

VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes

Trabajo Fin de Grado de Historia del Arte



**Estudio sobre la capilla de San Martín en la catedral
Vieja de Salamanca**

AUTOR/A: David Micael Hernández Matías

TUTOR/A: Elena Muñoz Gómez y Javier Herrera Vicente

Curso 2024-2025

Contenido

Introducción:.....	2
Justificación del tema y objetivos.....	2
Metodología.....	2
La capilla de San Martín:.....	3
La fundación de la capilla.....	3
El momento de esplendor.....	6
La capilla funeraria.....	11
Tapices pintados.....	18
La capilla en conjunto: una aproximación a su recepción.....	22
Cuando las imágenes pierden su poder: obsolescencia, abandono y resignificación.....	25
Conclusiones.....	29
Bibliografía.....	31
Anexo: Transcripciones.....	34

Introducción:

Justificación del tema y objetivos

Este estudio se centrará en la capilla de San Martín fundada en 1264 y ubicada en la parte baja de la torre del cuerpo de campanas en la Catedral Vieja de Salamanca. En él, se abordarán brevemente todas las imágenes que conforman la capilla, se analizará también el efecto que estas producen en su conjunto, en aras de una primera aproximación a su recepción. Los objetivos son, por tanto:

Realizar una aproximación a las distintas manifestaciones artísticas del conjunto, en base a las investigaciones académicas llevadas a cabo por la historiografía, principalmente Gutiérrez Baños y Lucía Lahoz. Se conseguirá así realizar una síntesis coherente de lo que ya se ha aportado previamente sobre la capilla por parte de otros investigadores. Después se intentará conseguir una primera aproximación a la recepción estética de la capilla, atendiendo también a las circunstancias de su abandono y redescubrimiento, para intentar conseguir una visión más global de las obras que tenga en cuenta las distintas temporalidades de estas.

Metodología

La línea académica que sigue este estudio intenta alejarse de una Historia del Arte reduccionista, basada únicamente en la evolución de los estilos y las formas, para poder acercarnos mejor a la verdadera transcendencia de las imágenes y todo lo que estas pueden revelarnos. Se adoptará el término de imagen, como explicaba Schmitt, no con intención de oponerlo a la categoría de arte sino para restituirla de toda su significación aunando los distintos tipos de imagen medieval, los materiales, las del imaginario mental y las de la teología cristiana *ad imagen dei*.¹

Se seguirán los estudios de Kemp centrados en la recepción estética, poniendo el acento en la importancia de las maneras en las que las imágenes establecen un contacto con sus

¹Jean Claude Schmitt. «El historiador y las imágenes». *Relaciones XX*, n.º 77 (1999), 38.

espectadores, y como esto se relaciona con los contextos sociohistóricos, así como con su impacto estético.²

Muchos otros investigadores han influenciado directamente los contenidos de este estudio, y aunque por motivos de extensión nos es imposible detallar sus líneas metodológicas, sí les haremos una mención: David Freedberg, Michael Camille o Serafín Moralejo.

La capilla de San Martín:

La fundación de la capilla

La capilla de San Martín se funda en 1264 por el obispo don Pedro Pérez con el objetivo de establecer aquí su enterramiento.³ (Figura 1) Hoy solo conservamos de este, el arcosolio en la pared y un epitafio en piedra. Pero como ya apuntaba Gómez Moreno la documentación comprueba que este fue enterrado en un arco afigurado.⁴ Posible cabeza de serie de los modelos pictóricos del resto de sepulcros de la catedral.⁵

El cometido de la capilla es por tanto funerario. Su ubicación responde a un aprovechamiento de un espacio sin ninguna función prevista, que se resignifica e integra en el interior de la nave mediante la apertura de un vano.⁶ Nos encontramos ante un condicionamiento de la evolución de la práctica gótica debida a los parámetros constructivos románicos del templo.⁷ La topografía de los templos románicos no disponía de espacios secundarios que pudiesen destinarse a capillas funerarias, pues la conquista

²Wolfgang Kemp. «The work of art and its beholder, the methodology of the aesthetic of reception». En *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, editado por Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 183.

³ Daniel Sánchez y Sánchez. *La Catedral Vieja de Salamanca*. (Salamanca: Cabildo de la catedral de Salamanca, 1991), 110.

⁴ Manuel Gómez Moreno. *Catálogo monumental de España: Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. (Dirección General de Bellas Artes, 1967), 158.

⁵ Fernando Gutiérrez Baños. «Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales en la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca». En *Art i devoció a l'Edat Mitjana*, editado por Rosa Alcoy y Pere Beseran, 45-56. (Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2008), 48.

⁶ Isidro Bango Torviso. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), 124.

⁷ Lucía Lahoz. «Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica». En *La catedral de Salamanca, de Fortis a Magna*, Coordinado por Mariano Casas Hernández, 233-313. (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), 236.

del interior del templo para los enterramientos es propia del siglo XIII.⁸ El deseo de prestigio lleva a buscar espacios propios que exalten el linaje y valía personal del difunto.⁹ Por otro lado, responde a los deseos de un primer estadio en la accesibilidad al interior del templo por parte de los finados, que tendía a buscar espacios más modestos, y que contrasta con las capillas de gran tamaño que elegirán los señores del siglo XV.¹⁰ Pues responde a un punto de inflexión entre las prácticas plenomedievales y bajomedievales.¹¹ Así se genera un espacio, a los pies del templo en la parte baja del cuerpo de campanas, que goza de gran predicamento en el ámbito funerario.¹²



Figura 1. Sepulcro del obispo don Pedro Pérez hacia 1264.

Fotografía por: David Micael Hernández Matías.

⁸ Bango Torviso, Op. Cit.,113.

⁹ Ibid, 120.

¹⁰ Ibid, 106.

¹¹ Jose Orlandis. «Sobre la elección de sepultura en la España medieval». *Anuario de historia de derecho español*, n.º 20 (1950),20.

¹² Lucía Lahoz. «La Catedral vieja». En *El arte gótico en Salamanca*, Coordinado por Jose María Martínez Frías, 34-70. (Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta, 2005),46.

Por otra parte se insiste en el sentido funerario mediante la titularidad de la capilla, dedicada a san Martín de Tours, advocación que se intensifica en el ámbito español a partir del siglo XI por los contactos con Francia, donde empieza a cobrar notoriedad en los contextos funerarios, posiblemente gracias a la dimensión escatológica que supone la referencia al poder soteriológico de la caridad del santo, a esto se suma su condición episcopal, que comparte con el titular, creando así una hagiósimbiosis entre ambos.¹³

Como se ha mencionado, únicamente se conserva el epitafio del enterramiento del obispo don Pedro Pérez (véase completo en pp.34). Este es en general un poema convencional dentro de la poesía funeraria medieval, de la cual el autor se revela como un excelente conocedor, únicamente destaca el uso de la primera persona, más común en la poesía de folio que en la epigrafía funeraria, extraña es también la ausencia de la fecha en la que tuvo lugar el óbito.¹⁴ En el epitafio se presenta al obispo como excepcional y se destaca su liberalidad haciendo una comparación con el santo titular.¹⁵ Así la hagiósimbiosis creada mediante la advocación de la capilla se hace más explícita mediante el texto.

Gutiérrez Baños atribuye la ausencia de fecha en el óbito a que el autor del texto es el propio finado, quien quiere dejar resueltos los asuntos fúnebres antes de su fallecimiento.¹⁶

La biografía del prelado nos es desconocida y el epitafio, demasiado convencional, no nos revela nada sobre esta.¹⁷ A pesar de la ausencia de documentación que avale su hipótesis Gutiérrez Baños identifica a don Pedro Pérez enterrado en la capilla con un Pedro Pérez documentado en Orense.¹⁸

¹³ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit., 265.

¹⁴ Fernando Gutiérrez Baños y Estrella Pérez Rodríguez. «Lo que un epitafio esconde: Pedro Pérez, obispo de Salamanca (1248-1264)». *Hispania Sacra* LXXI, n.º 143 (2019): 66-67.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibid,63.

¹⁸ Ibid,74.

El momento de esplendor

En la capilla se conservan unas pinturas murales realizadas al temple sobre yeso que conforman una especie de retablo gótico pintado.¹⁹ (Figura 2) Estas conservan una inscripción donde aparece una fecha, sorprendentemente temprana, 1262 y un nombre, Antón Sánchez de Segovia, quien podría ser tanto el autor como el comitente de la obra.²⁰

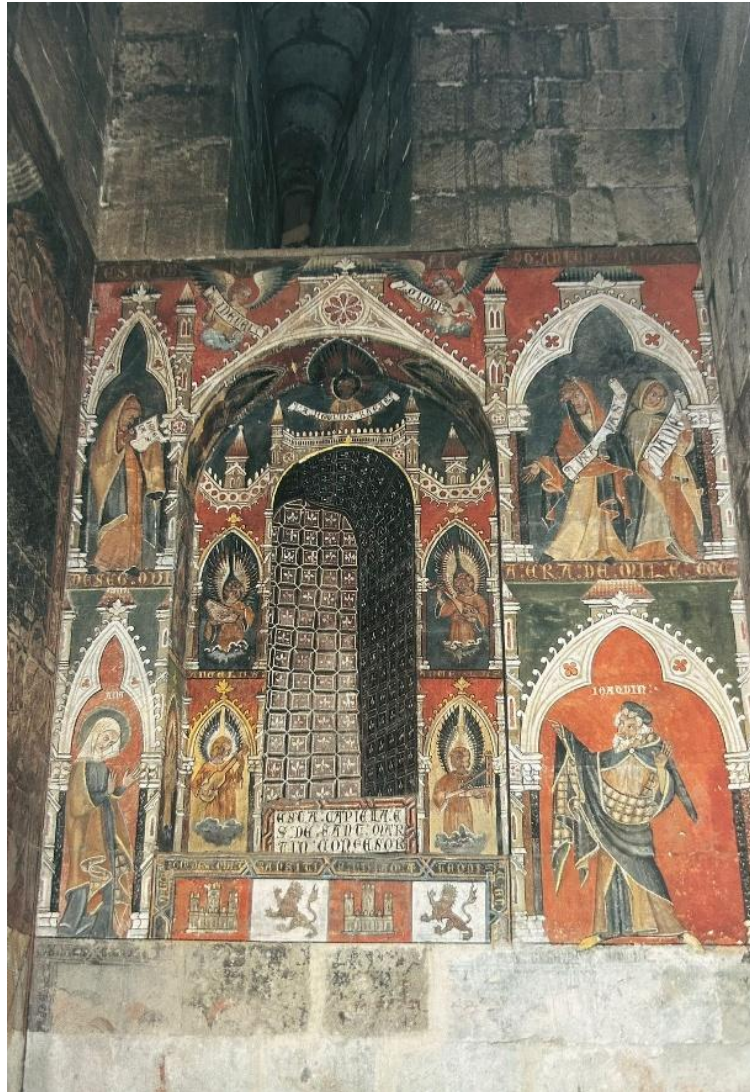


Figura 2. Frescos de Antón Sánchez de Segovia, 1262. Puede apreciarse el vano cegado en la parte superior, así como el nicho destinado a la Theotokos.

Fotografía disponible en Martínez Frías, José María. El arte románico en Salamanca. (Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta, 2004), 131.

¹⁹José María Martínez Frías. El arte románico en Salamanca. (Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta, 2004),61.

²⁰ Idem.

Gutiérrez Baños ha defendido a Antón como el autor, suponiendo al obispo don Pedro Pérez como promotor de la obra.²¹

Sin embargo, como ha señalado Lahoz, la fecha tan temprana nos situaría ante una de las primeras firmas conocidas en la España medieval y dada la condición de marginalidad de la ciudad, la idea resulta dudosa.²² Igualmente se apela a la ubicación privilegiada de la inscripción, en efecto resulta difícil pensar que el comitente permitiese la firma del artista en una parte tan prioritaria del conjunto sin plasmar la suya propia, por otro lado el emplazamiento del nombre de los artistas siempre suele aparecer en la parte inferior derecha de las obras, como ejemplos en la propia ciudad atestiguan.²³ Además no se conoce nada de Antón Sánchez de Segovia ni se conserva ninguna otra obra, lo que resulta del todo extraño si se le supone un artista sobresaliente.²⁴ Lo único que se puede alegar en contra de esta teoría es la formulación que se utiliza en la inscripción, *fiz yo*, que se ha considerado ya desde Gómez Moreno, aunque registrando este *fiso*, como frase habitual en las firmas de artista.²⁵ Sin embargo, como ya ha demostrado Lahoz la aparición del *fecit* no indica la participación directa en la creación de la obra, se utiliza en muchos casos para referirse también al promotor.²⁶ (Véase la inscripción completa en pp. 35).

Gutiérrez Baños relaciona a Antón con el círculo artístico inglés de la corte de Enrique III, suponiendo que el artista *Peter of Spain* en uno de sus viajes a la península, contactase con Antón lo acogiese bajo su tutela y lo llevase a Inglaterra, permaneciendo durante años en Londres a la sombra de este y volviendo después a Salamanca para realizar las pinturas que nos ocupan.²⁷

La hipótesis carece de fundamento documental y parece servir únicamente como justificación a sus apreciaciones estilísticas. Además, cabe recordar que no se conserva ninguna obra de *Peter of Spain* por lo que se trata de filiaciones estilísticas en base a obras que ya no existen.²⁸

²¹ Gutiérrez Baños. «Guiños iconográficos...» Op. Cit.,48.

²² Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit., 268.

²³ Idem.

²⁴ Ibid, 266.

²⁵ Gómez Moreno. Op. Cit.,182.

²⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,267-68.

²⁷ Fernando Gutiérrez Baños. «Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: Relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster». *BSAA arte* LXXI (2005),40.

²⁸ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,266.

Resulta más provechoso plantearse si las citas a modelos extranjeros de vanguardia tienen algún valor añadido ya sea ideológico, político, institucional o espiritual. Pues la cultura medieval es una que valoraba la tradición y que evita por completo celebrar las novedades.²⁹ Resulta extraño pensar que se elija transgredir la tradición sin una razón de peso detrás. Pues no hay que olvidar que la elección de estilo configura parte del significado.

La fecha de la inscripción no resulta menos problemática, pues esta es anterior a la fundación de la capilla, lo que resulta extraño considerando la cualidad de pintura mural de las imágenes.³⁰

Por otra parte, se ha atribuido el patronazgo a don Pedro Pérez, para explicar esto debemos apelar al principio de indeterminación, pues es posible que la inscripción y la obra no sean coetáneas, Lahoz opina que resulta más verosímil pensar en que la inscripción es posterior, apropiándose Antón de la obra.³¹

Antón se apropiaría por tanto de la obra firmándola como propia. Queda la memoria del comitente y no del artista, es al comitente a quien verdaderamente se le imputa la autoría en la Edad Media.³² En una sociedad a la que le interesa tan poco el individuo.³³ Y donde la salvación del alma es la principal prioridad.³⁴ No es extraño que se configure un arte de la memoria centrado en mantener vivo el recuerdo de los difuntos.³⁵ Lo importante para las personas de la Edad Media es crear una imagen con la que asegurarse la memoria y con ella los rezos que lleven su alma a la salvación y no la personalidad que crea la obra, la prioridad se encuentra en la salvación del alma de quien tiene el suficiente dinero y poder para comprar los medios necesarios, es decir el comitente.

Iconográficamente, Gutiérrez Baños ha defendido que la imagen insiste en el carácter salvífico situando el inicio de la salvación no con la encarnación, sino con la concepción de la virgen, como hace eco la aparición de las figuras de san Joaquín y santa Ana.³⁶

²⁹ Jacques Le Goff. En busca de la Edad Media. (Barcelona: Paidós, 2003),52.

³⁰ Ibid,266.

³¹ Ibid,269.

³² Lahoz. «La Catedral vieja». Op. Cit.,44.

³³ Le Goff. En busca... Op.cit.,123.

³⁴ Jacques Le Goff y Nicolas Truong. Una historia del cuerpo en la Edad Media. (Barcelona: Paidós, 2005), 80.

³⁵ Michael Camille. Arte gótico visiones gloriosas. (Madrid: AKAL, 2005),83.

³⁶ Fernando Gutiérrez Baños. «Picturing the immaculate conception in thirteenth-century Castile: The wall paintings of the chapel of San Martín in the Old Cathedral of Salamanca». *Iconographica* XVII (2018), 72.

Parece más probable sin embargo que, ambos se representen como los pilares de la salvación, también tienen relaciones estrechas con estos profetas representados: Isaías relacionado con la encarnación, representada por la figura de bulto redondo de la virgen, y con la Jerusalén celeste, Jeremías profeta de la pasión se relaciona con la escena narrativa que hubo en la parte baja, mientras que Daniel tiene connotaciones funerarias tanto en sus escritos como historias, el foso de los leones o los tres hebreos ponen de relieve la esperanza de salvación, ambos pasajes figuran además en la *commendatio animae*.³⁷ En los nichos encontramos a los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel haciendo la función de psicopompos, y por tanto ligándose a la salvación.³⁸ Todo contribuye al sentido funerario del proyecto expresando una idea de triunfo sobre la muerte, la filacteria del ángel en la parte superior, basada en Lucas (2,14) también destaca la salvación del alma después de la muerte.³⁹ (Véase la inscripción en pp.34). Además, los arcos y chapiteles que envuelven las figuras las elevan dentro del orden eclesiástico al mismo tiempo que representan a la Jerusalén celestial.⁴⁰ Como señala Lahoz: “La caracterización arquitectónica sugiere el aspecto de una capilla de orfebrería, (...) la arquitectura figurada refuerza el carácter eminentemente visual, convirtiéndolo en un objeto de contemplación”.⁴¹

La parte baja del mural, hoy en día perdido casi en su totalidad, se ha interpretado por Gutiérrez Baños como una resurrección, mientras que Lahoz supone un descendimiento, esto lo abalan tanto los restos conservados como sobre todo, la inscripción (pp.35) y su uso en las ceremonias del sábado santo, es además una escena protagonizada por el dolor de la virgen, que enlazaría con la virgen piadosa que también aparece en el epitafio.⁴² Se completa así la escena narrativa con la concepción conceptual y simbólica de la parte superior, utilizándose además distintos modos de expresión elegidos en función del significado.⁴³ Además: “Todo el programa se articula en altura y de forma jerárquica, invirtiéndose para favorecer la salvación de don Pedro”.⁴⁴

Todo el conjunto se remataría con una estatua de la virgen María de bulto redondo destinada a ocupar la hornacina central, como se viene señalando por parte de la

³⁷ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,270.

³⁸ Ibid,269.

³⁹ Ibid,270.

⁴⁰ Camille. Op. Cit.,

⁴¹ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,269.

⁴² Ibid,271.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

historiografía desde Gómez Moreno.⁴⁵ La advocación de la capilla no sería un impedimento pues, ya se registran en la propia catedral otros ejemplos donde una capilla dedicada a un santo es presidida por una imagen mariana.⁴⁶

Gutiérrez Baños propone una *Andra Mari* mientras que Lahoz considera más apropiada una *Theotokos*, pues esta tipología responde mejor al resto del programa resaltando el cometido de la virgen como camino a la salvación.⁴⁷ Así como señala Lahoz: “Esta se convertiría en la pieza central del programa, como su posición, tamaño y proyección atestiguan, se presenta como un verdadero icono que se contrapone y a la vez complementa la condición pictórica de las imágenes vecinas”.⁴⁸

Esta imagen se dispone en una hornacina decorada con motivos geométricos y florales que evocan los efectos de una vidriera. Sin embargo, cabe la posibilidad de que previamente esta fuese un vano que se ciega, igual que la ventana superior, con la construcción de la catedral nueva, recreando entonces los efectos de una vidriera.⁴⁹ Como ha hecho eco Lahoz, lejos de ser un condicionante, este vano sería fundamental para configurar la simbología de todo el conjunto.⁵⁰ Pues al colocar a la virgen en una ventana se establecería además la relación simbólica en la cual ella es la ventana a través de la cual cristo, la luz del mundo, entró en el reino terrenal.⁵¹ Sería esta la razón por la que al cegar el vano se haría un empeño de simular los efectos de una vidriera, intentando conservar parte del juego simbólico con la luz, aun de forma fingida.

⁴⁵ Gómez Moreno. Op Cit.,179.

⁴⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit 270.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Ibid,269.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Camille. Op Cit.,42.

La capilla funeraria

La conquista del templo como lugar de enterramiento se inicia en el siglo XII.⁵² Para el momento en el que el obispo don Rodrigo Díaz elige lugar de sepultura (Figura 3) en la capilla en 1339 la práctica ya está generalizada. Don Rodrigo escoge una capilla de tradición funeraria, cuya ubicación en una torre a los pies del templo contaba ya con gran autoridad en el ámbito funerario.⁵³ Con ello asegura los rezos y limosnas necesarios para aliviar a los muertos según las reglas eclesiásticas.⁵⁴



Figura 3. Sepulchro del obispo don Rodrigo Díaz, hacia 1339.

Fotografía por: David Micael Hernández Matias

⁵² Bango Torviso. Op. Cit.,106.

⁵³ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,46.

⁵⁴ Le Goff. Una historia... Op Cit.,84.

Entre finales del siglo XII y principios del XIII la muerte se individualiza, esto supone el fin del anonimato y la aparición de tumbas con estatuas yacentes.⁵⁵ Este es también el caso de don Rodrigo, quien escoge un modelo mixto que combina soluciones pintadas y talladas, de amplia vigencia en la catedral y que seguramente fue iniciado por el ejemplo de don Pedro Pérez en la misma capilla.⁵⁶ Así el prelado se relaciona con una figura reseñada del pasado que ocupó además su mismo cargo.

La elección de este modelo de sepulcro nos recuerda que la cultura medieval funciona sobre un fuerte reconocimiento de la tradición, el prestigio de una obra por tanto depende de su referencia a un prototipo venerable, estas no deben entenderse desde la categoría pasiva de modelo, sino desde la noción activa de cita ya que pueden llevar aparejado un valor ideológico, político o espiritual.⁵⁷ Existe en este caso un deseo de entroncar con la tradición institucional establecida en la sede salmantina, situándose el prelado como un eslabón más dentro de la venerable historia catedralicia.

Todos los medios se ponen por tanto a disposición de la salvación del alma.⁵⁸ Uno de los principales cometidos de estos sepulcros fue conseguir que los cadáveres no incomodaran la vista ni el olfato, así se reafirmaba el dogma de la resurrección y se favorecía el recuerdo, la compasión y la oración por los difuntos.⁵⁹ No es de extrañar cuando ya en el siglo XI se instaura el día de todos los santos, convirtiéndose Europa en un lugar de la memoria y las conmemoraciones.⁶⁰ Como bien señala Lahoz, la tumba es el lugar de la memoria, pues en ella se ejerce la memoria del difunto y sobre ella gira la rememoración litúrgica del fallecido.⁶¹

El yacente constituye el protagonista del monumento funerario y al él se supeditan todos los elementos de este.⁶² En el siglo XIII se prefiere un yacente idealizado, frecuentemente se eligen además representaciones del difunto con los ojos abiertos, enfatizando que su alma resucitará, para el siglo XIV se deja ver una tendencia mayor hacia el realismo, que

⁵⁵ Ibid,85.

⁵⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,277.

⁵⁷ Jerome Baschet. «Inventiva y serialidad de las imágenes medievales, por una una aproximación iconográfica ampliada». Relaciones 77, Vol.20 (1999),78

⁵⁸ Orlandis. Op. Cit.,5.

⁵⁹ Lucia Lahoz. La imagen y su contexto cultural: la iconografía medieval. (Madrid: Editorial Síntesis, 2022),202.

⁶⁰ Le Goff. En busca... Op. Cit.,97

⁶¹ Lahoz. La imagen... Op. Cit.,202.

⁶² Ángela Franco Mata. «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)». *De Arte* 2 (2003),49.

lleva a ciertos rasgos de individualización además de un gusto por la representación del fallecido con los ojos cerrados, quien reposa su cabeza ahora sobre tres almohadones para indicar su alta categoría social.⁶³ (Figura 4)



Figura 4. Detalle del sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz. Apréciase como su cabeza descansa sobre tres almohadones, así como su rica vestimenta.

Fotografía por: David Micael Hernández Matías.

La tumba como barrera entre la vida y la muerte supone un lugar tanto de encuentro como de separación entre ambas, el yacente supone por tanto un cuerpo inmortal, simbólico, con el que se puede socializar nuevamente.⁶⁴ La memoria del difunto se expresa en una dimensión soteriológica, su salvación vendrá con la restauración final de su cuerpo.⁶⁵ Nos

⁶³ Ibid,51.

⁶⁴ Lahoz. La imagen... Op. Cit.,202.

⁶⁵ Felipe Pereda Espeso, «El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 13 (2001): 53–86. Citado en Lucía Lahoz. «Huellas e indicios: Imagen e imaginarios del cuerpo en el arte medieval.» *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* 21 (2022),18.

encontramos por tanto ante la tensión entre cuerpo y alma que, como bien indicaba Le Goff, atraviesa todo el occidente medieval.⁶⁶

La escultura funeraria constituye una autorrepresentación, que es necesaria para que esta pueda cumplir su cometido, actuando como cuerpo simbólico recipiente de las oraciones que servirán para la salvación del alma. La identidad que se representa en la mayoría de los casos en la escultura funeraria gótica es, sin embargo, una de carácter no personal sino social.⁶⁷ Así es el caso de don Rodrigo pues su yacente es uno de tradición litúrgica.⁶⁸ El finado se viste de etiqueta y reposa en el lecho dispuesto para el oficio del *corpore insepulto* que los oficiantes celebran en un friso corrido.⁶⁹ (Figura 5)



Figura 5. Detalle del sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz. Nótese el relieve de la ceremonia del *corpore insepulto* en la parte baja y como el finado viste la misma indumentaria que en la estatua yacente.

Fotografía por: David Micael Hernández Matías.

⁶⁶ Le Goff. Una historia... Op. Cit.,80-

⁶⁷ Camille. Op. Cit.,164.

⁶⁸ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,278.

⁶⁹ Lucia Lahoz. «La vida cotidiana en el ámbito de la escultura medieval gótica». En *La vida cotidiana en la España Medieval: Actas del IV curso de cultura medieval*, coordinado por Maria del Carmen Aguilera Castro. (Madrid: Fundación Santa Maria la Real, 1998), 419.

Como se observa en esta representación en relieve, los eclesiásticos dominan el espacio de la muerte, haciéndose hincapié en los franciscanos y dominicos, debido a la popularidad de dichas ordenes, y a su asociación con la nueva piedad que ensalza la pobreza y la salvación del alma frente a la gloria mundana.⁷⁰ El finado se gira hacia el espectador como ya se ve en el sepulcro de Fernando Alonso en la propia catedral.⁷¹

El individuo se encuentra frente a su futuro, pues el yacente se sitúa como es costumbre de cara al este, para poder sentarse en su tumba y mirar a su creador en el final de los tiempos.⁷²

La iconografía se completa con tres acólitos a cada lado en el interior del arco, estos completan el ritual litúrgico del frente del sarcófago, en la parte superior encontramos un palafrenero llevando dos caballos, que aluden al viaje del difunto.⁷³ En el lado opuesto se encuentra un obispo sedente en actitud de bendecir, este podría representar a san Martín, aunque como señala Lahoz que no lleve nimbo resulta un impedimento, así mismo que represente al prelado que ofició el ritual o al finado resulta extraño por su actitud sedente.⁷⁴ (Figura 6) Baste recordar que el arte medieval utiliza en amplias ocasiones figuras de significado ambivalente asociadas a varios tipos de identidad.⁷⁵ Es posible por tanto que la figura sedente represente tanto a san Martín como al finado, en una identificación con el santo que ensalzase las virtudes del fallecido y por tanto aumentase sus esperanzas de salvación. Sin aludir a un significado doble con un sentido figurativo y otro simbólico, sino como ya apuntaba Moralejo, a un sentido que simboliza una cosa por medio de la otra.⁷⁶ Es decir, don Rodrigo se representa a si mismo por medio de la figura de san Martín.

Todas las figuras se encuentran envueltas por elementos arquitectónicos figurados, que más allá de su valor ornamental, hacen referencia a la Jerusalén celeste.⁷⁷ Aumentando el valor funerario y salvífico del programa iconográfico.

⁷⁰ Lahoz. La imagen... Op. Cit.,207.

⁷¹ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,46.

⁷² Camille. Op. Cit., 91.

⁷³ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,46.

⁷⁴ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,278.

⁷⁵ Baschet. Op. Cit.,65.

⁷⁶ Serafín Moralejo. Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación. (Madrid: AKAL, 2004),77.

⁷⁷ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,46.



Figura 6. . Detalle del sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz. En el interior del arco se aprecia la figura del obispo sedente.

Fotografía por: David Micael Hernández Matías.

En el tímpano encontramos la epifanía, tema de largo recorrido en la sede salmantina que se interpreta según las lecturas escatológica de Isaías.⁷⁸ Como ya se veía en el sepulcro de doña Elena (+ 1272) , el tema se relaciona con el ámbito funerario al equipararse el viaje de los reyes magos al viaje del difunto, representando cada mago una edad y momento de la acción propios del drama litúrgico, tanto la estrella como el marco arquitectónico insisten en la lectura escatológica.⁷⁹ Coronando el conjunto encontramos un *imago pietatis* como ya se veía en la tumba de Diego Ledesma, una imagen devocional en la que cristo comparte tanto vida como muerte, y condensando también un significado escatológico que es equiparable al del juicio final que se observa en otras tumbas salmantinas más tempranas.⁸⁰

⁷⁸ Lahoz. «Imagen, discurso...» Op. Cit.,278.

⁷⁹ Ibid,244.

⁸⁰ Fernando Gutiérrez Baños. «Imagining the tomb remarks on funerary murals on the 13th and 14th centuries in Castile and Leon». En *Out of the stream: studies in medieval and renaissance mural painting*, editado por Luis Urbano Afonso y Vitor Serrao. (Newcastle: Cambridge scholar publishing, 2007),202.

Además de los motivos naturales a modo de roleos y otros motivos decorativos, encontramos también dos tallas más, correspondientes a dos cabezas, una de ellas no tiene ningún rasgo distintivo mientras la otra ostenta un bocado de caballo.

En el conjunto destacan la gran cantidad de símbolos heráldicos. Lo que atestigua la importancia que esta adquiere desde el siglo XII en adelante.⁸¹ Esto señala la importancia que la experiencia visual adquiere en la Edad Media, también como forma de distinguir linajes.⁸²

Como ya ha señalado la historiografía puede verse la condición mudéjar en algunos de los motivos ornamentales.⁸³ Esto resulta menos extraño si se tiene en cuenta que el arte de Al Ándalus fue consumido por la corte castellana, conviviendo en el mismo espacio que el arte gótico y desembocando en una estética propia.⁸⁴ Vale la pena destacar estos aspectos pues no todo el significado se encuentra en las formas, la parte ornamental con su función decorativa y estética confiere de coherencia y poder visual a la obra, haciéndola eficaz.⁸⁵ Esta eficacia es de vital importancia en el caso de los sepulcros, pues es esta la que garantizará el cometido salvífico de la imagen.

⁸¹ Ibid,195.

⁸² Camille. Op. Cit.,20.

⁸³ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,46.

⁸⁴ Rocío Sánchez Ameijeiras. «Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV». En *El Trecento en obres Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, editado por Rosa Alcoy. (Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2009), 247.

⁸⁵ Baschet. Op. Cit.,63.

Tapices pintados

El muro septentrional de la capilla nos ofrece otras pinturas, en este caso una figuración del juicio final. (Figura 7) Ejecutada hacia 1342 su comitente es, como indica una inscripción en la parte inferior (pp.35), Juan de Rágama canónigo de Salamanca.⁸⁶

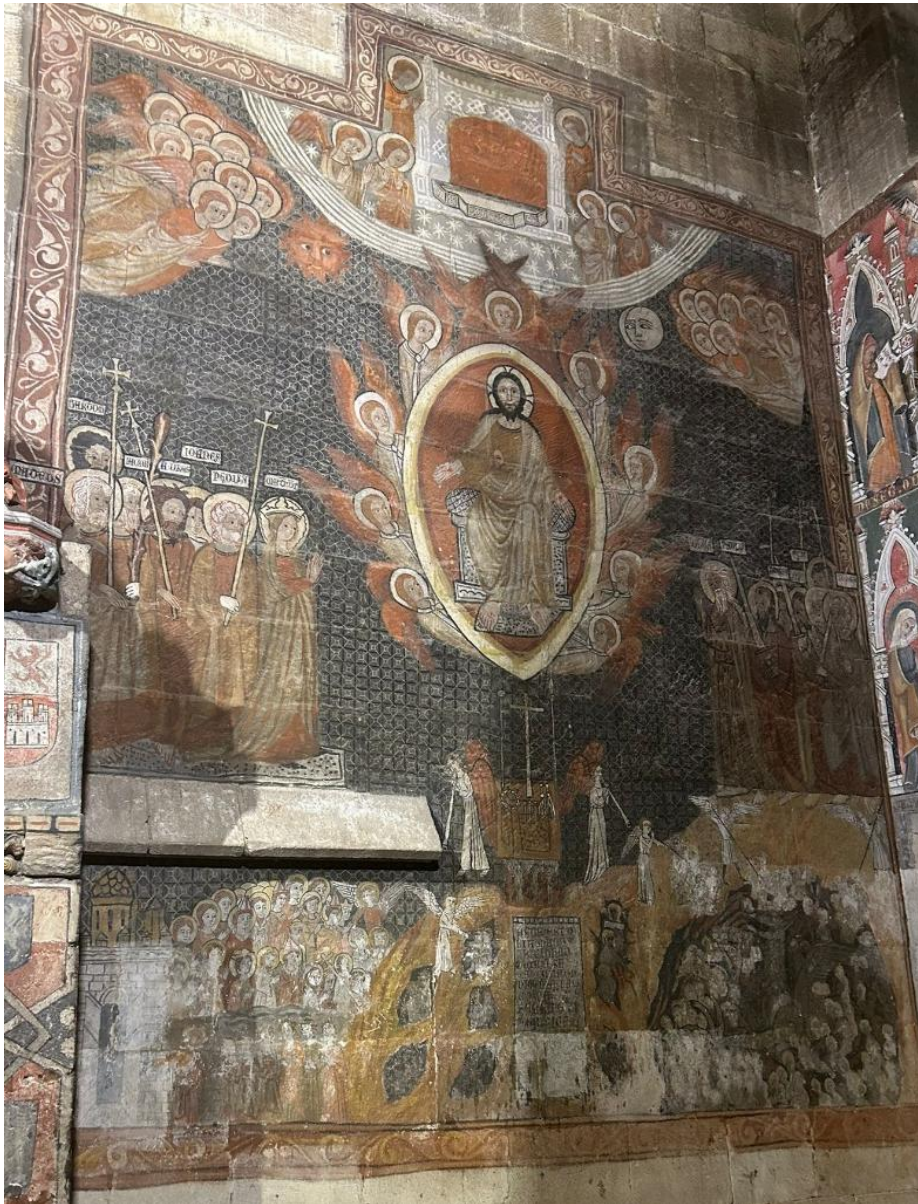


Figura 7. Frescos del juicio final, hacia 1342.

Fotografía por: David Micael Hernández Matias.

⁸⁶ Juan Pablo Rojas Bustamante. «El Juicio de la capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca». (Trabajo de fin de Máster. Universidad de Salamanca, 2016),10.

Se trata de una obra de carácter votivo, pues Juan de Rágama no se encuentra enterrado en la capilla, por razones desconocidas este elige su sepultura en otro lugar en 1380.⁸⁷ Se concibe la imagen por tanto como vehículo eficaz y adecuado para expresar gratitud, absolviendo además a la persona de futuras demostraciones de agradecimiento al ser un recordatorio perpetuo.⁸⁸ En esta obra se pretende por parte del comitente impetrar por su salvación mediante esta ofrenda en forma de imagen, mientras que al mismo tiempo se beneficia de los rezos de la capilla. Pues como avala la existencia de un capellán de San Martín, la capilla constituía un espacio litúrgico y no únicamente uno de enterramiento.⁸⁹

En la zona superior se encuentra una *etimasia*, fórmula bizantina poco utilizada en occidente, esta se encuentra flanqueada por ángeles a ambos lados. Cristo preside la escena en una mandorla rodeado de la luna y el sol, así como nueve querubines, sin juzgar o condenar, pero estableciendo una relación directa con el fiel mediante su frontalidad. Como indicaba Shapiro la frontalidad en las figuras frecuentemente se relaciona con lo trascendente.⁹⁰ La actitud amable de Cristo se explica, como bien señalaba Rojas Bustamante, por la selecta audiencia a la que se dirige la obra.⁹¹ A los lados una Deesis oriental con el bautista y la virgen, a su lado se encuentra el colegio apostólico y en un altar inmediatamente debajo de la mandorla se exponen las *Arma Christi*, haciendo énfasis en el carácter redentor de Cristo. Es en la parte inferior donde se introduce la mayor novedad iconográfica, pues aparte de los acostumbrados condenados y elegidos a izquierda y derecha respectivamente, se figura también el purgatorio.

En el siglo XIII la iglesia acepta oficialmente el purgatorio como la creencia en la existencia de un tiempo donde el alma se purifica de sus pecados, esta nueva escatología supuso un alivio para los hombres que tenían ahora una segunda oportunidad de salvar su alma.⁹² El mayor miedo seguía siendo por tanto la muerte segunda, el juicio final sigue siendo una preocupación constante en los siglos XIII Y XIV.⁹³ La existencia del purgatorio, donde se acortaría la estancia del alma al recibir rezos y misas, hizo que la

⁸⁷ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,274.

⁸⁸ David Freedberg. El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992),171-172.

⁸⁹ Gutiérrez Baños. «Guiños iconográficos...» Op. Cit.,46

⁹⁰ Meyer Shapiro. Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. (Berlín: Walter de Gruyter, 1983),41.

⁹¹ Rojas. Op. Cit.,22.

⁹² Ana Luisa Haindl Ugarte. «La Idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición». *Rev. Hist* 1, nº 23 (2016),69.

⁹³ Idem.

preocupación por una buena muerte aumentase, el purgatorio fue fundamental por tanto en cómo se manifestaron las formas de piedad por parte de los fieles.⁹⁴ Así mismo este tuvo consecuencias fundamentales para la iglesia, que ganó aún más poder sobre los fieles, pues su ayuda era ahora necesaria para acortar las penosas estancias en el purgatorio, la iglesia expande su dominio hasta después de la muerte.⁹⁵ En este caso se representa con diferenciación de grados al modo de los modelos miniados del siglo XIII.⁹⁶ Los ecos a la miniatura pueden verse por otra parte en el fondo de la composición, un entramado geométrico frecuente en representaciones miniadas hispanas del siglo XIII.⁹⁷ Cabe destacar también la aparición de la serpiente de siete cabezas del apocalipsis, erróneamente interpretada como Leviatán.⁹⁸ En el lado opuesto encontramos una representación arquitectónica identificada de forma simbólica con la Jerusalén celeste, pero que a nivel formal se ha relacionado con el cimborrio de la sede salmantina, la llamada torre del gallo.⁹⁹

Por otra parte, se ha señalado el carácter bizantino y hierático de las pinturas, que Gómez Moreno atribuye a su asunto.¹⁰⁰ Aunque también se han relacionado con motivos iconográficos y compositivos de carácter bizantino, más concretamente con motivos musivarios de Torcello.¹⁰¹

Como viene señalando la historiografía, las pinturas murales imitan en este caso a modelos textiles, más concretamente a tapices, tanto en disposición como en decoración.¹⁰² Esto se deja ver más claramente en la cenefa que recorre todo el borde de las pinturas, generando un efecto similar a un trampantojo.

Se ha insistido en la merma de calidad con respecto al resto de los ejemplos de la capilla.¹⁰³ Sin embargo, cabría preguntarse si el carácter hierático y tradicional no responde, como ya apuntaba Gómez Moreno, al tema de las pinturas, mientras que la parquedad del color remitiría a los modelos textiles, que por lo general emplean colores menos brillantes que la pintura al fresco. Nos encontraríamos ante una cita directa y plena

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Le Goff. En busca... Op. Cit.,103.

⁹⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,274.

⁹⁷ Rojas. Op. Cit.,23.

⁹⁸ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,274.

⁹⁹ Rojas. Op. Cit.,20.

¹⁰⁰ Gómez Moreno. Op. Cit.,138.

¹⁰¹ Gutiérrez Baños. Guiños iconográficos... Op. Cit.,52.

¹⁰² Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,274.

¹⁰³ Gutiérrez Baños. Guiños iconográficos... Op. Cit.,52.

de sentido a una técnica distinta, que se intenta imitar para adoptar sus cualidades simbólicas. Pues cualquier tipo de técnica tiene sus propias connotaciones.¹⁰⁴ Y los tapices tienen un protagonismo esencial en la Edad Media, capaces de transformar un espacio, su evocación es constante en este periodo.¹⁰⁵

No es la única instancia en la capilla donde se hacen estas evocaciones, pues también siguen modelos textiles las pinturas encontradas en el exterior de esta en 2003.¹⁰⁶ Con hasta cuatro estratos distintos de las que tres son medievales.¹⁰⁷ (Figura 8)



Figura 8. Frescos de la parte exterior de la capilla, del siglo XIII al XVII. Apréciense los motivos geométricos de estilo morisco que decoran la pared y los bordes de la puerta.

Fotografía por: David Micael Hernández Matias.

¹⁰⁴ Moralejo. Op. Cit.,90.

¹⁰⁵ Lahoz. La imagen... Op. Cit.,168.

¹⁰⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,278.

¹⁰⁷ Gutiérrez Baños. Guiños iconográficos... Op. Cit.,52.

Dos de ellas representan el tema de la caridad de san Martín, uno del siglo XIII y otro del XV.¹⁰⁸

La función de estos murales era la de promocionar la capilla al resto del templo, un reclamo visual, que al mismo tiempo serviría para resaltar su advocación a la vez que enfatiza su carácter funerario, al señalar la transitoriedad de los valores mundanos mediante un episodio de la vida del santo.¹⁰⁹

Vemos aquí también una cenefa pintada que recorre el mural, entroncando con el uso de tejidos en la catedral salmantina, y que como documentan los inventarios, es muy probable que estas evoquen y simulen draperías, lo cual corresponde bien con su ubicación en altura, pues serían estas zonas las que los textiles dejarían libres.¹¹⁰

Parece cumplirse el principio semperiano donde todo el arte se mantiene relacionado con el motivo primario o textil, bien de manera consciente o inconsciente.¹¹¹ Plenamente llenas de significado en este caso, pues evocan el tapiz de forma consciente, especialmente en el caso del juicio final. Pues la inmediatez que transmite el medio textil, al ser este efímero y cambiante, hace que el valor de la ofrenda votiva del promotor se traiga constantemente al presente, aumentando sus posibilidades de salvación.

La capilla en conjunto: una aproximación a su recepción

La imagen medieval raramente se encuentra aislada, sino que se inscribe en un lugar de imágenes, en palabras de Baschet, que son capaces de desplegar las regularidades narrativas, pensar las asociaciones temáticas y anudar las relaciones entre imagen y su lugar de inscripción.¹¹² La capilla de San Martín es por tanto un verdadero lugar de imágenes.

En un mundo como el medieval, donde el efecto de conjunto prima sobre la diferenciación de manos.¹¹³ Creemos conveniente analizar la capilla en su conjunto, destacando las

¹⁰⁸ Ibid,56.

¹⁰⁹ Ibid,55.

¹¹⁰ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,279.

¹¹¹ Elena Muñoz Gómez. «Nacidos para mirar... tapices del revés». *Monograma Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* 2 (2018): 29.

¹¹² Baschet. Op. Cit.,77.

¹¹³ Lahoz. «La Catedral vieja».Op. Cit.,54.

relaciones de intervisualidad entre las distintas imágenes para poder acercarnos a lo que Camille llamaba: “experimentar las imágenes desde el punto de vista del grupo de personas para el que fueron realizadas”.¹¹⁴

Como es común en el arte medieval, el análisis de la localización original de la imagen es el único elemento del que disponemos para reflexionar sobre la recepción de esta.¹¹⁵ Si bien las obras se encuentran en su emplazamiento original, hay que considerar las modificaciones que este ha sufrido a lo largo de los siglos.

Como bien señala Lahoz, todo parece indicar que el muro donde se sitúa hoy el cancel es un muro de refuerzo, añadido posteriormente.¹¹⁶ Se han documentado en el cuerpo de torres de la catedral hasta siete fases constructivas distintas, dos en los siglos XII Y XIII, una en los siglos XIV Y XV otra cercana al XVI y dos del XVII Y XVIII.¹¹⁷ Por lo que con la información de la que disponemos actualmente, resulta complicado determinar en qué momento pudo añadirse este muro de refuerzo.

Gutiérrez Baños considera el muro como parte de la planificación original de la capilla considerando que constituye dos ambientes paralelos, uno con funciones litúrgicas y otro con las de panteón.¹¹⁸ Esto parece poco probable especialmente teniendo en cuenta la importancia simbólica que se genera de la intervisualidad del retablo y el sepulcro de don Pedro.¹¹⁹ Como ya ha señalado Lahoz debe notarse la relación estrecha entre el retablo y el epitafio, pues el segundo transcribe el primero, vemos a la virgen piadosa como corredentora y guía del alma, señal de la implicación del promotor en el diseño del programa iconográfico.¹²⁰

Resulta además extraño, que don Pedro Pérez eligiese enterrarse en un lugar sin vistas al retablo. Pues la costumbre dictaba que la cabeza del finado debía de disponer hacia el este, lugar donde se encuentra el retablo pintado y por ende de donde viene la salvación.¹²¹

¹¹⁴ Camille. Op. Cit., 15.

¹¹⁵ Baschet. Op. Cit.,67.

¹¹⁶ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,272.

¹¹⁷ José Ángel Lecanda Esteban. «Análisis Estratigráfico del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca». *Arqueología de la arquitectura* 2 (2003),164.

¹¹⁸ Gutiérrez Baños y Pérez Rodríguez. «Lo que un epitafio...». Op. Cit.,60.

¹¹⁹ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,272.

¹²⁰ Ibid,271.

¹²¹ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,272.

En un modelo de pensamiento como el medieval, cuya propensión asociativa lleva a establecer vínculos tipológicos y simbólicos continuamente.¹²² No parece factible que se desaproveche la oportunidad de crear relaciones visuales entre las distintas imágenes de la capilla, potenciando y expandiendo así sus significados y eficacia.

Las interrelaciones visuales no acaban aquí, pues parece establecerse una clara relación entre el tapiz pintado del muro septentrional y el sepulcro de don Rodrigo Díaz. Y es que el yacente, como es costumbre, mira al este pues así podría sentarse en su tumba y mirar a su creador en el Juicio final.¹²³ Al colocar una imagen del juicio final justo a su lado se evoca con más fuerza las asociaciones escatológicas del monumento funerario y de la obra votiva, complementándose ambas en su significado y aumentando el impacto en sus audiencias.

Si bien esta relación no pudo formar parte de la concepción original del sepulcro, pues este se construye hacia 1339 mientras que las pinturas se realizan hacia 1342, sí que habría sido aparente para el espectador que contemplase juntas ambas creaciones. Y conviene recordar que la recepción de las imágenes no debe hacerse únicamente en base a su primera y última aparición, los cambios de contexto que se producen entre medias son igual de reveladores.¹²⁴

Otro de los cambios principales que sufrió el conjunto es el de la anulación de los vanos, convirtiendo la capilla en un lugar completamente oscuro.

Esta modificación resulta especialmente relevante cuando atendemos a la importancia simbólica de la luz durante el periodo gótico. En la capilla habrían estado presentes todos los niveles de luz que se distinguían según los vocablos del periodo. Por una parte, el *lux*, fuente directa de luz que emanaría de la ventana, el *lumen* que se rebotaría en las pinturas murales y el *splendor* que se reflejaría en los objetos.¹²⁵ El valor del *lux* se intensificaría aquí mediante la simbología mariana que ya tratamos en el apartado El momento de esplendor.

Todos estos efectos lumínicos servirían para intensificar los efectos emocionales de las imágenes, especialmente cuando se tiene en cuenta la audiencia a la que van dirigidas,

¹²² Baschet. Op Cit., 65.

¹²³ Camille. Op Cit., 91.

¹²⁴ Kemp. Op. Cit.,185.

¹²⁵ Camille. Op. Cit.,42.

una audiencia selecta de clérigos educados a los que no escaparían los múltiples significados que condensa la luz en la teología cristiana.

Nos encontramos por tanto ante un conjunto de apariencias coherente, a pesar de haberse planificado en distintos momentos, donde desde antes de la entrada a la capilla las imágenes ya anuncian lo que se va a percibir en el interior.

Cuando las imágenes pierden su poder: obsolescencia, abandono y resignificación

Considerando la importancia de las distintas temporalidades de la obra de arte.¹²⁶ Nos gustaría abarcar el tema del abandono y resignificación de la capilla.

La capilla de San Martín es el espacio funerario con los enterramientos más antiguos del templo, pero al mismo tiempo es también el que se abandona primero.¹²⁷

Las imágenes medievales no eran consideradas en primer lugar como obra de arte sino como algo más poderoso por su capacidad de reflejar el mundo y remodelarlo a imagen de dios.¹²⁸ Las imágenes son, como ya ha defendido Freedberg, sumamente poderosas.¹²⁹ El efecto que la obra transmite es tan importante como su significado ya que este se da en parte mediante el efecto.¹³⁰ Entonces sabiendo el poder y eficacia de las imágenes medievales ¿Por qué se abandona la capilla de San Martín?

No hay un impulso iconoclasta claro, pues cuando esto ocurre la eficacia de las imágenes no se pierde, sino que es aún más fuerte, las imágenes nos perturban tanto que debemos reprimirlas o eliminarlas.¹³¹ El caso de la capilla de San Martín es más complejo, pues parece que la eficacia de las imágenes desaparece, pues no se siente la necesidad de tapar o destruirlas. Parecen perder sus efectos originales y con ellos la capacidad de ejercer de manera eficaz sus funciones soteriológicas, se vuelven obsoletas.

Los factores son múltiples, en primer lugar, como ya señalaba Gutiérrez Baños, el carácter marginal de su ubicación debió de jugar un papel importante en la decisión, pues la capilla

¹²⁶ Lahoz. La imagen... Op. Cit.,42.

¹²⁷ Gutiérrez Baños. «Guiños iconográficos...». Op. Cit.,46.

¹²⁸ Camille. Op. Cit., 25.

¹²⁹ Freedberg. Op. Cit., 20.

¹³⁰ Baschet. Op. Cit., 69.

¹³¹ Freedberg. Op. Cit.,434.

se encuentra en un punto de inflexión entre prácticas plenomedievales y bajomedievales, lo que lleva a que a medida que aparece un mayor deseo de ostentación y singularidad en los individuos, el espacio se abandone en favor de otros más afines a prácticas bajomedievales.¹³²

Así mismo Gutiérrez Baños ha señalado la importancia del cierre del vano superior, seguramente durante las obras de la catedral nueva, que consolidaría la decisión de abandonar la capilla al convertirla en un cuarto oscuro únicamente apto para usos serviles, como el que tuvo hasta su redescubrimiento en el siglo XX como un almacén de aceite para las lámparas de la catedral.¹³³ (Figura 9)

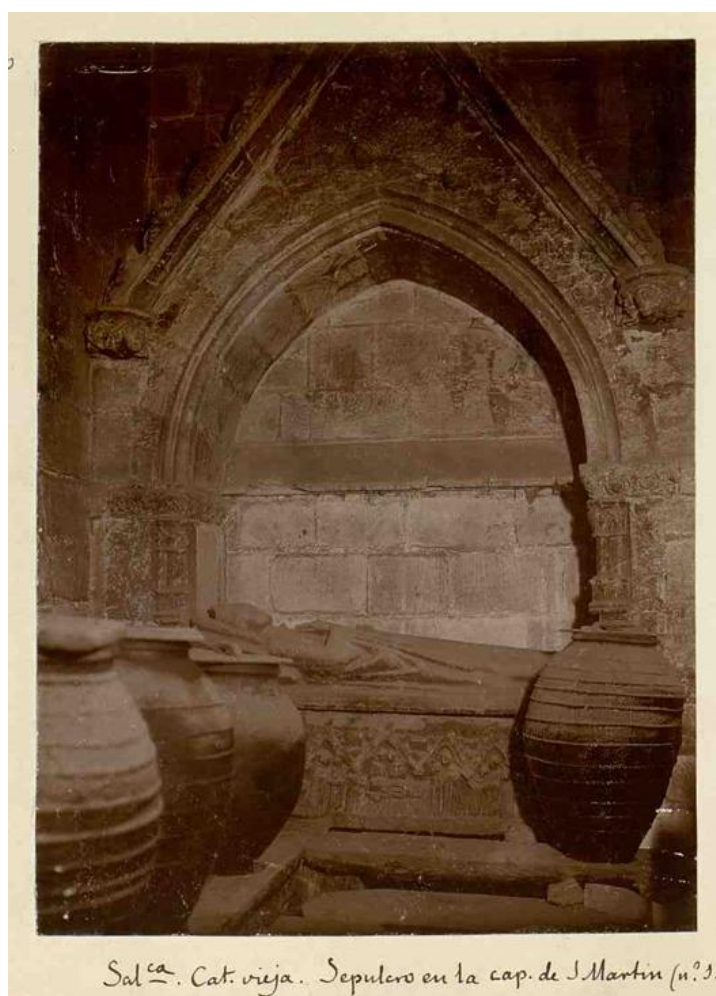


Figura 9. Capilla de San Martín cuando aún era utilizada como almacén de aceite, 1901-1903.

Fotografía por : Manuel Gómez Moreno, disponible en: Catálogo monumental de la provincia de Salamanca, http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001365100_V01F.html#page/1/mode/2up

¹³² Gutiérrez Baños. «Guiños iconográficos...». Op. Cit.,46-47.

¹³³ Fernando Gutiérrez Baños. «Cuando las paredes toman palabra: estrategias para el estudio de la pintura mural bajomedieval». En *Pintando en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, editado por Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxan e Irene González Hernando, (Madrid: ediciones complutenses, 2019),38.

A estos factores podría sumársele la adición del muro de refuerzo que cambiaría la planimetría de la capilla y con ella el poder semántico del conjunto, perdiendo la intervisualidad entre algunas de las obras y restando eficacia y poder a las imágenes.

Así mismo el cerramiento del vano o vanos, considerando que el nicho destinado a la imagen mariana estuvo en algún momento abierto, haría perder no solo la funcionalidad del espacio sino también la eficacia simbólica que las imágenes proporcionaban al ser iluminadas por luz natural. Se pierde al cegar los vanos un elemento fundamental para configurar un espacio y dotarlo de significado.

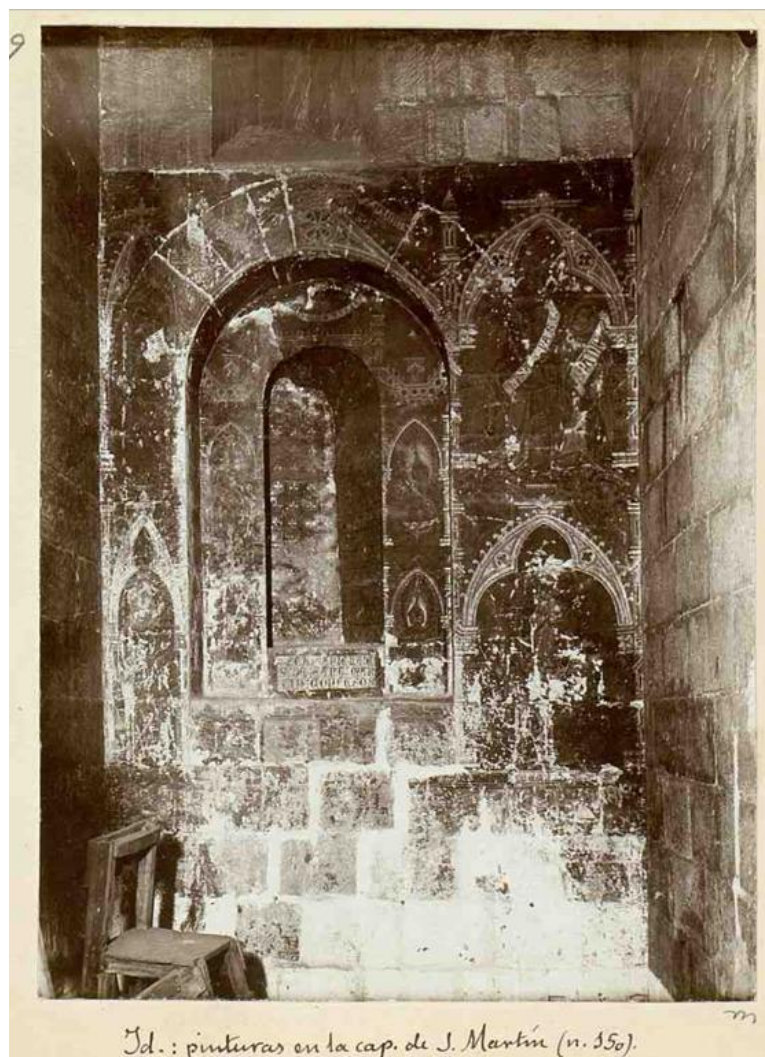


Figura 10. Frescos de la capilla antes de su restauración, 1901-1903.

Fotografía por: Manuel Gómez Moreno, disponible en: Catálogo monumental de la provincia de Salamanca,
http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001365100_V01F.html#page/1/mode/2up

En definitiva, por una serie de factores tanto materiales como sociales, la eficacia de las imágenes se pierde por completo, llevando esto a su abandono. Abandono que ha resultado por otra parte providencial para la historia del arte, pues gracias a él la capilla no fue renovada.¹³⁴

Habrá que esperar a la mentalidad museística del siglo XX para que las imágenes vuelvan a valorarse. Ya no se busca que la capilla produzca los efectos emocionales o simbólicos de la época medieval, ni que cumpla sus funciones escatológicas, sino que se busca el poder educativo y el potencial turístico propio de nuestro momento histórico. Esto lleva a que las pinturas se sometan a una restauración en el año 1951 de mano del restaurador del museo del prado Joaquín Ballester Espi.¹³⁵ Aun con la supuesta prudencia y honradez científica que se le atribuye, Espi rellenó grandes lagunas (Figura 10), siguiendo el gusto restaurador de aquellos años pues como atestigua Martín González en aquel momento: “Reconstruir las pinturas dejando estos espacios vacíos hubiera sido dejar las cosas casi como antes.”¹³⁶ A la hora de estudiar la capilla deben tenerse en cuenta por tanto estas intervenciones. Pues todos los estudios de la capilla llevados a cabo hasta ahora están ligados a la actualidad, desconfigurándola estructural y simbólicamente, lo que es fácil que lleve a interpretaciones erróneas.¹³⁷

Las condiciones lumínicas e incluso la propia condición en la que hallamos las imágenes son producto de una resignificación del espacio propia del siglo XX, una realidad que ha de ser necesariamente tomada en cuenta para cualquier hipótesis a plantear sobre la capilla.

¹³⁴ Gutierrez Baños. «Picturing the...». Op. Cit.,67.

¹³⁵ Javier de Montillana. «Restauración del patrimonio artístico salmantino. La capilla del aceite o de San Martín. Las pinturas de Antón Sánchez de Segovia y el sepulcro del obispo Don Rodrigo Díaz». *El Adelanto* (Salamanca), 12 de julio de 1951.

¹³⁶ Juan José Martín González. «La restauración de las pinturas de la Catedral vieja de Salamanca». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 17 (1951), 131.

¹³⁷ Pablo Joel Mendoza. «En torno al debate de la Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca». (Trabajo de fin de Grado. Universidad de Salamanca, 2021),25.

Conclusiones

La capilla de San Martín es el primer espacio funerario dentro de la sede salmantina y como tal responde a un momento de cambio en las prácticas de enterramiento. A falta de otros espacios en un templo de configuración románica, se usa como es habitual, la parte baja de las torres, la cual se habilita mediante la apertura de vanos.¹³⁸

Una búsqueda de espacios menos llamativos y grandilocuentes propia del siglo XIII llevará a don Pedro Pérez a escoger este emplazamiento para la realización de las obras, apropiándose en algún momento posterior Antón Sánchez de Segovia de los frescos de la cabecera. Ya en el siglo XIV don Rodrigo Díaz y Juan de Rágama harán lo mismo escogiendo una capilla con una tradición funeraria bien establecida.

El cometido funerario de la capilla está presente en el programa iconográfico elegido para las obras. Desde el epitafio de don Pedro, y a buen seguro la figuración de su sepulcro hoy perdida, se insiste en lo soteriológico y se hace hincapié en el carácter piadoso de la virgen, como también ocurre en las pinturas de la cabecera.¹³⁹ Mediante una técnica mixta que combina pintura y escultura, a lo que se suman los efectos de la luz natural, se articula un programa que insiste en la virgen como camino de la salvación, así aparecen las figuras de san Joaquín y santa Ana o los arquetipos veterotestamentarios también relacionados con esta.¹⁴⁰

Don Rodrigo escoge un modelo de sepulcro mixto de larga tradición en la sede, también lo hace así con su programa iconográfico, que consta del ritual del *corpore insepulto* en el frente del sarcófago, concordando con la elección de un yacente de tradición litúrgica.¹⁴¹ Se elige para el tímpano la epifanía, como es costumbre en la sede salmantina, aludiendo a las interpretaciones escatológicas del pasaje, de forma similar se elige un varón de dolores.¹⁴² Escena que también tiene cometido escatológico y precedentes en la sede.¹⁴³

¹³⁸ Bango Torviso. Op. Cit.,124.

¹³⁹ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,271.

¹⁴⁰ Ibid,271.

¹⁴¹ Ibid,278.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Gutierrez Baños. «Imagining the...». Op. Cit., 202.

Es claro el cometido escatológico de los frescos del juicio final, un tema de clara resonancia funeraria, cuyo contenido salvífico se ve intensificado con la aparición del purgatorio. Por su parte los frescos de la entrada representando la caridad de san Martín, resaltan el carácter funerario de la capilla, al hacer referencia a la transitoriedad de los valores mundanos por medio del relato más representativo del santo.¹⁴⁴ Al mismo tiempo que publicitan el significado y el sentido de la capilla al resto del templo, funcionando como un reclamo visual.¹⁴⁵

Para conseguir su cometido las imágenes no deben valerse únicamente de una iconografía que avale su significado, deben producir también un efecto, bien estético, devocional o de poder.¹⁴⁶ Por ello para comprender el conjunto es igualmente importante atender tanto a su significado como a elementos decorativos, o a citas directas a otros medios o modelos artísticos, puesto que estos conforman parte del efecto de la obra.

Hemos querido insistir en la importancia del conjunto en la Edad Media, pues se conforma un lugar de imágenes, donde la intervisualidad y simbiosis de las obras juega un papel de vital importancia para su eficacia y significado. Y es precisamente la alteración de las circunstancias originales de este conjunto, materiales y sociales, que llevan a la capilla a abandonarse durante siglos, solo para redescubrirse con unos nuevos ojos que inevitablemente las resignificarían en el bello conjunto artístico que observamos hoy en día.

¹⁴⁴ Gutiérrez Baños. *Guiños iconográficos...* Op. Cit.,52.

¹⁴⁵ Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,278.

¹⁴⁶ Baschet. Op. Cit.,69.

Bibliografía

Bango Torviso, Isidro. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992):93-132.

Camille, Michael. *Arte gótico visiones gloriosas*. Madrid: AKAL, 2005.

Franco Mata, Ángela. «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)». *De Arte* 2 (2003): 47-86.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España: Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Gutiérrez Baños, Fernando. «Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: Relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster». *BSAA arte* LXXI (2005):13-64.

Gutiérrez Baños, Fernando. «Imagining the tomb remarks on funerary murals on the 13th and 14th centuries in Castile and Leon». En *Out of the stream: studies in medieval and renaissance mural painting*, editado por Luis Urbano Afonso y Vitor Serrao, 182-415. Newcastle: Cambridge scholar publishing, 2007.

Gutiérrez Baños, Fernando. «Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales en la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca». En *Art i devoció a l'Edat Mitjana*, editado por Rosa Alcoy y Pere Beseran, 45-56. Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona,2008.

Gutiérrez Baños, Fernando. «Cuando las paredes toman palabra: estrategias para el estudio de la pintura mural bajomedieval». En *Pintando en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, editado por Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxan e Irene González Hernando, 23-44. Madrid: ediciones complutenses, 2019.

Gutiérrez Baños, Fernando y Estrella Pérez Rodríguez. «Lo que un epitafio esconde: Pedro Pérez, obispo de Salamanca (1248-1264)». *Hispania Sacra* LXXI, n.º 143 (2019):59-76. <https://doi.org/10.3989/hs.2019.004>

Gutiérrez Baños, Fernando. «Picturing the immaculate conception in thirteenth-century Castile: The wall paintings of the chapel of San Martín in the Old Cathedral of Salamanca». *Iconographica* XVII (2018): 66-81.

Haindl Ugarte, Ana Luisa. «La Idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición». *Rev. Hist* 1, n° 23 (2016):53-72.

Kemp, Wolfgang. «The work of art and its beholder, the methodology of the aesthetic of reception». En *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, editado por Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey, 180-196. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lahoz, Lucia. «La vida cotidiana en el ámbito de la escultura medieval gótica». En *La vida cotidiana en la España Medieval: Actas del IV curso de cultura medieval*, coordinado por Maria del Carmen Aguilera Castro, 411-426. Madrid: Fundación Santa Maria la Real, 1998.

Lahoz, Lucía. «Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica». En *La catedral de Salamanca, de Fortis a Magna*, Coordinado por Mariano Casas Hernández, 233-313. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014.

Lahoz, Lucia. «Huellas e indicios: Imagen e imaginarios del cuerpo en el arte medieval». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* 21 (2022):1-26. <https://doi.org/10.15304/quintana.21.8384>

Lahoz, Lucia. *La imagen y su contexto cultural: la iconografía medieval*. Madrid: Editorial Síntesis, 2022.

Le Goff, Jacques. *En busca de la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2003.

Le Goff, Jacques y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.

Lecanda Esteban, Jose Ángel. «Análisis Estratigráfico del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca». *Arqueología de la arquitectura* 2 (2003): 159-165.

Martín González, Juan José. «La restauración de las pinturas de la Catedral vieja de Salamanca». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 17 (1951):129-132.

Martínez Frías, José María. *El arte románico en Salamanca*. Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta, 2004.

Martínez Frías, José María, Manuel Hernández Pérez y Lucía Lahoz. «La Catedral vieja». En *El arte gótico en Salamanca*, Coordinado por Jose María Martínez Frías, 34-70. Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta, 2005.

Mendoza, Pablo Joel. «En torno al debate de la Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca». Trabajo de fin de Grado. Universidad de Salamanca, 2021.

Montillana, Javier de. «Restauración del patrimonio artístico salmantino. La capilla del aceite o de San Martín. Las pinturas de Antón Sánchez de Segovia y el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz». *El Adelanto (Salamanca)*, 12 de julio de 1951.

Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: AKAL, 2004.

Muñoz Gómez, Elena. «Nacidos para mirar... tapices del revés». *Monograma Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* 2 (2018): 17-37.
<http://revistamonograma.com/index.php/mngrm/article/view/52>

Orlandis, José. «Sobre la elección de sepultura en la España medieval». *Anuario de historia de derecho español*, n.º 20 (1950): 5-49.

Rojas Bustamante, Juan Pablo. «El Juicio de la capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca». Trabajo de fin de Máster. Universidad de Salamanca, 2016.

Sánchez Ameijeiras, Rocío. «Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV». En *El Trecento en obres Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, editado por Rosa Alcoy, 243-272. Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2009.

Sánchez y Sánchez, Daniel. *La Catedral Vieja de Salamanca*. Salamanca: Cabildo de la catedral de Salamanca, 1991.

Schmitt, Jean Claude. «El historiador y las imágenes». *Relaciones* XX, n.º 77 (1999):17-47.

Shapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Berlin: Walter de Gruyter, 1983

Anexo: Transcripciones.

Inscripción 1. Epitafio del obispo don Pedro Pérez.

El epitafio transcribe así¹⁴⁷:

Hic presul Petrus Petri iacet: alma Maria,
Eius sis anime dux, in via Virgo pia.
Egregius scoius humilis pius atque benignus
Vir fuit et patiens prelati nomine dignus.
Omnibus hospitium promptus ad omne bonum.
Hic expendebat dans cunctis quidquid habebat.
Hic dare non renuit mens dare tota fuit.
Presule de Petro breuiter uolo dicere metro,
quem tegit hec petra per mea scribo metra.
Mors fuit ipsius multis lacrimabile funus.
Huic miserere, Deus, qui regnas trinus et unus.

Y se traduce de esta forma¹⁴⁸:

Aquí yace el prelado Pedro Pérez. Excelsa María,
Se de su alma guía y senda, Virgen pía.
Colega distinguido; humilde, pío y benigno
varón fue y paciente, del título de prelado digno.
A todos hospitalidad ofrecía y dádivas daba con alegría,
al clero amparo, pues a la bondad estaba inclinado.
Con liberalidad obraba y a todos lo que tenía daba.
No declinó regalar, no tenía más deseo que dar.
Del prelado Pedro con brevedad quiero en verso hablar,
al que cubre esta piedra mis versos dedicar.
Su muerte fue para gentes incontables una deplorable pérdida.
Compadécete de él, Dios mío, tú que uno y trino reinas.

¹⁴⁷ Reproducido en Lahoz. «Imagen, discurso...». Op. Cit.,2664-265.

¹⁴⁸ Gutiérrez Baños y Pérez Rodríguez. «Lo que un epitafio...». Op. Cit.,64.

Inscripción 2. Frescos de Antón Sánchez de Segovia.

En estos frescos encontramos varias inscripciones, sin contar las filacterias que identifican los nombres de los personajes, de arriba a abajo aparecerían¹⁴⁹:

GLORI E IN ECEL

ESTA OBRA FIZ YO ANTÓN SÁNHZ DE SEGOUIA ERA DE MIL E CCC.

Según Gómez moreno: Esta obra fiso yo Antón Sanhz de Segob... a era mil e ccc.

ESTA CAPIELLA E/S DE SANT MART/IN CONFESOR.

De especial elocuencia para interpretar la parte baja del conjunto, hoy perdida es la última inscripción:

O USO OMNES QUI TRANSITIS PERUIAM ATENDITE ET (...).E SI ES(T) DOLOR.

Gómez Moreno ofrece una versión más completa: M mater di... omnes qui transsit p via atendite et videte si es dolor sim.... Sic.... Similis sicut dolor meus.

Inscripción 3. Frescos del juicio final.

Sin contar una vez más los rótulos que identifican a algunos personajes, los frescos cuentan con una única inscripción la cual dice así¹⁵⁰:

ESTA ESTO/RIA MANDO F../ASR IOHÀN/ GGÍA DE/ SA../MA CANON/NIGO DE
SALAM/ANCA FECHA EN PRI/MERO DÍA DE.

¹⁴⁹ Reproducidos en Lahoz. «Imagen, discurso» ... Op. Cit.,266-271.

¹⁵⁰ Ibid, 274.