santo patrón, aparezcan al lado de los mismos. Descubrir la identidad de esta figura facilitaría una datación más precisa de la obra, así como una vinculación firme con el personaje bajo cuya órbita se llevaría a cabo la decoración de la iglesia.

⁴⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (t. XXII, 1914): p. 65.

⁴⁶ El nombre con el que se conoce a esta santa parece estar relacionado con el castillo de Magdala en el que vivió. Así lo recoge Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* cuando, al aludir a las heredades de la Magdalena y sus hermanos, que identifica con Lázaro y Marta, cita el mencionado castillo como de su propiedad. DE LA VORÁGINE, Santiago (1994): p. 383. El propio poeta del Misterio de la Pasión pone en boca de María de Magdala, que se convertiría con el tiempo en la Magdalena, la siguiente frase: "l'ay mon château de Magdelon,/ Don l'on m'appelle Magdelaine" ("Yo tengo mi castillo de Magdelon, por eso me llaman Magdelaine").

⁴⁷ Constituye el pomo de perfumes uno de los elementos iconográficos más gratos asociados a la santa dentro del contexto medieval. Sin embargo, en esta ocasión, se ha optado por el huevo. Este atributo fue asimilado por el cristianismo de la iglesia oriental en alusión a la tradición popular sobre María Magdalena quien, en su visita al banquete ofrecido por el emperador romano Tiberio, proclamó ante él la resurrección de Jesús, portando con ella el huevo, como símbolo de vida.



Fig.6 María Magdalena con el huevo en la mano, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Rodeando a la figura de la santa se disponen una serie de escenas relacionadas con su vida y leyenda.

En la zona superior se dispone una imagen que podríamos vincular con el episodio de la santa en casa de Simón el leproso **[fig. 7]**. No se sabe si fue exactamente María Magdalena la mujer que entró en casa del fariseo a lavar y ungir posteriormente los pies de Cristo con el bote de perfumes. El Evangelio de San Lucas⁴⁸ hace referencia solamente a una mujer pecadora que en ningún momento identifica con la Magdalena. La tradición, no obstante, se ha encargado de sostener esta filiación, de tal forma que el episodio de la pecadora arrepentida, como así aparece referido en la Biblia, se ha convertido en un episodio indiscutiblemente ligado a la vida de la santa.

Por debajo de la escena comentada se ha representado otra de gran fortuna también dentro del ciclo de María Magdalena, el famoso "Noli me tangere" **[fig. 8]**, frase latina tomada de la Biblia Vulgata con la que se conoce la aparición de Jesús resucitado a María Magdalena.

⁴⁸ Lc. 7, 36-50.

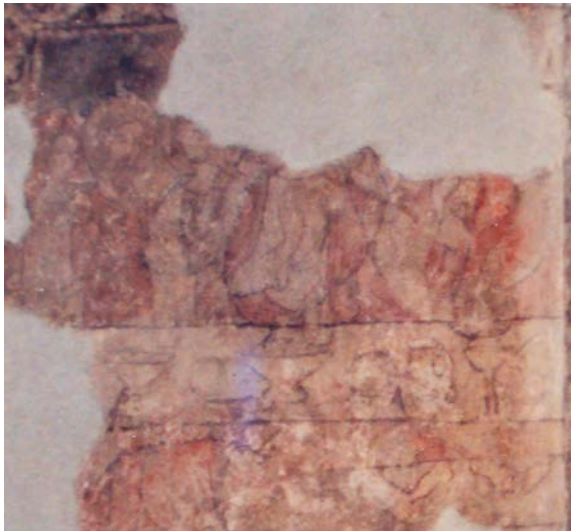


Fig.7 Ciclo de María Magdalena. María Magdalena ungiendo los pies de Cristo en casa de Simón el leproso, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

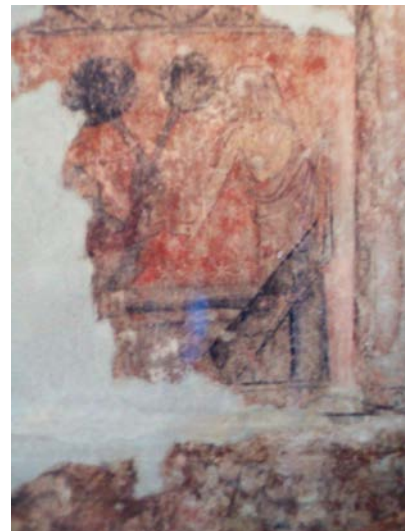


Fig.8 Ciclo de María Magdalena. "Noli me tangere", h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora

Los siguientes pasajes en la parte derecha del retablo [figs. 9 y 10] exigen recurrir a la leyenda provenzal que se forjó en el siglo XI sobre la santa. Una leyenda con la que se pretendía justificar la presencia de sus reliquias en la Iglesia de peregrinación de Vézelay.

Según dicha leyenda, que sitúa el punto de partida tras la Ascensión de Nuestro Señor, habría María de Magdala embarcado, junto a su hermana Marta y su hermano Lázaro⁴⁹ en compañía del obispo Maximino y de las santas Marías, en una barca que llegó hasta las costas de Provenza o al puerto de Marsella. Después de haber convertido a la fe cristiana al príncipe del lugar, se habría recluido en la santa Gruta (Saint Baume) para hacer penitencia.

La lectura de la obra de Santiago de la Vorágine⁵⁰ permite identificar esta escena [fig.9] con el momento en el que la santa, en su retiro espiritual, es trasportada al cielo por ángeles para que asista a los oficios celestiales que allí se celebran.

⁴⁹ Surge a colación uno de los aspectos más controvertidos que se fraguan en torno a María Magdalena, el de su identificación. Tres son las personalidades que se fusionan durante los primeros tiempos del cristianismo bajo su nombre. María de Magdala, llamada así porque según la tradición poseía un castillo en Magdala: "J'ay mon château de Magdelon, /don l'on m'appelle Magdelaine"; la pecadora de la que habla el Evangelio de San Lucas 7, 37 y finalmente María de Betania, hermana de Marta y Lázaro que aparece frecuentemente con el famoso tarro de perfumes en la escena de la Resurrección. A estas personalidades se une una cuarta la Magdalena provenzal, una religiosa del siglo VIII llamada sor Santa Magdalena quien, tras la destrucción de su convento por los sarracenos, habría vivido diecisiete años en la gruta de Sainte Baume y habría muerto en Saint Maximin. Como resultado de esta amalgama de personalidades no extraña que, vinculadas a la misma figura, se asocien no sólo representaciones tomadas del Evangelio, sino de la famosa leyenda provenzal.

⁵⁰ DE LA VORÁGINE, Santiago (1994) (6ª reedición): p. 390.



Fig. 9 Leyenda de María Magdalena. Traslado de la santa al cielo para asistir a los oficios celestiales, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: <https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/arrebato.jpg>

Sirviéndonos de la fuente referida de Santiago de la Vorágine podemos identificar la siguiente escena [**fig. 10**], que nos traslada a un nivel inferior, con el momento en el que la santa recibe, asistida por dos ángeles, la comunión de manos de San Maximino, ataviado con ropajes litúrgicos, a quien San Pedro había encomendado que atendiera espiritualmente a María Magdalena.



Fig. 10 Leyenda de María Magdalena. Comunión de la santa, Maximino y un ángel, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: <https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/comunion.jpg>

Según la *Leyenda Dorada* sabemos que, después de la Pasión y Resurrección del Señor, María Magdalena⁵¹ llegó, guiada su embarcación por un ángel, a las costas provenzales, al antiguo puerto de Marsella, donde comenzó su peregrinación y evangelización. Durante su estancia en Marsella la santa logrará convertir al gobernador y a su mujer a la fe cristiana quienes, en su deseo de conocer las predicaciones del discípulo del Señor, San Pedro, se embarcarán a Roma. La terrible tempestad que se desencadena en su viaje no permitió que la mujer del gobernador llegara a Tierra Santa, debiendo precipitadamente dar a luz al hijo que esperaba en un islote, donde finalmente murió. La fe, sin embargo, del gobernador en el apóstol del Señor salvará a su familia. De esta forma a su regreso a Marsella, se reencuentra con su mujer e hijo a los que creía muertos. Es precisamente esta parte final del viaje del gobernador la que el artista ha representado en esta parte del pseudo-retablo, con bastante fidelidad a la fuente de la que parte⁵² [fig.11].



Fig. 11 Leyenda de María Magdalena. Alumbramiento de la mujer del gobernador, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: <https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/peregrinacion.jpg>

⁵¹ No existe una total unanimidad en lo que a los acompañantes, que se embarcaron en el viaje junto a María Magdalena, se refiere. Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, el obispo San Maximino, a quien San Pedro había encargado que atendiera espiritualmente a María Magdalena, fue uno de los acompañantes de la santa en este viaje que les condujo al antiguo puerto de Marsella. Junto al obispo se destaca también la presencia de Lázaro, Marta, su criada Martila, San Cedonio, así como otros muchos cristianos. DE LA VORÁGINE, Santiago (1994) (6ª reedición): p. 384. Louis Réau, sin embargo, cita solamente a dos personajes como acompañantes de la santa, Marta y Lázaro. RÉAU, Louis (2000): p. 302.

⁵² El propio Joaquín Pérez Villanueva no establece de hecho ninguna relación entre esta parte de la composición y la vida de la santa. La describe como una escena independiente, sin vinculación alguna con lo que se desarrolla en el resto de los cuadros que componen el pseudo-retablo dedicado a su vida. Se realizó ya una identificación de las escenas en el apartado correspondiente del estudio *Lo macabro en el gótico. Nuevas aportaciones*. RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): pp. 222-232.

El episodio de la peregrinación del príncipe de Marsella, resaltando el alumbramiento prematuro por parte de su mujer y el rencuentro posteriormente con ella y su hijo, es uno de los más recurrentes dentro de la leyenda provenzal. La importancia, además, de su inclusión redonda en el papel de evangelización llevado a cabo por la santa en vida, antes de su retiro a la gruta de la Saint Baume.

No en vano, como complemento de cuanto indicado, la escena sita en la parte inferior-derecha ofrece una imagen de la santa en posición orante con el rostro y manos ligeramente elevadas [fig.12]. El contexto en el que se desarrolla este pasaje viene sugerido, aunque con un carácter muy sumario y un tanto ingenuo, por el solitario árbol erguido a los pies de la santa y una especie de pequeño edificio sobre el que aquella se dispone. Se trataría de la famosa gruta en la que se recluye simulada, en esta ocasión, a través de una especie de espacio cúbico.



Fig.12 María Magdalena y San Juan Bautista, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

La lectura una vez más de la leyenda nos alumbró el camino para la identificación de este pasaje. En ella, se nos indica como, tras la conversión del príncipe de Marsella a la fe cristiana, la santa se retira a la gruta de Saint Baume a hacer penitencia. Junto con el papel evangelizador de la santa, que ya pusimos de manifiesto, se insiste ahora en el carácter de espiritualidad y penitencia que tanta importancia tienen en el enclave Bajomedieval.

Al lado de la santa, compartiendo el mismo espacio, nos encontramos con una figura que en su momento Joaquín Pérez Villanueva⁵³ identificó con San Juan Bautista [fig.12]. Con su mano derecha parece querer bendecir, mientras que con la izquierda sostiene un disco.

Sabemos que en un primer momento la vida de María Magdalena se caracterizó por su actitud disoluta. Una vida marcada por la relajación de las costumbres morales, que terminaría por abandonar en aras de un camino caracterizado por la evangelización y buenas obras, tras el cual se retira al desierto en un deseo de entregarse a la contemplación de las cosas divinas.

Esta vertiente asceta de la santa, que con el tiempo se convirtió en la más demandada⁵⁴, se rastrea igualmente en la vida de San Juan Bautista. Aunque no es quizá el aspecto más destacado del santo⁵⁵, los Evangelios Canónicos así como los Apócrifos nos informan de la retirada del santo en su mocedad al desierto de Judea, para llevar una vida de ermitaño y predicar la penitencia.

Este retiro espiritual, que al final de sus vidas comparten María Magdalena y el que fuera “el último de los profetas y primero de los mártires”⁵⁶, podría justificar la inclusión de San Juan Bautista en un espacio dedicado en principio a exaltar la vida y leyenda de María Magdalena.

La incorporación al mural de la Magdalena de un santo, cuyo camino estuvo marcado también por la rectitud y buenas obras, redundaría no sólo en las virtudes de los dos santos descritos, sino en la necesidad de tomarlos como modelos a imitar.

Comentadas pues las escenas que componen este pseudo-retablo, queda por identificar a una última figura colocada sobre la franja de roleos que separa la escena comentada de aquella en la que la santa recibe la comunión de manos del obispo Maximino. Un personaje ataviado con austera túnica del que apenas vislumbramos restos de su cabeza.

Joaquín Pérez Villanueva⁵⁷ identificó esta figura con la de San Juan Bautista que, bajo la parca indumentaria, se presenta por segunda vez en la escena. Creemos, sin embargo, que la interpretación podríamos encontrarla recurriendo a la leyenda provenzal.

Si hacemos un breve recorrido por los pasajes más importantes de la vida de la santa, tras su retiro al desierto, nos encontramos con la presencia destacada de un sacerdote. Este personaje, que asiste desde la lejanía los arrebatamientos cotidianos de María Magdalena cuando es portada por los ángeles al cielo, se

⁵³ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 104.

⁵⁴ La vertiente asceta de la santa se convertirá precisamente en un episodio de gran predicamento a partir del Concilio de Trento (1545-1563). La necesidad de llevar una vida cristiana justificará la proliferación de imágenes como la de San Jerónimo con su calavera o la de la propia María Magdalena en actitud de rezo o meditación al lado del “memento mori”, propuestos como modelos directos a imitar.

⁵⁵ Una de las escenas más representadas de la vida del santo, además de su martirio narrado con una gran profusión de detalles en la *Leyenda Dorada*, es el pasaje del Nuevo Testamento en el que el Bautista procede al Bautismo de Cristo.

⁵⁶ RÉAU, Louis (1996): p. 488.

⁵⁷ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 104.

convertirá en el emisario de la santa, encargándose de advertir al obispo San Maximino del deseo de la Magdalena de recibir la comunión.

Es con este sacerdote, que llega a alcanzar un protagonismo destacado en la vida de la santa, con quien creemos poder identificar a nuestro ermitaño. Su disposición entre la escena, en la que la santa es transportada al cielo por los ángeles y el momento en el que recibe la comunión de manos de San Maximino, así parece confirmarlo [figs. 9 y 10].

En los ciclos dedicados a María Magdalena, en los que adquiere un protagonismo destacado su leyenda provenzal, no suele ser frecuente la representación de la figura del sacerdote o ermitaño⁵⁸. El deseo de sintetizar lleva a prescindir de elementos o detalles que, si bien tienen importancia, no son absolutamente necesarios para el completo entendimiento de la escena. La presencia, pues, del sacerdote en esta escena estaría avalada por el deseo del artista, resuelto quizá de forma ingenua, de conceder un hilo conductor a las escenas relacionadas con el aislamiento de la santa en el desierto.

En suma y a partir de la figura de la santa, como eje simétrico de la composición, se plantea un retablo con un importante despliegue de imágenes. En ellas los Evangelios y la Leyenda, fraguada en torno al siglo XI, constituyen los puntos de referencia para la elaboración de una serie de escenas vinculadas con la santa. La entrega incondicional a Cristo, que le lleva a estar presente a los pies de la cruz, y su retiro espiritual constituyen la base del mensaje a transmitir, al tiempo que justifican la elección de la vida de la santa como decoración del mural.

Valoración del conjunto mural

A las luces de lo expuesto y tras el estudio detallado de las distintas partes de las que consta el mural surge una inevitable pregunta, ¿cómo podemos justificar dentro de este programa iconográfico la inclusión de tres temas que en principio no gozan de conexión entre ellos?.

El Encuentro, con una participación importante inicialmente en la miniatura, se extrapolará con el tiempo al terreno de la pintura mural. No en vano, en tierras francesas y en torno al siglo XV, nos encontramos con un gran número de murales que participan de esta temática. Con un carácter pionero Italia se suma a este elenco de pinturas murales, ofreciendo obras como las de la Catedral de Atri (Teramo) (h.1260), la Iglesia de Santa Margarita en Melfi (Potenza) (h.1250),

⁵⁸ El sacerdote-eremita, intercesor de la santa, tiene su parangón en otra leyenda, la de María Egipciaca, de gran predicamento en el mundo medieval. Una de las escenas más representadas de la santa egipciaca es precisamente aquella de su retiro espiritual al desierto en presencia del monje Zósimo, quien se encargará después de su enterramiento. Escena y leyenda, en suma, que goza de gran similitud con la de María Magdalena, lo que explica que, en ocasiones, se produzcan trasvases de influencias. Así sucede en la capilla dedicada a la Santa María Magdalena en la parte inferior de la Basílica de San Francisco de Asís. En el pasaje de su retiro espiritual la santa aparece representada más en consonancia con la leyenda de María Egipciaca. Se muestra desnuda en el momento de la primera aparición del monje Zósimo, quien le presta su capa para que se cubra ante él. En el caso de las pinturas vallisoletanas el artista se ha mantenido bastante firme a la Leyenda de María Magdalena, de forma que el único elemento disonante en la escena lo constituirían los cabellos blancos adoptados, más propios de María Egipciaca, dada la avanzada edad que se le presupone en su retiro.

ejemplos más antiguos conservados de la Leyenda en tierras italianas, o las de la Iglesia de San Pablo en Poggio Mirteto (Rieti) (h.1312-1348)⁵⁹.

Es aquí en el terreno mural donde frecuentemente nos encontramos con toda una serie de escenas complementarias que depuran el significado final de la Leyenda. No es extraño, pues, que la Iglesia de Poggio Mirteto incluya, junto con la presencia del Encuentro, que aparece compartimentado en la parte superior, la representación de la Deposición del cuerpo de Cristo. Si bien es cierto que esta última escena presenta una cronología ligeramente más avanzada (primer tercio siglo XIV), con respecto a la pintura del Encuentro de principios del siglo XIV, lo importante es, sin duda, la agrupación de los dos temas en el mismo espacio. La Leyenda, de carácter literario, se une ahora a otro de contenido estrictamente religioso para representar así un episodio de la Pasión de Cristo.

Continuando con estos pasajes relacionados con la vida de Cristo, llama la atención la decoración complementaria del sepulcro de la familia Castelnovo (1354), en la Iglesia de Santa María de Vezzolano⁶⁰. En la parte inferior los caballeros, sorprendidos por la presencia de tres cadáveres que surgen de sus tumbas, son alertados por el gesto admonitorio del eremita. Siguiendo una composición que se ajusta perfectamente a los parámetros italianos, se completa esta decoración mural junto con la escena de la Adoración de los Reyes Magos y Cristo, inscrito en una mandorla, en la parte superior.

No menos interesante resulta en este sentido la obra cumbre del arte italiano, las pinturas del Campo Santo de Pisa, atribuidas en la actualidad, con bastante unanimidad por la crítica, a la figura de Buffalmacco (h.1338)⁶¹. En ellas, junto al extenso mural dedicado al Triunfo de la Muerte y al Encuentro, dentro de la temática de corte estrictamente macabro, se sitúan temas como el Juicio Final, epílogo y cierre de la decoración.

Francia aporta también a esta lista de ejemplares un importante conjunto. Johuet-sur-Gartempe, Antigny, o Boismorand (Vienne), que podemos datar cronológicamente entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, son algunas de las obras en las que podemos ver, acodado al Encuentro, escenas de la Vida y Pasión de Cristo, con la mirada siempre puesta en el Juicio que tendrá lugar al final de los tiempos.

Sin ánimo de ser exhaustivos hemos querido hacer una reseña que nos sirva para constatar esa vinculación activa del Encuentro con escenas que, en modo alguno aleatorias, muestran la Vida, Sacrificio y entrega de Nuestro Señor junto con el escenario del Juicio Final como telón de fondo.

⁵⁹ SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): fig. 13, p. 200.

⁶⁰ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): fig. 6, p. IV.

⁶¹ La bibliografía en torno a esta obra es extensa. Apuntaremos brevemente que, si bien durante mucho tiempo se mantuvo su adscripción indiscutible a Francesco Traini, con una datación cronológica que hacía en cierto modo el conjunto deudor directo de la peste negra de 1348 (MEISS, Millard (1988): p. 97-98; GUERRY, Liliana (1950): pp. 24-37; POLZER, Joseph (1982): pp. 107-30), la crítica actual se posiciona a favor de la figura de Buonamico Buffalmacco. Remitimos al estudio de Klaus Bergdolt para un análisis revisado de la cronología y su autoría. BERGDOLT, Klaus (1994) (Traducción 2002).

Esto es precisamente lo que sucede con la obra de Peñafiel. En ella el Encuentro, en tanto que Leyenda que narra la aparición de tres cadáveres a tres gentilhombres de relevante condición social, alerta al fiel sobre la ineludible presencia del final de su vida en la tierra. Qué mejor forma de difundir este mensaje que a través de las figuras de quienes, dentro del estamento laico, representan el más alto estatus social. Ya indicamos que al menos uno de los vivos porta el signo de su condición regia, la corona.

La presencia, por otro lado, del Juicio Final sirve de apoyo al mensaje final a transmitir. Nadie duda así del carácter de adoctrinamiento de una representación que recuerda la efímera vida en la tierra. Es el momento de arrepentirse, de ponerse a bien con Dios, antes de la llegada del Gran Día en el que los muertos resucitarán y serán juzgados a derecha e izquierda de Cristo. En este sentido el texto al que ya nos remitimos del *Dies Irae*, que acompaña al Juicio, no hace sino reforzar el contenido apocalíptico brindado ya por la propia imagen.

Si se avanza en la lectura de la obra de Payen⁶² se aborda, a la hora de analizar los distintos poemas conservados del *Dies Irae*, la importancia de valorar precisamente ese drama íntimo del pecador a quien en la tribulación del final de los días se le insta a tomar conciencia de los riesgos que le acompañan y dirigir su mirada hacia el arrepentimiento, canalizado por el camino de la penitencia.

Dentro de este contexto ofrecido por el Juicio Final y materializado en la realidad de los tres cadáveres enfrentados a los tres vivos, la Leyenda de María Magdalena no queda al margen del mismo.

Es cierto que la leyenda provenzal había adquirido entre los finales del siglo XIII y los principios del siglo XIV una gran popularidad, pero no debemos olvidar que la santa gozaba de la veneración de los dominicos, bajo cuya orden se encontraba el convento.

Además, y a favor de la representación de San Juan, estaría la propia advocación del citado convento. La aparición del santo y de todo un programa dedicado a él no sería en modo alguno anodino.

Retomando el contenido del programa hagiográfico debemos recordar que tanto la santa como el propio San Juan Bautista participaron de una vida de entrega y sumisión al Salvador. Una vida, por otro lado, de absoluto ascetismo, de reclusión y dedicación al rezo. Es esa vida de entrega la que, tomando como telón de fondo el escenario del Encuentro y el Juicio de la Segunda Venida, se proponía como enseñanza a todo el que contemplara la propia figura de San Juan Bautista y, sin duda, las imágenes de María Magdalena, modelo de arrepentimiento y penitencia, en quien el fiel podía verse perfectamente identificado.

Mover al arrepentimiento en los días de tribulación es pues el punto clave en ese mensaje final del conjunto pictórico, algo, por otro lado, en modo alguno ajeno al contenido de los propios poemas franceses del Encuentro. Tal y como podemos leer en el poema número V, Dios no persigue la perdición o la condena de los jóvenes que asisten al fenómeno macabro que se presenta ante sus ojos, por el contrario, busca su arrepentimiento. El contacto con la muerte física debe hacerles

⁶² PAYEN, Jean Charles (1965): pp. 60-62, FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 180 Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64.

percatarse de la vanidad de las glorias terrenales y de la brevedad de la vida. Solo una vida llena de sacrificio y servicio a Dios garantiza la salvación del alma. El servicio a Dios es el camino que conduce a la salvación y lo aparta de la condena:

*(vv. 313-318) Et vivre en peine et en labeur terrible
En servant Dieu tous jours paciemment
C'est le chemin qui Conduit seurement
Après trespas l'homme a salvation,
Qui va autrement va a damnement
Homme defeat e a perdition (...)⁶³*

Breve valoración del papel del infante Don Juan Manuel en el espacio de Peñafiel

No queremos terminar este estudio sin hacer una breve valoración del papel que creemos pudo tener el infante Don Juan Manuel, y que redundaría en el cometido de las pinturas y la elección de las mismas, dentro de la Iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

Es indiscutible que la historia de esta villa y la del propio convento está ligada a la figura de este noble. Es precisamente por decisión de Don Juan Manuel que se lleva a cabo la instauración del convento de la orden de Santo Domingo y quien se encargará así mismo de intervenir activamente en la ejecución del nuevo edificio, la Iglesia dedicada a San Juan en el año 1324⁶⁴. Las obras, sin embargo, se prolongarían en el tiempo pues en agosto de 1340, cuando el infante (muerto en 1348) redacta su testamento definitivo, estas todavía no habían finalizado⁶⁵. La mención al convento en su testamento refleja el apego que el infante tenía que tener a esta fundación dominica. No en vano, insiste en el número de rentas que asigna a misas y aniversarios, así como en la importancia y necesidad de que su cuerpo sea dispuesto en la iglesia nueva ante el altar mayor⁶⁶. Como ámbito sepulcral, que por orden expresa del infante debía tener la iglesia, el mejor complemento lo constituían sin duda unas pinturas que, ejecutadas a manera de pseudo-retablo, estaban allí para recordar y reflexionar sobre nuestras postrimerías con la mirada siempre puesta en el Juicio Final. Es aquí donde se refuerza la idea del conjunto mural sirviendo como excelente encuadre a ese espacio funerario que

⁶³ Estrofas recogidas en el Ms fr. 9905 Biblioteca Nacional de París, poema V, fol. 17v-22v, así como en el Ms. 1920 Museo de Conde Chantilly, poema V. GLIXELLI, Stephan (1914): pp. 108-110.

⁶⁴ Estas indicaciones aparecen recogidas por el propio Don Juan Manuel en el *Chronicon dni. Joannis Emmanuellis*. Cfr. FLÓREZ, Enrique (2009-2010) (Tomo II, Parte II, cap. VI): p. 219.

⁶⁵ Una de las obras más completas en torno a la figura de don Juan Manuel lo constituye sin duda la obra de GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1932): p. 696. Se recoge aquí el testamento del infante don Juan Manuel (agosto 1340). Testamento que había sido mencionado por primera vez por GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *Historia* (3 tomos, 1972). Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pie de página núm. 11, p. 122.

⁶⁶ Sabemos que estas disposiciones se llevaron a cabo, pues los restos de Don Juan Manuel, según documento de 29 de abril de 1376, fueron acogidos, al igual que los de su hermano Sancho Manuel y posteriormente los de Juan Manuel de Villena y su esposa Doña Aldonza de la Vega [A.H.N. Clero, Pergaminos. Carpeta 3435, nº15, fol. 2rtº-3vtº]. Hay que recordar que, desde el momento en el que el infante dona el alcázar como residencia conventual, hasta que se levantaran las dependencias propias del convento, establece la condición de que tanto él como sus sucesores recibieran sepultura en el interior del mismo.

por orden expresa de Don Juan Manuel debía constituir la cabecera de la iglesia. Entendemos, pues, que la figura de Don Juan Manuel, dada la dedicación del mismo al convento y la condición expresa de convertir la iglesia en espacio sepulcral, pudo perfectamente tener una participación activa en la elección de la temática mural. Un hombre versado, de una gran cultura para su tiempo, tenía necesariamente que ser conocedor de toda esta temática de corte macabro que, desde principios del siglo XIV, había alcanzado un gran predicamento en países europeos como Francia e Italia.

Como ya indicamos no podemos identificar a la figura que aparece al lado de María Magdalena con un personaje concreto. Si nos atenemos al último testamento redactado de 1340, sabemos que en una de sus cláusulas se especifica el deseo del infante porque se traslade el cuerpo de su segunda mujer, Constanza de Aragón, al espacio de la iglesia una vez que ésta se hubiera terminado⁶⁷. Podemos pensar, siempre bajo el terreno de la hipótesis, en una posible identificación del donante, que aparece a los pies de María Magdalena, con la que fuera segunda esposa del infante. Su insistencia en que trasladaran sus restos a la iglesia, que concebimos con ese carácter funerario, justificaría su presencia, participando del programa iconográfico. Un programa que envuelve toda una reflexión sobre las postrimerías con la mirada siempre puesta en el Juicio Final, como epílogo de la representación.

Conclusión

Además de incrementar el conjunto de pinturas de un periodo cronológico, el de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, del que no conservamos un excelso número de ejemplares, la obra de Peñafiel ayuda sin duda a completar el panorama de manifestaciones macabras en el ámbito peninsular. Se une así a la lista de pinturas murales que se presuponen ejecutadas para un ámbito con un carácter funerario, lo que las dota de completo sentido dentro del marco en el que aparecen. Además el hecho de que, en su parangón con las de Alcañiz y Uxue, se hayan conservado los dos niveles de representación, el de los vivos enfrentados a los muertos, completado con la figura del eremita, lo convierte si cabe aún en un ejemplar de gran valor testimonial dentro del ámbito de la iconografía macabra hispana de la Baja Edad Media. La obra refleja asimismo el carácter ecléctico de una temática que llega a tierras peninsulares más modificada, resultado de un trasvase de influencias de dos líneas de representación que se materializan paralelamente en el tiempo.

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA (412-426): *La ciudad de Dios*. Edición de MORÁN, José (1958): *Obras de San Agustín. La ciudad de Dios*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vols. XVI, XVII.
- AZCÁRATE, José María (1990): *Arte Gótico en España*. Manuales Arte Cátedra, Madrid.

⁶⁷ Testamento del infante Don Juan Manuel (agosto 1340). GIMENEZ SOLER, Andrés (1932): p. 696: Otrossi mando que acaben luego la eglefia de Sant Johan que yo començe en el dicho monesterio et que trayan y luego el cuerpo dela infante donna Constança mi mujer que esta en deposito en el monasterio de Santo Agostin del Castiello.

- BALTRÚSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid.
- BARRANCHINA, Jaime (1984): "Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañiz", *Estudios de Iconografía medieval española*, Joaquín Yarza Bellaterra, pp. 137-194.
- BERGDOLT, Klaus (1994): *Der Schwarze Tod in Europa. Die Grosse Pest und das Ende des Mittelalters*. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munchen (Consultada traducción italiana FRISAN, Anna (2002): *La Peste Nera e la fine del Medioevo*. Edizione Piemme).
- BIALOSTOCKI, Jan (1973): *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Biblioteca de las Historias Seria Iconológica. Barral Editores, Barcelona.
- CARDINI, Franco (1981): *Alle radici della cavalleria medievale*. La Nuova Italia, Firenze.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1965): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, [tomo II].
- CHIALA, P (1988): "Le Roman de Barlaam et Josaphat a l'origine du thème de la Reencontré des trois vifs et des trois morts"; "l'itinéraire européen de la Reencontré des trois vifs et des trois morts", *Immortalité et Décomposition dans l'art du Moyen Age*, pp. 43-126.
- CID PRIEGO, Carlos (1958): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Instituto de Estudios Turolenses*, nº 20, pp. 5-100.
- CID PRIEGO, Carlos (1962): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Goya*, nº 46, pp. 274-276.
- CIRLOT, Victoria (1987): *La novela artúrica*. Montesinos Editor, S.A.
- CIRLOT, Victoria (1988/1990): "El juego de la muerte". "La elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV". "La civiltà del torneo (sec. XII-XVII)". "Gisotre e torneu tra medioevo ed età moderna". En: *Atti del VII Convengno di Studio*, Narni.
- CIRLOT, Victoria (2001): "El juego de la muerte en la cultura caballeresca", *Revista de cultura*. Agulha 18/19.
- CURTIUS, Robert Ernst (1988): *Literatura Europea y Edad Media Latina. Lengua y estudios literarios*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, [tomo I].
- DE LA VILLA POLO, Jesús (2016): "Las pinturas murales de San Pablo en su contexto: una tradición milenaria", *Asociación Histórico Cultural Torre del Agua*, nº 8, pp. 7-11.
- DELUMEAU, Jean (1983): *Le péche et la peur. La culpabilisation en Occident XII-XVIII siècles*. Arthème Fayard.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): "El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica", *Estudios de Iconografía medieval española*. Joaquín Yarza. Editorial Bellaterra, pp. 53-135.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): "Lo macabro en el gótico hispano", *Cuadernos de Arte Español, Historia 16*, nº 70, 1992.

- FLÓREZ, Enrique (2009-2010): *España Sagrada*. Conserjería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- FRANCO MATA, María Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.
- FRANCO MATA, María Ángela (2003): "Texto e imagen: Del Credo Apostólico a los Santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla León, Navarra y Álava". En: *Jornadas interdisciplinarias las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI*, Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, Elida (1986): *San Juan y San Pablo de Peñafiel. Economía y sociedad de un convento dominico castellano (1318-1512)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1932): *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*. Academia Española, Zaragoza.
- GLIXELLI, Stephan (1914). *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Librairie Ancienne Honoré Champion. Édouard Champion, Paris.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82 [<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>]. Consulta 12/08/2020].
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "Visitas Espectrales en la Literatura y el Arte de la Baja Edad Media. El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra". En: AGUIRRE CASTRO, Mercedes; DELGADO LINACERO, Cristina; GONZALEZ-RIVAS, Ana (eds.): *Fantasmas, Aparecidos y Muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): "La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, nº 21, pp. 1-53 [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Iconografia_de_lo_macabro.pdf]. Consulta 12/08/2020].
- GRAU LOBO, Luis A (1996): *Pintura Románica en Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Valladolid.
- GUDIOL RICART, José (1955): "Pintura gótica", *Ars Hispaniae*, IX, Madrid.
- GUERRY, Lilliane (1950): *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*. Librairie Orientale et Américaine, G.-P. Maisonneuve, Paris.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Junta de Castilla y León.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2006): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla*. Fundación Universidad Española.

- HERNANDO GARRIDO, José Luis (2009): "Plurima Mortis Imago, del Románico al Gótico a través de la iconografía del juicio final en la pintura medieval de la Ribera del Duero", *Biblioteca: estudio e investigación*, 24, pp. 187-208.
- HUIZINGA, Johan (1993): *El otoño en la Edad Media, Estudio sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza editorial, Madrid.
- MÂLE, Emilie (1906): "L'art français de la fin du Moyen Âge. L'idée de la mort et la Danse Macabré", *Revue des deux mondes*. T. XXXII, pp.647-679.
- MÂLE, Emilie (1986) (1ª ed. francés 1908): *Religious Art in France: the Late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*. Bollingein Series XC. 3, Princeton University Press.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, [tomo XIII].
- MEISS, Millard (1988): *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*. Alianza Editorial, Madrid.
- MORREALE, Margarita (1973-1974): "Un tema no documentado en España: El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. XXXV, pp. 257-263.
- OLMOS HERGUEDAS, Emilio (2013): "La expansión medieval". En: VILLA, Jesús; MARCOS, María Jesús (eds.): *Historia de Peñafiel*, Ayuntamiento de Peñafiel, pp. 119-202.
- PAYEN, Jean Charles (1965): "Le dies irae dans la prédication de la mort et des fins dernières au Moyen Age", *Romania*, t. LXXXVI, n° 341, pp. 48-76.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín [1935-1936 (1940)]: "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. IV, pp. 99-114.
- POLZER, Joseph (1982): *Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and the Plague in the Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague*. D. Williman, New York, 1982.
- QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990): *Recuerdos y bellezas de España*. Editorial Ámbito, Salamanca.
- RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 2/tomo I].
- RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 3].
- RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 4/tomo II].

- REDONDO CANTERA, María José (2011): "El convento de San Pablo en Peñafiel (Valladolid). Panteón de los Manuel", *Biblioteca: estudio e investigación*, nº 26, pp. 161-199.
- REVILLA, Federico (1999): *Diccionario de Iconografía y simbología*. Cátedra. Arte. Grandes Temas, Madrid.
- RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): *Lo Macabro en el Gótico. Nuevas aportaciones*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1914): "Los pintores de los Reyes de Castilla", *Boletín de la Sociedad Española del Excursiones*, t. XXII.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (s. XIII): *La Leyenda Dorada*. Traducción de MANUEL MACÍAS, Fray José (1982): *La Leyenda Dorada*. Alianza, Madrid.
- SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): "Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale Italiana", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memoire Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, vol. XIII, fascicolo 3, pp. 145-251.
- SOLÍS CALDERÓN, Jesús (2016): "Exposición de las pinturas del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel". *Asociación Histórico Cultural Torre del Agua*, nº 8, pp.5-6.
- VAN MARLE, Raimond (1925): "Paintings of the Beginning of the fourteenth century in the Church of S. Falviano at Montefiascone", *Art Studies*, Cambridge, pp.15-24.
- VAN MARLE, Raimond (1971): *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*. Hacker Art Books, Nueva York.
- WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*, Valladolid.

