

Las pinturas murales de la iglesia parroquial de Revilla de Santullán (Palencia)

Santiago MANZARBEITIA VALLE
Universidad Complutense de Madrid

Las pinturas murales que decoraban la iglesia parroquial de Revilla de Santullán fueron trasladadas a lienzos en fecha indeterminada, probablemente a comienzos de este siglo. Los muros fueron repintados sobre la impronta de las pinturas originales mientras que éstas salieron al extranjero, iniciando un periplo que llevó a su dispersión y a una difícil localización de las mismas hoy día. No obstante existen fotografías de la mayor parte de las escenas, por lo que es posible reconstruir el programa iconográfico, la disposición primitiva, así como efectuar un análisis estilístico aproximado de las mismas.

Las primeras noticias relativas a los murales de Revilla nos las da Post en 1933¹, que dice haberlas visto por última vez en posesión de Lady Limerick en Hall Place, Bexley, en el condado de Kent. No obstante pudo no ser Inglaterra el destino inmediato de nuestras pinturas, pues en el Catálogo Monumental de Palencia de 1939², se dice que las pinturas viajaron a los Estados Unidos, regresando poco tiempo después a Europa, si bien no a España. Las pinturas no debieron tener el éxito previsto en el mercado del arte norteamericano, corriendo diferente suerte a la de otros murales castellanos, sacados de España de forma igualmente ilícita, como los de San Pedro de Arlanza o San Baudelio de Berlanga.

Sabiendo pues que quedaron depositadas en la mencionada colección inglesa, ya antes de 1933, no volvemos a tener noticia de las mismas hasta el mes de marzo de 1958, cuando la hoy desaparecida galería

londinense, The Arcade Gallery, saca a subasta al menos una de las escenas, la Visitación, según la publicidad del Burlington Magazine que incluye fotografía de la misma³.

Las pinturas debieron ser adquiridas por Don Raimundo Ruiz, de cuya colección⁴ provienen las fotografías que obran en la fototeca del Instituto Diego Velázquez (CSIC). En base a estas fotografías hemos realizado nuestro estudio; conviene aclarar que en la carpeta correspondiente no se menciona que las fotografías correspondan a Revilla ni a ninguna otra iglesia. No obstante al cotejarlas con las imágenes de los muros repintados, que hemos fotografiado in situ, y siguiendo las descripciones que de ellas nos hacen los dos mencionados historiadores, las consideramos procedentes de Revilla y no de Barruelo de Santullán (Palencia), como también podría deducirse de las informaciones de don M. A. García Guinea⁵.

TIPOLOGIA DEL EDIFICIO

La iglesia parroquial de Revilla de Santullán corresponde al habitual modelo de templo rural del norte de la provincia de Palencia: fábricas sencillas pero sólidas, edificadas con buen sillar en estilo románico pero que incorporan también elementos de transición al gótico.

Es iglesia de reducidas dimensiones, con nave única, espadaña en el lado de los pies y ábside semicircular con canecillos al exterior. Su portada sur, cobijada por un pórtico del siglo XVI, está formada por seis arquivoltas de medio punto y es uno de los más bellos ejemplos del románico palentino, que además aparece firmado en la inscripción «Micaelis me fecit»⁶.

Al interior la cubierta original de la nave, probablemente románica de transición, de cañón apuntado, ha sido sustituida por una moderna. Se conservan íntegramente el arco toral apuntado, el tramo recto del presbiterio, también cubierto con cañón apuntado y el ábside de planta semicircular pero apuntado igualmente en el cuarto de esfera que lo cubre.

Como otras fábricas palentinas de transición, podemos datarla entre los últimos años del siglo XII y el primer cuarto del siglo XIII. Aparte del mencionado maestro de la portada sur, se desconoce el nombre del maestro de cantería, si bien en el Catálogo Monumental de Palencia del Sr. Navarro⁷ se recogía la existencia de una inscripción alusiva a un cierto maestro Thomas, inscripción que no pudo ser encontrada por el Sr. García Guinea y que éste considera una confusión⁸. Esta confusión se mantiene en la obra de Sancho Campo que menciona los nombres de Thomas y Miguel como maestros que realizaron la obra de cantería⁹.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS Y DISTRIBUCION DE LOS TEMAS

Las pinturas murales de la iglesia de Revilla se disponen en el ábside de la iglesia, sobre el cuarto de esfera y la bóveda del tramo recto que le precede. Cada escena queda perfectamente delimitada por una cenefa de motivos romboidales o triangulares en grisalla, simulando una tracería esculpida.

Los temas se distribuyen entre esas dos zonas antes mencionadas. Responden al ciclo de la vida de la Virgen, cuya lectura se inicia en la parte superior izquierda de la bóveda, con la escena de la Anunciación, para continuar así de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, atravesando el ábside, hasta la última escena de la Huida a Egipto en la parte inferior izquierda de la bóveda.

El cuarto de esfera

En la parte central, al modo del Pantocrator románico, la imagen del Salvador en la gloria, vestido con una túnica ceñida y manto. Tiene la cabeza nimbada, la barba partida y bendice con la mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta una larga filacteria desplegada hasta los pies. Está rodeado por cuatro ángeles arrodillados que en actitud de asistirle sujetan los bordes de su manto. Todo ello queda inscrito dentro de un nimbo circular de decoración geométrica. Adecuados a los ángulos del cuarto de esfera, aparecen a derecha e izquierda, arrodillados, sendos ángeles en actitud de adoración y con algún objeto no identificable entre sus manos pero que podría tratarse de una naveta y un incensario, respectivamente, por lo que sería factible su condición de turiferarios. Quien repintó la impronta correspondiente a estas figuras colocó sendos incensarios entre sus manos, respetando la posición de las manos del ángel de la izquierda pero alterando la del ángel de la derecha que en la pintura original tiene las manos a la misma altura y nos parece que sostiene una naveta o un vaso para el incienso.

Debajo del Salvador aparece el tema de la Asunción de María rodeada por cinco ángeles; lleva túnica y manto azul de grandes rosetones, la cabellera rojiza le cae sobre los hombros y queda ceñida por una diadema.

A la derecha de la Asunción se dispone el tema de la Circuncisión. En el centro el niño desnudo sostenido por su madre y el sacerdote que se dispone a efectuar el rito judío, al fondo una construcción muy esquemática. Junto a María dos personajes barbados, posiblemente José y un testigo.

A la izquierda de la Asunción aparece el tema de la matanza de los inocentes. Ante la figura sedente del rey Herodes, coronado y en acti-

tud de impartir una orden, dos soldados llevan a cabo la misma, uno atravesando con una lanza el cuerpo de un niño y el segundo con una espada desenvainada se dispone a degollar a otro más. Tras ellos un tercer soldado y otro personaje observan impasibles la escena, mientras que una madre arrodillada con las manos crispadas parece suplicar misericordia o lamentarse.

La bóveda del tramo recto (lado del evangelio)

La Anunciación, desarrollada en un interior con un fondo a modo de tapiz y un techo de casetones cuadrados. El ángel con una rica vestidura de túnica y manto se arrodilla y despliega una amplia filacteria con la salutación AVE MARIA en letras de tipo gótico monacal del último período¹⁰. La virgen igualmente arrodillada, ante el reclinatorio sobre el que aparece abierto el libro de horas, está envuelta en un amplio manto y cruza sus brazos sobre el pecho en señal de aceptación. Entre ambos personajes, sobre el suelo, un jarrón de doble asa con azucenas.

La Epifanía, situada bajo el tema anterior. No disponemos de reproducción fotográfica de la escena original y es posible que ésta se extravíase, pues no forma parte de la colección de don Raimundo Ruiz, por ello la describimos en base a la impronta repintada in situ. Si bien debemos considerar que ésta puede no corresponderse íntegramente con la original, pues dicho repinte se hizo de una forma arbitraria y torpe que en la mayoría de los casos no responde ni en el estilo, ni en la composición, con la de las escenas originales. En un interior a modo de caja espacial, un techo de vigas y un fondo de brocado ocre con una red de rombos rojos. Ante la Virgen sentada con el niño en el regazo y acompañada por José, uno de los reyes adora al niño al que ha ofrecido un presente, una caja con pie que María sostiene con su mano, mientras los otros dos reyes en pie esperan su turno.

La bóveda del tramo recto (lado de la epístola)

La Visitación tiene como fondo dos sencillos edificios de sillares y tejas, sobre los que se recortan las figuras de la Virgen destocada y la de Santa Isabel que por el contrario lleva cubiertos su cuello y su cabeza, caracterizada así, más que en su rostro, como una anciana. Ambas mujeres se abrazan adelantando sus brazos, cuyas manos quedan a la altura de sus abultados vientres, a modo de bendición.

La Huida a Egipto está representada bajo la escena anterior. Sobre el fondo amarillento de un campo de espigas aparece la figura de la Virgen a lomos de una borrica, llevando en sus brazos al niño. La Virgen

lleva un gran nimbo y viste una túnica oscura, casi negra y un amplio manto de color claro. San José va delante, llevando del ramal a la asna, y vestido con una larga túnica ceñida y listada de color morado de arriba hacia abajo para indicar los pliegues o sombras. A la izquierda de este grupo aparece en un segundo plano un espigador con una gavilla entre sus manos y volviendo su cabeza hacia atrás.

Cuerpo bajo del ábside

Por diversos testimonios conocemos la existencia en otro tiempo de escenas pintadas en el medio cilindro del ábside¹¹. Aunque hoy día no quedan restos de las mismas, sabemos que al menos uno de los asuntos representados era el martirio de los santos Cipriano y Cornelio en el Colisco, en el que este último aparecía arrodillado¹². La inclusión de escenas relativas a la vida o al martirio de determinado santo o santa, a los que se tiene una especial veneración local y bajo cuya advocación se encuentran todavía los templos, son habituales en muchas iglesias del norte de Palencia. Estas escenas suelen estar colocadas precisamente en el cuerpo bajo del ábside, a los lados del vano situado en el eje axial del mismo o incluso en su centro cuando carece de aquél, como debió ser el caso de la escena de la iglesia de Revilla según la mencionada descripción.

Post, el primer biógrafo de Revilla, habla también de la existencia de dos fragmentos originales *in situ*, cuando el resto de las pinturas ya habían sido arrancadas y sus improntas repintadas¹³. Se trata de un busto sin nimbo junto al que aparece la inscripción «SANTIO AN...» y la figura de un hombre con libro. Es difícil juzgar algo que ya no existe pero se nos plantean dos hipótesis. La primera es que el primero fuese la representación de un donante o acaso del pintor, llamado Sancho. La segunda es que la inscripción tenga que interpretarse como «San Ioan» (Juan), y que las pinturas formaran parte de una serie de santos mártires y evangelistas, al modo de los restos conservados en la cercana iglesia parroquial del Barrio de Santa María, y que como en Revilla se localizan en la zona del medio cilindro del ábside.

ANALISIS TECNICO

Técnica pictórica

La técnica utilizada en estos murales es la de fresco seco, es decir, colores disueltos en agua sobre una superficie ya seca preparada con

arena y cal, por lo que los retoques deben hacerse al temple y nos lleva a hablar de una técnica mixta.

Conservación: restauraciones y alteraciones

Las pinturas del lado del evangelio estuvieron siempre al descubierto, mientras que las de la epístola estuvieron cubiertas con cal¹⁴ hasta su primer estudio, poco después de su traslado, en torno y siempre antes del año 1933.

Según el Sr. Navarro¹⁵ las pinturas sufrieron una restauración, o mejor dicho un retoque en el siglo XVIII, a causa de estar deterioradas por la humedad de las filtraciones de agua a través de los muros. Pero creemos que la supuesta restauración es mera hipótesis. Quizá el que otros conjuntos pictóricos afines al de Revilla fuesen repintados en ese siglo, como es el caso evidente y documentado de las pinturas de San Cebrián de Muda en 1737, le lleva a plantearlo. Pero nada nos lo evidencia viendo las pinturas que conservan un estilo homogéneo, similar al de otros conjuntos palenquinos y cántabros, propio del siglo XV en el que fueron realizadas.

Hemos de recordar que las pinturas originales fueron traspasadas a tela. Sobre la impronta que quedó en los muros se hizo un repinte con el fin de recrear los temas originales, pero este repinte fue realizado por una mano que en la mayoría de los casos no sólo no supo ser fiel al estilo de las figuras originales, sino que además alteró algunas de las composiciones de las escenas descritas en el apartado anterior. Unas veces cambiando la actitud y la iconografía de los personajes y suprimiendo incluso a alguno de los originales (escena del Salvador con ángeles), otras invirtiendo la posición de los personajes (escena de la Anunciación), otras alterando de forma radical la escena en cuanto a composición y personajes, aún manteniendo el tema (escena de la Matanza de los Inocentes), otras la transformación de la escena es tan radical que afecta incluso al asunto original que ha sido también alterado (escena de la Circuncisión, sustituida por una nueva composición relativa al Niño entre los doctores).

No obstante comparando las escenas originales con las improntas repintadas, observamos que pese a las mencionadas alteraciones, se aprovechan en muchos casos las siluetas de las figuras originales aunque después pueda cambiarse la caracterización del personaje. Incluso en un caso (la Epifanía) la impronta repintada in situ es la única referencia que tenemos de la escena original que pasada a lienzo se encuentra en paradero desconocido.

Los fragmentos de las escenas que ocupaban la parte baja del ábside que habían quedado in situ no fueron objeto de ninguna restauración o labor para su conservación, por lo que se han perdido definitivamente.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Un estilo lineal es lo más característico de estas pinturas, cuyas figuras se perfilan con gruesas líneas negras en contornos e intornos. Los colores utilizados son puros, sin mezclas, probablemente obtenidos de tierras locales¹⁶, aplicados con pinceladas amplias y largas sobre extensos campos de color.

Las figuras, como las composiciones, destacan por su planitud, si bien se aprecia un intento de modelado algo tosco por medio de sombreados en las vestimentas y armaduras (p. e., escena de la matanza de los inocentes), y a través de la profusión de pliegues en la indumentaria de algunas figuras, especialmente de los ángeles (turiferarios y Anunciación). Los pliegues son quebrados, acartonados, del tipo de los pliegues angulosos y abundantes que caracterizan el estilo gótico hispano-flamenco. Estas figuras nos parecen las más valientes, pues en ellas encontramos los únicos escorzos y giros en tres cuartos de todo el conjunto pictórico.

La perspectiva es igualmente primitiva, se recurre a la perspectiva cromática, de tradición románica, buscando el contraste de colores por su proximidad, tanto entre las diversas piezas de la indumentaria como entre los diversos campos de color que se utilizan como fondo de las composiciones (p. e., escena de la Huida a Egipto). Aunque el pintor muestra un conocimiento de la perspectiva trecentista de Giotto, realizando en un tamaño menor las figuras que aparecen en un plano más alejado (escena de la Huida a Egipto) o recurriendo a la caja espacial para organizar el espacio interior de alguna escena (la Epifanía), o bien cuando en escenas ambientadas en un exterior (la Visitación o la Circuncisión) coloca como fondo edificios de sencillos volúmenes cúbicos, se mantienen convencionalismos medievales como la perspectiva abatida a la hora de mostrar ciertos objetos (atril, libro y artesonado en la escena de la Anunciación) o incluso personajes (tamaño desproporcionado de los niños en la Circuncisión o en la matanza de los Inocentes, el de la figura de la Virgen con respecto a San José en la Huida a Egipto, o el del Salvador con respecto a los ángeles), pero siempre con un fin narrativo y no jerárquico como era habitual en la pintura románica. Un ejemplo constante de esta desproporción narrativa es el tamaño de las manos que adquieren un gran desarrollo en todas las escenas para resaltar sus gestos.

Las composiciones son claras y ordenadas, y en general las figuras se disponen en uno o dos planos. Unas al modo de un friso narrativo (Circuncisión y Huida a Egipto); otras siguen un esquema más tradicional y simétrico en cuanto a la ponderación de masas, pero en ellas ya

aparecen figuras en un segundo plano (el Salvador y la Asunción), cortadas u ocultas por las del primero; de forma excepcional, en la escena de la Matanza de los Inocentes los personajes se distribuyen hasta en tres planos, si bien hay una sensación de falta de espacio entre ellos.

En todas las escenas las figuras protagonistas se colocan en el primer plano, sobre la línea del marco, sin insinuarse por delante de ellas el suelo y anulando así cualquier indicio de perspectiva lineal.

El encuadramiento de las escenas por medio de amplias cenefas de rombos unidos por los vértices o de dientes de sierra contrapeados, que denominamos losanjes, es una nota también característica del estilo decorativista de Revilla. Realizadas al modo de una grisalla, destacan por su efecto de simular una tracería de escultura monumental tridimensional. Un segundo encuadramiento interior de las escenas se realiza por una triple franja que alterna una coloración oscura-clara-oscura, que dota a la escena pictórica de una mayor y fingida profundidad bajo el encuadramiento de la grisalla.

Las figuras se caracterizan por la inexpresividad de sus rostros, todas ellas respiran un aire de tranquilidad, y todas independientemente de su protagonismo están dotadas de una sonrisa amable y ausente. Sus movimientos quedan congelados y sólo sus gestos o sus posturas dan cierta animación e incluso, ocasionalmente, cierto dramatismo a la escena (Matanza de los Inocentes), y hacen de ellas figuras «parlantes». El trazo enérgico y seguro con que están dibujadas es sin duda lo que las define de una forma más clara. Tampoco hay un intento por personificar, existen unos tipos creados que se reducen a dos femeninos y dos masculinos, que se diferencian por representar una edad joven y otra anciana. Y estos tipos se toman según las necesidades de la escena, caracterizándoles según su función en ella por medio de algunos detalles en su indumentaria o algún otro objeto.

ANALISIS ICONOGRAFICO

Si bien los temas representados derivan del arte pictórico románico, la iconografía corresponde a la de un momento del arte gótico, concretamente a la del último período pictórico de este estilo que denominamos hispano-flamenco.

Por la limitada extensión obligada de este estudio no podemos incluir las relaciones pormenorizadas de los temas con los de otros conjuntos pictóricos afines. Lo haremos en un estudio más amplio que forma parte de nuestra tesis doctoral y en el que fijándonos en los detalles más peculiares de cada tema, en todos y cada uno de los conjuntos, así

como en las variantes que pueden presentarse al cotejarlos en sus diversas versiones, podremos apreciar de forma más amplia el más personal estilo interpretativo de sus autores.

El programa iconográfico

El orden temático de las escenas, su lectura, debe hacerse según el ciclo religioso-catequético en base al cual fueron realizadas.

El programa de Revilla, interpretando el esquema de la distribución de los temas, tiene una lectura clara pero doble: una en sentido horizontal descendente más extensa y otra en sentido vertical ascendente.

La primera tiene como tema el ciclo de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús, y la lectura se realiza de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, esto es: Anunciación, Visitación, Epifanía, Circuncisión, Matanza de los Inocentes y Huida a Egipto. Es de notar la ausencia del tema del Nacimiento, tan importante, y que se desarrolla en casi todos los demás conjuntos pictóricos hermanos, así como el colocar el tema de la Circuncisión después de la Epifanía, cuando el orden debería ser el inverso según el ciclo religioso y también según la tradición artística medieval. La supresión del tema del Nacimiento no parece tratarse de un olvido sino que se debe sin duda a la falta de un espacio que ocupa en cambio un tema mariano poco frecuente en la iconografía de la pintura gótica, es el tema de la Asunción de la Virgen. La disposición de este tema, centrado en una parte destacada del ábside, como comentamos más abajo, corrobora la teoría de un protagonismo mariano del programa iconográfico de Revilla, como por otra parte algo inherente al arte gótico, en el que la imagen de la Virgen se asocia y representa a la Iglesia.

La segunda lectura no corresponde propiamente a un determinado ciclo, sino que se ordena con un sentido jerárquico ascendente según el sentido simbólico que tiene las diferentes partes del eje axial del ábside, esto es: el desaparecido martirio de los santos Cipriano y Cornelio en el medio cilindro que representa el ámbito terrestre; la Asunción, en la zona de transición entre lo terrenal y lo celestial, localizado en la parte baja del cuarto de esfera y que sirve de hito entre las dos lecturas (horizontal y vertical); por último y en el vértice superior del eje absidal, ámbito celestial, se dispone el tema del Salvador presidiendo todo el conjunto.

FILIACION Y CRONOLOGIA

Las pinturas murales de Revilla no han sido objeto de especial interés por parte de los estudiosos, limitándose a dar a conocer una des-

cripción y alguna opinión sobre su estilo y filiación, pero de una forma superficial y poco pormenorizada. Las opiniones de Post¹⁷, aunque escuras y escasas nos parecen acertadas y nos ayudan a centrar la filiación y la cronología del conjunto: las incluye como obras marginales del estilo lineal, reconoce que hay una deuda de las figuras con tipos flamencos, y que la moda y la iconografía nos indican una fecha de ejecución nunca anterior a la segunda mitad del siglo xv. Las noticias que Navarro aporta poco después¹⁸ son complementarias en cuanto a la descripción, pero menos acertadas en cuanto a la cronología, pues las cree de mediados del siglo xiii. Hace esta apreciación en base al tosco modelado y perspectiva de las pinturas, que le lleva a compararlas con las italianas de la iglesia Superior de Asis atribuidas a Giotto. Si creemos acertado este matiz en cuanto a cierto primitivismo italiano en el modelado, la perspectiva o la ambientación de algunas escenas de exterior. Pero en algunos detalles decorativos como los doseles que aparecen en la Anunciación y la Epifanía, resulta una referencia algo remota, y es más probable que como indica Post deba atribuirse a una costumbre flamenca. Más recientemente Sancho Campo¹⁹, las sigue creyendo como de finales del siglo xiii y de escuela leonesa mientras que García Guinea²⁰ ya las considera como del siglo xv.

Nos encontramos pues ante unas pinturas que podemos calificar de eclécticas: por un lado presentan un estilo formal propio del primer gótico caracterizado por su linealidad, su intenso carácter narrativo en los gestos, los objetos y en los tipos de perspectiva de que se vale, son todavía propios del estilo internacional de la primera mitad del siglo xv, y su iconografía, aunque en algún caso muestre una persistencia o derivación de modelos románicos (el Salvador), así como la moda, responde claramente al estilo hispano-flamenco de la segunda mitad del siglo xv.

Los murales de Revilla tienen un paralelo claro e íntimo con otros conjuntos palentinos muy próximos en el espacio; uno de ellos, el de Valberzoso, está documentado hacia 1483-1486, fecha que de forma aproximada creemos válida para el conjunto pictórico de Revilla.

En nuestro estudio doctoral antes mencionado, estudiamos de forma más pormenorizada, individual y colectivamente, la filiación y cronología de todos estos conjuntos pictóricos: Revilla de Santullán, Valberzoso, San Felices de Castillería, Barrio de Santa María, San Cebrián de Mudá, La Loma, Henestrosas y Mata de Hoz, donde intentaremos clarificar la existencia de un maestro y un taller pictórico ambulante que trabajó de forma intensa durante el último cuarto del siglo xv en torno a la comarca del Alto Campoo y sus valles adyacentes.

NOTAS

¹ C. R. POST: *A History of Spanish Painting*. Vol. IV. Cambridge, 1933, «Other Palencian Works of the Period», p. 198.

² R. NAVARRO GARCIA: *Catálogo monumental de Palencia*. Vol. III, 1939, «Partido de Cervera del Río Pisuegra», p. 77.

³ Burlington Magazine, n.º 660, Londres, marzo, 1958, p. XIX.

⁴ Desconocemos el paradero actual de la colección de don Raimundo Ruiz, anticuario que tenía comercio público de antigüedades en la Carrera de San Jerónimo, esquina con Santa Catalina (Madrid), desaparecido hacia 1958. Debemos notar que existen datos contradictorios que nos impiden dilucidar el periplo de estas pinturas desde que fueron transferidas a tela. El último documento gráfico de las mismas, es la fotografía de la mencionada revista inglesa donde la escena de la Visitación muestra una restauración con respecto a la fotografía que de la misma, obra en la fototeca del CSIC. Es también significativo que el mismo año en que desapareció el local comercial del señor Ruiz coincida con la subasta de esta escena en la galería londinense, de lo que podría deducirse fácilmente una venta a esta última como liquidación de sus existencias o bien que las fotos del CSIC correspondan al estado de las pinturas antes de su salida de España antes de 1933. Ante las contradicciones entre los documentos gráficos y las noticias de los historiadores, no podemos más que mostrar las diferentes fuentes y confiar en que en un futuro próximo podamos localizar las pinturas y reconstruir así la secuencia de su dilatada historia.

⁵ M. A. GARCIA GUINEA: *Pinturas murales del siglo xv en San Felices de Castilleja (Palencia)*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1950-1951, p. 110.

Si bien es posible que la fotografía que vio el señor Guinea correspondiera al «Pantocrator» de Barruelo de Santullán, hemos de notar que no conocemos dato alguno sobre la suerte que han corrido estos murales, arrancados de su lugar de origen, y de los que ni siquiera Post da noticia alguna. Por ello pensamos la posibilidad de que la foto correspondiese a Revilla; no obstante y en todo caso la representación de uno y otro «Pantocrator», sería similar entre ellos y con respecto al de Revilla.

⁶ M. A. GARCIA GUINEA: *El Románico en Palencia*. Palencia, 1961, 2.ª ed. 1975, p. 250

⁷ R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*, p. 77.

⁸ M. A. GARCIA GUINEA: *ob. cit.*, 1975, p. 250.

⁹ A. SANCHO CAMPO: *El Arte Sacro en Palencia*. Vol. I. Publicaciones del Obispado de Palencia, Palencia, 1970, cap. II, p. 133.

¹⁰ R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*, p. 77.

Este mismo tipo de letras aparece en inscripciones de otros conjuntos murales, entre ellos en el de Valberzoso, donde se da la fecha de 1483 o 1486. Es el tipo de letra gótica que se utiliza en las inscripciones votivas y heráldicas monumentales durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1517).

¹¹ A. SANCHO CAMPO: *ob. cit.*, vol. I, cap. II, pp. 129 y ss.; C. R. POST: *ob. cit.*; R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*

¹² D. RUIZ BUENO: *Actas de los Mártires*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1962, pp. 751 y ss.

San Cipriano, obispo de Cartago, sufrió martirio durante el gobierno del procónsul Galerio Máximo, siendo emperador Valerio, en el año 258 d. C. Fue degollado en la Villa Sexti, casa de campo del procónsul a las afueras de Cartago; tras despojarle de su dalmática y prosternarse en oración, se venda por sí mismo los ojos con un lienzo y sus manos son atadas por un presbítero y un diácono, ambos llamados Juliano, que le asisten.

D. RUIZ BUENO: *ob. cit.*, p. 686. San Cornelio muere desterrado de Roma en Civitavecchia, en el 253 d. C. La muerte en el destierro le concedía la gloria del martirio. Su figura se asocia a la de San Cipriano por ser ambos figuras capitales de la Iglesia durante la persecución de Decio, emperador que precedió a Valeriano.

¹³ C. R. POST: *ob. cit.*, p. 191.

¹⁴ R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*, p. 77.

¹⁵ R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*, p. 77.

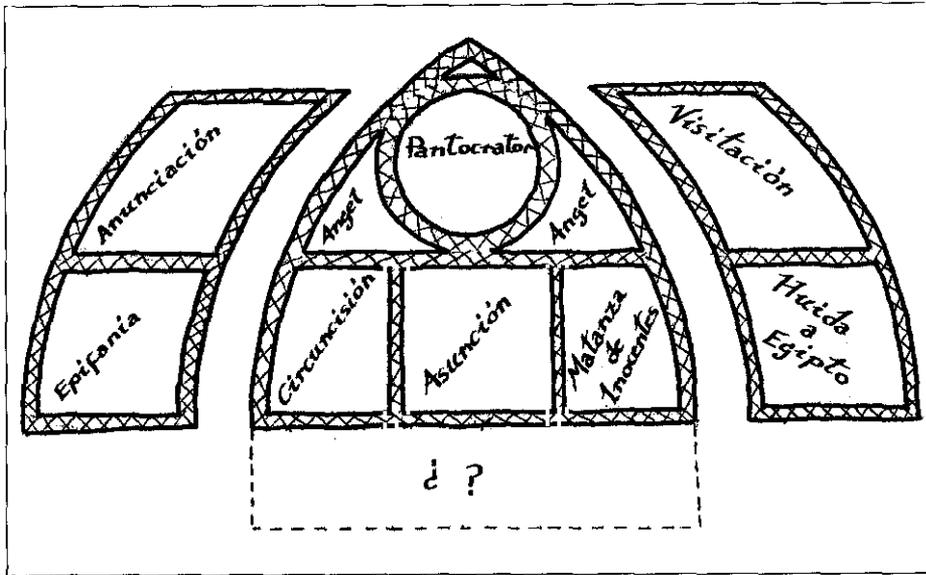
¹⁶ A. SANCHO CAMPO: *ob. cit.*, 133.

¹⁷ C. R. POST: *ob. cit.*, p. 191.

¹⁸ R. NAVARRO GARCIA: *ob. cit.*, p. 77.

¹⁹ A. SANCHO CAMPO: *ob. cit.*, p. 133.

²⁰ M. A. GARCIA GUINEA: *ob. cit.*, 1950-1951, p. 108.



Esquema.—Distribución de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Revilla de Santullán (Palencia).



Fig. 1.—El Salvador (Revilla de Santullán).



Fig. 2.— *Escena de La Asunción de María (Revilla de Santullán).*



Fig. 3.— *Escena de La Anunciación (Revilla de Santullán).*



Fig. 4.—Escena de La Visitación (Revilla de Santullán).