

VNIVERSIDAD D SALAMANCA

DEPARTAMENTO D HISTORIA DEL ARTE • BELLAS ARTES

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



**EL JVICIO FINAL D LA CAPILLA D SAN MARTÍN EN
LA CATEDRAL VIEJA D SALAMANCA**

Autor: Juan Pablo Rojas Bustamante

Tutora: Dra. D.^a Lucía Lahoz

Curso 2015/2016

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE • BELLAS ARTES

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA DEL ARTE



EL JUICIO FINAL DE LA CAPILLA DE SAN MARTÍN EN
LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

Firma del autor:

Firma de la tutora:

Juan Pablo Rojas Bustamante

Dra. D.^a Lucía Lahoz

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. La Capilla de San Martín	8
2. En torno al comitente	9
3. Una restauración problemática.....	13
4. El programa iconográfico.....	14
CONCLUSIONES	24
IMÁGENES	26
BIBLIOGRAFÍA.....	31

INTRODUCCIÓN¹

Las pinturas murales del lienzo norte de la Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca se corresponden con un Juicio Final en donde convergen por lo menos cuatro niveles iconográficos (Fig. 1). La complejidad del contenido con rémoras bizantinas e italianas permite múltiples lecturas y posibilidades de enfoque para reconstruir el contexto original de la obra. Se estructura a modo de tapiz pintado en uno de los espacios más enigmáticos de la seo salmantina. Las relaciones entre textos e imágenes configuran un interesante mensaje contenido en el encargo del canónigo de Salamanca, Juan García de Rágama, como revela una inscripción en la parte inferior. Si bien los frescos constituyen un ejemplo de carácter votivo, su vinculación con el espacio funerario en el que se encuentra llama harto la atención. Datada la obra pictórica hacia el año 1342, presenta gran cantidad de novedades en el ámbito artístico hispano que han merecido un estudio en profundidad, acusando una vez más la apertura del mundo gótico y la plasmación plástica de la cultura visual del comitente.

Impactan de forma notable las piezas conservadas. Sus llamativas particularidades han despertado un especial interés reflexivo y de precisa observación. La finalidad del presente Trabajo de Fin de Máster, titulado *El Juicio Final de la Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca*, es indagar en una de las pinturas más controvertidas en cuanto a su nublada interpretación. La elección de estas pinturas como objeto de investigación persigue poner en práctica las competencias adquiridas en el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. A partir de las metodologías aprendidas, se intentan aplicar nuevos enfoques que aporten una mayor cantidad de información sobre un periodo histórico en base a sus producciones artísticas. Se suman al análisis formalista e iconológico otras perspectivas, teniendo en cuenta la sociología y la teología, entre otras disciplinas. Como se ha podido comprobar, la transversalidad resulta fundamental para obtener resultados más acertados.

¹ Agradezco a la Dra. D.^a Lucía Lahoz, mi tutora académica, por su profesionalismo, asertividad y apoyo en la dirección de este Trabajo de Fin de Máster. Gracias a sus acertadas indicaciones y comentarios este estudio ha sido posible, haciendo del proceso de aprendizaje una experiencia muy gratificante. Extiendo mi sentimiento de gratitud hacia el personal del Archivo de la Catedral de Salamanca. De la misma forma, expreso mi sincero agradecimiento hacia el Padre Lázaro Sastre Varas por sus importantes y provechosas apreciaciones.

Desde las primeras menciones en publicaciones del último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX, las escasas líneas dedicadas al Juicio Final ponían el acento en su innovadora composición y en sus llamativos modelos iconográficos. Durante mucho tiempo, se identificó el programa principal con una Ascensión al Trono, relegando el tema del Juicio a la franja inferior. No pasaban de constituir fugaces comentarios sobre la situación de la capilla como trastero y la opinión personal de la factura de las pinturas. La mayoría de referencias se incluían en guías descriptivas de los monumentos salmantinos². Aunque los comentarios en torno al Juicio Final de la Capilla de San Martín no superaran la cuartilla, merece la pena destacar las primeras filiaciones compositivas y estilísticas con el mundo italiano y bizantino.

Las citas y descripciones sobre las pinturas encargadas por el supuesto Juan García de Rágama no han pasado desapercibidas en la historiografía artística. Ante la confusa interpretación de la pieza, los investigadores han incidido en similares líneas de trabajo, a menudo obligados a hacerlo al analizar los demás aspectos de la Capilla de San Martín³.

² GINER DE LOS RÍOS, Francisco. “La Catedral Vieja de Salamanca”, en *Francisco Giner de los Ríos, Arqueología artística de la Península, Obras completas*, Tomo XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1936 (1ª ed. de 1883), pp. 39-40 y 50; ARAÚJO GÓMEZ, Fernando. *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Tomo II, Valladolid, Ed. Maxtor, 2010 (1ª ed. de 1884), p. 24; VICENTE BAJO, Juan Antonio. *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Calatrava, 1901b, p. 25; y GARCÍA DE PRUNEDA, Salvador. “Excursión a Salamanca”, *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, 2 (1905-1906), p. 114.

³ Los principales elementos que componen el Juicio Final de la Capilla de San Martín se pueden consultar en diversas publicaciones, vid. POST, Chandler. *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Harvard University Press, 1930, pp. 143-147; TORMO Y MONZÓ, Elías. *Salamanca. Las Catedrales*, Madrid, Gráficas Marinas, 1931, p. 45; CAMÓN AZNAR, Julio. *Guía de Salamanca*, Madrid, Ed. Patronato Nacional de Turismo, 1932, p. 41; 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), pp. 129-132; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Restauración de Monumentos en Salamanca”, *Archivo Español de Arte*, 25-98 (1952), pp. 205-206; CAMÓN AZNAR, Julio. *Salamanca (Guía Artística)*, Madrid, Ed. Patronato Nacional de Turismo, 1953, p. 59; CIRLOT, Juan Eduardo. *Salamanca y su Provincia*, Barcelona, Ed. Aries, 1953, p. 32; LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987 (reedición de la 4ª ed. de 1953), vol. I, p. 71, vol. II, p. 569; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, vol. I y II, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística, 1967, pp. 132-133, lámina 76; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Las catedrales de Salamanca*, León, Everest, 1978, pp. 16-17; YARZA LUACES, Joaquín. *Arte medieval (Historia del arte hispánico, II)*, Madrid, Alhambra, 1982 (1ª ed. de 1980), p. 249; LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981, p. 423; MARTÍNEZ FRÍAS, José María. “Los monumentos religiosos (Edad Media)”, en Á. Cabo y A. Ortega (coord.), *Salamanca. Geografía, Historia, Arte, Cultura*, Salamanca, Ayuntamiento de

Somos conscientes de la existencia de más publicaciones y referencias sobre estos frescos, aunque se ha intentado recoger un amplio panorama que resalte distintas visiones y enfoques. Se pueden distinguir tres etapas historiográficas desde la recuperación de la Capilla en los años ochenta del siglo XIX hasta nuestros días. En un primer momento, los modelos italo-bizantinos acapararon la atención al nombrar las pinturas del lienzo septentrional, cuyo promotor sería un canónigo llamado Juan. En una segunda etapa, los análisis profundizarían respecto a la vinculación de modelos con obras extranjeras y las grandes novedades incorporadas, sobre todo con la aparición temprana de un supuesto Purgatorio. Finalmente, los estudios más recientes acusan las principales problemáticas de las hipótesis planteadas y desarrollan con más detalle sus componentes.

Se destaca la importancia de las breves menciones al Juicio Final como punto de partida para este estudio. Los pocos datos conocidos sobre la vida del canónigo no pasan inadvertidos si sumamos el encargo pictórico como otro testimonio fundamental. El cometido votivo de su pedido y la idea de perpetuar su figura alcanzarían sus objetivos, con un interesante impacto en la cultura visual salmantina. A partir de esta bibliografía, la consulta documental en el Archivo de la Catedral de Salamanca, y algunas fotografías publicadas en donde se ve parcialmente la obra antes de la restauración, reconocemos la dificultad a la que

Salamanca, 1986, pp. 337 y 340; AZCÁRATE RISTORI, José María. *Arte Gótico en España*, Madrid, Catedra 2007 (1ª ed. de 1990), p. 311; SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Daniel. *La Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Gráficas Ortega, 1991, pp. 112-114; CASASECA CASASECA, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*, León, Edilesa, 2006 (1ª ed. de 1993), pp. 27-33; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón”, tesis doctoral dirigida por el Dr. J. Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, 2003, pp. 373-376 y 515; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y “corpus” de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, t. I, pp. 83-84, 103-105, t. II, pp. 153-160; LAHOZ, Lucía. “La capilla de San Martín. Pintura mural: Juicio Final”, en L. Lahoz, J. M.ª Martínez Frías y M. Pérez, *El arte gótico en Salamanca*, Salamanca, Gruposa S.A., 2005, p. 44; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007, pp.165-168; RUIZ MALDONADO, Margarita. “La pintura y la escultura medievales”, en V. Berriochoa y R. Payo (coord.), *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, Salamanca, Promecal Publicaciones, 2012, pp. 231-239; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca”, en R. Alcoy y P. Beseran (ed.), *Art i devoció a l’Edat Mitjana. Imatges indiscretes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 45-53; y LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014a, pp. 272-277.

la investigación se ha enfrentado. La mayoría de referencias recogidas en el estado de la cuestión revelan cómo los análisis llevados a cabo adolecen de unas conclusiones determinantes.

Este Trabajo de Fin de Máster se estructura en cuatro apartados de análisis, como figuran numerados en el Índice, que persiguen fundamentar las conclusiones expuestas. En el primer epígrafe, titulado “La Capilla de San Martín”, queda desarrollada la situación espacial de la obra en relación a su lugar de gestación. Su contexto histórico y litúrgico dentro de la topografía catedralicia sitúan al lector en el objeto de estudio. En la siguiente sección, “En torno al comitente”, se desentrañan los datos sobre el promotor y el entorno cultural que se vivía en Salamanca. En el tercer apartado, titulado “Una problemática restauración”, antes de profundizar en el llamativo programa iconográfico, hemos considerado conveniente realizar un breve comentario sobre la intervención de 1950, advirtiendo previamente al lector de las dificultades que se plantean para clarificar el análisis. El último bloque se titula “El programa iconográfico”, en el que se detallan los componentes de la obra y sus diversas vinculaciones, haciendo hincapié en la evidente circulación de modelos. A modo de epílogo, se plantean las conclusiones finales. Por último, se ha incluido un anexo de imágenes en donde pueden observarse los principales detalles del mural y algunas de las obras con las que se ha relacionado.

1. La Capilla de San Martín

La Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca constituye uno de los espacios más llamativos del complejo catedralicio (Fig. 2). Sus distintivos rasgos han suscitado numerosos estudios de gran importancia para el conocimiento histórico salmantino. Esta irregular dependencia se encuentra dentro del cuerpo bajo de la Torre de Campanas en el lado del Evangelio a los pies del templo. Se accede a ella desde el interior por una pequeña puerta en la nave norte de la iglesia. Una gran pintura mural con el santo obispo de Tours llama la atención, publicitándose hacia el interior de la iglesia, como apunta Lucía Lahoz⁴. El pasaje seleccionado de San Martín dando su capa al mendigo remite al carácter soteriológico de la caridad ante la inminente muerte. Su elección no sería en absoluto azarosa, pues el bien conocido santo obispo gozaba de gran valor en el ámbito funerario hispano durante la Baja Edad Media, como lo vincula con este espacio Gutiérrez Baños⁵. En el interior del recinto, las modificaciones arquitectónicas y de distribución saltan a la vista. Se desconoce cómo se dispondría este lugar en origen. La realidad fragmentada, a la que siempre se enfrenta el historiador, exige aquí un esfuerzo mayor para poder recrear un contexto original claro⁶.

⁴ Se trata de publicitar la titularidad de la capilla en relación al obispo don Pedro Pérez, quien la funda en 1264 y la elige como su propio enterramiento. De esta manera, asegura su salvación mediante un proceso de hagiósymbiosis, como se explica en LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y ...”, pp. 262-265.

⁵ El aspecto estudiado para el entorno castellano-leonés en SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 234-240, lo ha vinculado con estas pinturas GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en...”, pp. 47-48, también recogido por LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y...”, p. 265.

⁶ Las fases constructivas de la Torre de las Campanas, documentadas siete -“a saber: dos románicas (siglos XII y XIII respectivamente), dos góticas (una del XIV/XV y otra ya cercana al XVI), dos barrocas (del XVII y XVIII respectivamente) y una contemporánea y reciente”- y las continuas reformas no terminan de entenderse, vid. LECANDA ESTEBAN, José Ángel. “Análisis Estratigráfico del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca”, *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), p. 165. Sin embargo, sobresalen los estudios interdisciplinarios de los últimos años, en los que se ha profundizado teniendo en cuenta la estratigrafía, historia y trayectoria arquitectónica de esta construcción, como se demuestra en BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, Valentín. “La Restauración de la Catedral”, en V. Berriochoa y R. Payo (coord.), *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, Salamanca, Promecal Publicaciones, 2012, pp. 458-465; y BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, Valentín. “Restauraciones arquitectónicas en la Catedral de Salamanca”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1411-1500.

El aprovechamiento de este espacio como capilla funeraria responde a la paulatina configuración del interior del templo como enterramiento privilegiado⁷. La conservación de las pinturas se debe al cambio funcional de la Capilla de San Martín. Las obras de la Catedral Nueva y el cegamiento de los vanos desplazaron su uso litúrgico al de oscuro trastero, sobre todo como almacén del aceite, por lo que desde el siglo XIX también se conoce como la Capilla del Aceite⁸. Pasa de constituir una estancia de meridiana relevancia a la marginalidad dentro del conjunto templario. Este nuevo uso sumió en el olvido el prestigioso valor funerario y votivo en el que tanto invertirían los promotores medievales.

Los frescos al temple con el Juicio Final en los que se centra esta monografía se presentan a modo de tapiz de decoración geométrica de hexágonos y cuadros blancos sobre fondo azul oscuro. El empleo de este entramado se constata en otras obras salmantinas del gótico lineal tardío, como en pinturas murales de la Iglesia de San Marcos de finales del siglo XIV⁹. Se ubica entre el sepulcro del obispo Rodrigo Díaz y las pinturas del muro oriental, delimitado por una cenefa de decoración vegetal de arabescos que enmarca el conjunto.

2. En torno al comitente

La enorme cantidad de preguntas suscitadas al enfrentarse a una pieza de este tipo no se resuelven con ideas preconcebidas. Conviene detenernos cuidadosamente en cada aspecto de este Juicio Final. Ante todo, constituye un indicativo de su época, independientemente de sus influencias y novedades desconcertantes. Se trata de estudiar “objetos en acto que participan de una dinámica de intercambios sociales y que contribuyen a definir las relaciones de los hombres entre sí y de los hombres con el mundo sobrenatural. Las imágenes están por derecho propio al ras de la historia”¹⁰.

⁷ Se pasa de la tradición de enterrarse en los claustros y puertas al interior propiamente dicho de las iglesias, como desarrollan con la capilla de San Martín GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en...”, pp. 46-47; y LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y...”, pp. 262 y 264.

⁸ 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”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, 71 (2005), pp. 14-15.

⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, p. 154; y LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y...”, p. 272.

¹⁰ BASCHET, Jérôme. “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales”, *Relaciones*, 20-77 (1999), pp. 59-60.

La serial propuesta por Baschet para las imágenes medievales no se debe pasar por alto: “una parte importante del significado de una obra se halla en su relación con las otras”¹¹, y en este caso no se da de otra forma. Lahoz insiste en la “intervisualidad entre el sepulcro y el retablo, evidente y necesario para completar y entender el conjunto como se ideó”¹², refiriéndose al enterramiento de don Pedro Pérez en relación a las pinturas del muro este. Al grupo plástico ejecutado durante el primer tercio del siglo XIV, seguiría la realización de la pintura septentrional, datada unos años después y encajada entre las obras preexistentes.

Una inscripción ubicada en el centro de la franja inferior inmortaliza el nombre de su promotor (Fig. 3). La idea de memoria publicitada por el anuncio epigráfico le habría garantizado gran prestigio al canónigo. El inicio del texto con *ESTA ESTO/RIA...* corresponde con las fórmulas empleadas con un cometido votivo¹³, seguido de *IOHAN/ GCIA DE/ SA.../ MA...* en su papel de comitente. La atribución del encargo parte del alterado letrero. De los cuatro canónigos homónimos de los que se tiene constancia entre el siglo XIII y XIV, parece que Juan García de Rágama sería el apropiado, como ha defendido Gutiérrez Baños¹⁴. Documentado el 15 de abril de 1342, recibió del obispo salmantino, Juan Lucero, un poder para confirmar el compromiso entre el Deán y Cabildo de Salamanca, don Pedro Yáñez y don Lope Díaz, herederos y testamentarios de Diego López, Arcediano de Ledesma¹⁵.

En 1380 se constata su yacimiento en el brazo septentrional del crucero, en donde solía estar el altar de San Bernabé, junto a la sepultura del Conde don Ramón. Deja establecidos diez aniversarios a su muerte, financiados por tres huertas en Villeruela -registradas en el folio XXV del Libro de Rentas de esa ciudad-, las rentas recibidas por los lugares de Zafrón y Matarranas -contenidas en la hoja LXIV del Libro de Rentas de estos emplazamientos-, y varias casas y una bodega ubicadas en la Calle de San Justo en Salamanca, como aparecen en el Libro de Rentas de la ciudad en la hoja 148 en la primera

¹¹ BASCHET, Jérôme. “Inventiva y serialidad...”, p. 76.

¹² LAHOZ, Lucia. “Imagen, discurso y...”, p. 272.

¹³ Aunque la inscripción continúa con la indicación de la fecha, no concuerda con su planteamiento inicial. Gutiérrez Baños atribuye estas líneas contradictorias a Ballester Espí, que pintaría la fecha de 1342 y que con el tiempo se ha borrado debido a la técnica utilizada en la restauración, véase GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, p. 84.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 103-105.

¹⁵ El obispo Juan Lucero autoriza a Juan García de Rágama como su representante legal en el compromiso, como aparece en los folios 77 y 78 en el Archivo de la Catedral de Salamanca, Caja 45, legajo 1, número 42, copia de 1526 del documento de la Caja 3, legajo 2, número 14.

plana¹⁶. También se pueden observar los aniversarios del canónigo Nuño García de Rágama, posible familiar de Juan y con propiedades en la Rúa de San Martín, a la derecha de la Plaza.

Las muestras de poder del presunto comitente a mediados del siglo XIV encontrarían su culmen con la realización del mural, como ha explicado Fernando Gutiérrez Baños¹⁷. Las imágenes vinculadas a su patrocinador no pasarían desapercibidas ante su audiencia, pues

Mientras nosotros tendemos a pensar en la visión como algo pasivo, como el reflejo de las imágenes invertidas sobre la retina, en la Edad Media se consideraba que tenía un poder enormemente activo. (...) En un mundo cargado de presencias, tanto visibles como invisibles, las imágenes de las cosas eran mucho más poderosas de lo que lo son hoy en día¹⁸.

Aunque gran parte de la documentación habla de Juan García de Rágama, se ha citado también como Juan García de Rámaga. Parece más correcto hablar de Rágama, si tenemos en cuenta que se refiere al pueblo ubicado en Peñaranda, y que correspondería al lugar de origen del canónigo.

La datación del encargo hacia 1342 concuerda con la fecha de mayor esplendor de la época del obispo Juan Lucero¹⁹. La poca información que tenemos de él indica que en 1342

¹⁶ Los detalles sobre el lugar de enterramiento y los bienes que dejó testados pueden consultarse en el Libro de Aniversarios en el Archivo de la Catedral de Salamanca, Cajón 67, legajo 3, número 1, folios 26v, 37, 40v, 50, 54v, 55, 58v, 81, 89 y 97, recogidos por GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, p. 105, con la foliación antigua: folios x-r (8 de julio), xv-v (4 de agosto), xl-r (15 de noviembre), xlviii-v (12 de diciembre), lvi-r (10 de enero), lxvii-v (11 de febrero), lxxviii-r (28 de marzo), lxxxii-v (13 de abril), xcii-r (15 de mayo) y c-v (12 de junio). Realizo una mención especial a Raúl Vicente y a Pedro Gómez por su cordial atención y franca disposición en el Archivo.

¹⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, pp. 103-105. En la p. 104, Fernando Gutiérrez expone cómo “El apellido no es incompatible con la lectura de la inscripción: el número de sus caracteres coincide tanto con los conservados como con los que debería de haber en la laguna al final del cuarto renglón”.

¹⁸ CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, p. 19.

¹⁹ GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*, Salamanca, Imprenta de Artus Taberniel, 1606, pp. 272-276; GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Theatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España, vidas de sus obispos y cosas memorables de sus obispados*, Tomo I, Salamanca, Imprenta de Antonia Ramírez viuda, 1618, pp. 97-98; DORADO, Bernardo. *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas que la ilustran*, Salamanca, por Juan Antonio de Lasanta, 1776, pp. 254-257; VICENTE BAJO, Juan Antonio. *Episcopologio salmantino desde la antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca,

cedió a los cristianos la Mezquita principal de Algeciras para usarla como iglesia, tras la toma de la ciudad por el rey Alfonso XI. A su regreso a Salamanca en 1344, fundó la Capilla de Santa Bárbara en el claustro de la Catedral²⁰, eligiéndola como su lugar de enterramiento y advocada a esta santa por haber intercedido en la batalla contra los musulmanes.

Resulta de gran interés acercarnos a este periodo desde distintos puntos de vista. La profunda relación entre los canónigos y la Universidad de Salamanca se hacía cada vez más cercana. No solo se empleaban las dependencias catedralicias como aulas y para celebraciones universitarias, sino que

Los canónigos de Salamanca, y también los de otras catedrales castellano-leonesas, ocupaban la mayoría de los principales cargos y órganos de gobierno. En este periodo también se amplió el claustro de profesores y se diversificaron las materias que se impartían: se incorporaron varias cátedras de teología, las lenguas orientales (árabe, hebreo y caldeo) y nuevos estudios de filosofía, de aritmética, de geometría y de astrología²¹.

Las consideraciones de José Luis Martín sobre el siglo XIV como una etapa de cambios en el Estudio y su consolidación con el ámbito eclesiástico nos permiten ver el caldo de cultivo abierto y en contacto con los principales focos económicos y culturales europeos, explicado también por el profesor Rodríguez-San Pedro²².

Imprenta de Calatrava, 1901a, pp. 69-71; y TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Salamanca y sus alrededores su pasado, su presente y su futuro*, Salamanca, Talleres tipográficos “Cervantes” de Avelino Ortega, 1944, pp. 270-271.

²⁰ Sobresale el estudio de MARTÍNEZ FRÍAS, José María. “La capilla de Santa Bárbara y el claustro catedral, siglos XIV y XV”, en M. A. Pena y L. E. Rodríguez-San Pedro (coord.), *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2014, pp. 553-592.

²¹ MARTÍN MARTÍN, José Luis. “La cultura y los cambios en la Iglesia hispánica en los siglos XIV y XV”, en J. M.^a Monsalvo (coord.), *Historia de la España medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 401.

²² La vinculación papal con la Universidad de Salamanca se refuerza a partir de finales del siglo XIV con la reestructuración del Papado de Aviñón, posicionando el Estudio en altos estándares a nivel internacional y desplazando el control catedralicio y episcopal, como se desarrolla en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique. “El corpus normativo, siglos XV-XVIII”, en L. E. Rodríguez-San Pedro (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen II: Estructuras y flujos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 112-113.

3. Una restauración problemática

Las dificultades contenidas en la obra no pueden negarse. Uno de los principales problemas al abordar estas pinturas recae en el desconocimiento de la mayoría de intervenciones llevadas a cabo por el restaurador Joaquín Ballester Espí en 1950²³. Por este motivo, el punto de referencia clave para comparar la obra anterior a esta fecha lo proporciona la descripción del gran observador Manuel Gómez-Moreno. Gracias a su impecable trabajo, los investigadores han conseguido suponer qué aspectos se añadirían a mediados del siglo XX²⁴.

La indicación de Gutiérrez Baños sobre el análisis de la inscripción merece un desarrollo mayor. El argumento fundamental que evidencia el exceso de inventiva de Ballester Espí puede comprobarse en la forma del verbo *hacer* como *MANDO F/ ASR*, que no corresponde con la lógica fonética del castellano del siglo XIV²⁵. A este aspecto se suma la transcripción de Gómez-Moreno como “esta estoria... Johan Gcia... [cano]nigo des[ta s]anc[ta iglesia]...”²⁶. El profesor de la Universidad de Valladolid recoge la anterior cita para explicitar la dudosa autenticidad de la epigrafía tal como la vemos hoy²⁷.

A la incorrección de la forma verbal se añaden dos fotografías del lateral derecho del muro en donde se esboza el terrible estado de conservación de la zona inferior antes de su recuperación. En la lámina 75 de Gómez-Moreno²⁸ y la foto de Celestino León durante la restauración entre el 29 de noviembre de 1950 y mediados del mes de mayo de 1951²⁹, se percibe el elevado deterioro pictórico (Figs. 4 y 5). Las inconsistencias y sinsentidos

²³ JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel. “Restauraciones en las catedrales de Salamanca en los años 50”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1770 y 1773.

²⁴ Así lo destaca Gutiérrez Baños, quien lo aplica sobre todo para esclarecer aspectos de la inscripción, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, p. 84.

²⁵ PENNY, Ralph. “Evolución lingüística en la Baja Edad Media: evoluciones en el plano fónico”, en R. Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 593-612. Agradezco a Ana Martín por haberme recomendado esta referencia.

²⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Op. cit.*, vol. I, p. 133.

²⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, p. 104.

²⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Op. cit.*, vol. II, lámina 75.

²⁹ Imagen recogida por JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel. *Op. cit.*, p. 1773.

históricos también pueden comprobarse en algunas de las inscripciones de las pinturas del muro este³⁰.

La noticia de Javier de Montillana, publicada el 12 de julio de 1951 en *El Adelanto*³¹, enseña al público las pinturas una vez restauradas. Insiste en cómo Ballester Espí ha intervenido casi por completo el paño inmediato a la izquierda de las pinturas firmadas por Antón Sánchez de Segovia. Alude al nombre del donante y resalta los ángeles con trompetas de carácter oriental. Otros breves comentarios del momento sobre la rehabilitación de la Capilla de San Martín fueron publicados por Angulo Íñiguez y Martín González, sin añadir muchos más datos³².

4. El programa iconográfico

El Juicio Final se configura en tres estratos principales. El registro superior presenta una cátedra vacía rodeada por varios personajes. En el registro central aparece Cristo en una mandorla flanqueado por María, San Juan Bautista y el Apostolado. En el primer término se observa la inscripción del promotor bajo las *Arma Christi*. Los extremos del registro inferior muestran el Paraíso y el Infierno.

El programa iconográfico proporciona valiosa información desde distintos puntos de vista. Su composición se ha relacionado con modelos bizantinos como reflejo de la influencia italiana, como ya apuntaba Azcárate en 1990³³. Además de evidenciar la cultura visual del promotor y desmentir el generalizado oscurantismo medieval, las formas en las que se representa este Juicio Final hablan de una serie de transmisión de ideas y conocimiento extraordinarios. Gutiérrez Baños desarrolla los tres estratos iconográficos propiamente bizantinos³⁴. El primer nivel lo vincula a la composición a modo de mosaico, como ejemplifica al compararlo con el del reverso de la fachada de la Catedral de Torcello (Fig. 6).

³⁰ Referido a la palabra *IOAQUIN*, en vez de *IOACHIN*, y a la inclusión *ex novo* de la inscripción *ANA* en las pinturas firmadas por Antón Sánchez de Segovia, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. I, p. 149.

³¹ 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.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Op. cit.*, pp. 129-132; y ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Op. cit.*, pp. 205-206.

³³ AZCÁRATE RISTORI, José María. *Op. cit.*, p. 311.

³⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en...”, pp. 52-53.

La segunda y tercera rémora tratarían de una reinterpretación de la Etimasía y de la *Deesis* con María y el Precursor, respectivamente.

El Trono vacío, que corona la pintura, se dispone como sitial que ocupará Cristo después del Juicio Final (Fig. 7). Aparece rodeado de seis ángeles en una ambientación celeste insinuada por un fondo azul estrellado. Este ambiente se separa del resto por unas franjas amarillas en forma de arcoíris invertido. La reinterpretación del Trono Venerable no permite identificar a los personajes que lo flanquean, pues -contrario al mosaico de Torcello- carecen de atributos identificables³⁵.

En el centro de la composición, se posiciona Cristo dentro de una mandorla rodeada por ocho ángeles y un serafín (Fig. 8). Lo flanquean la Virgen³⁶ y San Juan Bautista (Figs. 9 y 10), a modo de *Deesis* oriental. Siguiendo el orden de personajes, aparecen San Pedro y San Pablo –pilares de la Iglesia- como segundos en prioridad después de los intercesores, María y el Precursor. El lado izquierdo continúa con San Juan Evangelista, San Andrés, Santiago el Menor, San Mateo y San Bartolomé (Fig. 11); el derecho, con Santo Tomás, Santiago el Mayor, San Simón, San Felipe y San Judas Tadeo (Fig. 12). La distinción de cada personaje con cartelas permite su identificación, pues los atributos iconográficos de la mayoría no serían suficientes³⁷. En los laterales superiores aparecen sendos grupos de ángeles que miran con expectación al Salvador, seguidos del Sol y la Luna³⁸. Sobresalen los dos ángeles de la esquina derecha, cuyos nimbos se decoran de la misma manera que el de la Virgen (Fig. 13). Martín González resaltó el parecido que guardan los ojos y peinados de estas figuras con

³⁵ Se ha intentado ver a San Miguel y San Gabriel como guardianes del trono y a Adán y Eva a los pies de la cátedra, admitiendo la imposibilidad de verificarlo. Las similitudes tipológicas con el Juicio Final de la Catedral de Torcello resultan de gran interés, aunque la Etimasía salmantina altera el orden de los componentes en una ingeniosa reinterpretación, GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, pp. 155.

³⁶ Junto con el Purgatorio, se ha incidido en la representación de la Virgen con corona como aspecto claramente occidental, véase GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, p. 154.

³⁷ De forma similar ocurre en el Juicio Final de la Basílica de Santa Cecilia in Trastevere. Pietro Cavallini emplea la plantilla oriental y también distingue a los integrantes con inscripciones bajo sus pies, más que por sus atributos iconográficos. La vinculación del modo de Bizancio a través de Italia también se percibe en las fisionomías de personajes como San Juan Bautista, San Andrés o San Pablo, con cabelleras propiamente orientales según ha indicado Gutiérrez Baños en *Aportación al estudio...*, t. II, p. 156. Aunque ha aludido al peinado de San Pedro, creemos que se refiere al de San Pablo.

³⁸ Su aparición dentro del programa se explica porque serán eclipsados el día del Juicio. Extraña que no se representen siendo velados o retirados por ángeles, como sí ocurre en la Capilla Scrovegni pintada por Giotto, como había apuntado GUTIÉRREZ BAÑOS. *Aportación al estudio...*, t. II, p. 155.

algunos detalles de las pinturas del sepulcro del obispo Rodrigo Díaz³⁹. Sin embargo, los parecidos no denotan una excesiva relación. Además, sus similitudes podrían atribuirse a la mano del mismo restaurador.

Las miradas, gestos y posturas del Colegio Apostólico, San Juan Bautista y la Virgen merecen un especial enfoque. Ninguno de los aspectos representativos se pone por casualidad o capricho. Baschet ha señalado para las imágenes medievales cómo

Juegan aquí un papel decisivo la posición en el campo de la representación, la relación de la figura con el fondo sobre el cual se levanta, (...) así como las relaciones entre las figuras mismas (definidas por sus respectivas posiciones y modalidades eventuales de contacto, por la escala de representación adoptada para cada constituyente de la imagen y por confrontación de los gestos y posturas). (...) la interpretación no tiene por qué derivar de una codificación estrictamente definida de una vez por todas, sino sólo de la consideración de todos los caracteres específicos de la obra en cuestión⁴⁰.

El mencionado juego de miradas entre personajes y la dirección enfocada por cada uno cobran gran importancia en el análisis representativo. Schmitt desarrolla esta idea con gran precisión.

En la relación entre la forma y la función de la imagen se expresa la intención del artista, del cliente y de todo el grupo social que llevó la obra a su realización; en la obra se inscriben por adelantado la mirada del o de los destinatarios y los usos, por ejemplo litúrgicos, de la imagen. Deben tomarse en cuenta no sólo el género de esta última, sino el sitio para el cual estaba destinada (...), y también el juego “interactuante” de miradas cruzadas que las figuras intercambian entre sí al interior de la imagen y con los espectadores fuera de la imagen⁴¹.

La mirada de Cristo, único que conecta con el fiel y lo introduce en la obra, no resultaría del azar. La elección de un Cristo Varón de Dolores, incorporada en Occidente desde el siglo XII, respondería a su propia ubicación. En palabras de Camille, “Los exégetas occidentales empezaron a conocer gracias a los escritos de los padres bizantinos, junto con los iconos reales del este, que presentaban nuevos modelos visuales radicalmente distintos para la

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Op. cit.*, p. 132. En este artículo se reincide en la errónea identificación del programa como una Ascensión.

⁴⁰ BASCHET, Jérôme. “Inventiva y serialidad...”, pp. 59-60.

⁴¹ SCHMITT, Jean-Claude. “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, 20-77 (1999), p. 39.

contemplación”⁴². El protagonista del gran tapiz pintado no juzga, no condena, sino que indica con amabilidad al espectador la posibilidad de salvación o perdición, en una situación de vinculación visual directa con el fiel. Gutiérrez Baños ha reincidento en numerosos paralelismos de este Cristo con obras italianas y castellanas. Destacan los nexos con el Juicio Final de Pietro Cavallini en Santa Cecilia in Trastevere (Roma) y el de Giotto en la Capilla Scrovegni en Padua. En este aspecto cabe resaltar que no se establece una relación directa entre las citadas obras, pues, aunque presenten asombrosas semejanzas compositivas e iconográficas, las audiencias y el carácter privado de estas pinturas italianas impedirían su directa difusión. Si bien no solo se ha vinculado con estos ejemplos, constituyen un buen indicativo para contrastar. En el ámbito local, establece relaciones con representaciones de Cristo enseñando sus llagas con el Juicio Final de San Pablo de Peñafiel, y una miniatura del siglo XIV con el Salvador en una mandorla rodeada por ángeles⁴³.

La zona dedicada a la yuxtaposición de los tres lugares ultraterrenales se dispone bajo los pies de Cristo, María, San Juan Bautista y el Apostolado. Algunos de estos personajes laterales conectan ambos registros mediante los juegos de miradas –insinuadas con una gesticulación básica y puntos negros como pupilas-. Dirigen su atención a las *Arma Christi* organizadas en un altar sujetado por siete mujeres no identificadas, que se disponen a modo de cariátides hacia el lado de los bienaventurados (Fig. 14)⁴⁴. El registro inferior presenta una composición equilibrada, con la inscripción del comitente como eje de simetría y en línea vertical con el protagonista del Juicio. Aunque *a priori* no sobresalgan las pequeñas figuras abigarradas, los detalles han requerido una especial atención. A partir de sus gestos, ropajes, miradas y el lugar en el que se encuentran, podemos extraer interesantes reflexiones⁴⁵.

A las sorprendentes innovaciones iconográficas de origen bizantino, se añade la incorporación del Purgatorio (Fig. 15). En 1981 Le Goff planteaba su representación en la

⁴² CAMILLE, Michael. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 224.

⁴³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, pp. 155. Los frescos de Giotto se tratan del conjunto que más se acerca al salmantino, no solo en relación a la figura de Cristo. Ya en 1884, Fernando Araújo vinculaba la obra con el Juicio Final de Orcagna del Campo Santo de Pisa, en ARAÚJO GÓMEZ, Fernando. *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Su interpretación aún causa dificultades, pues las siete figuras femeninas carecen de atributos distinguibles.

⁴⁵ Nos aproximamos a la descripción de la zona baja, y su posible interpretación, a sabiendas de la imaginativa alteración de 1950, como se ha detallado antes.

Capilla de San Martín como asimilación del sistema del más allá dividido en cuatro lugares. Reconoce el limbo a la izquierda de la inscripción, y el Purgatorio a la derecha⁴⁶. La concepción de un espacio intermedio entre el Paraíso y el Infierno desde mediados del siglo XII llama la atención en cuanto a sus indicativos sociales y de cambio de mentalidades, “de los tres lugares principales del más allá, ha sido el Purgatorio el que más tiempo ha tardado en definirse y su papel el que más problemas ha suscitado”⁴⁷. Como apunta Ruiz Maldonado la introducción del Purgatorio en el ámbito hispano a finales del siglo XIII tiene su precedente en el Pórtico de la Majestad de Toro. En la capilla salmantina, la supuesta aparición de este espacio ocuparía la parte central baja de las pinturas a modo de roca ígnea con oquedades con una tonalidad amarillenta alusiva al fuego purificador⁴⁸. Gutiérrez Baños, además de desarrollar las tipologías bizantinas, resalta como cuarto estrato iconográfico la aparición del Purgatorio, que sobresaldría como pionero aspecto de la cultura visual occidental⁴⁹.

Sin embargo, Rodríguez Barral matiza la afirmación del historiador francés aludiendo a la imposibilidad de la presencia de los limbos, sustituyendo la teoría por la de dos estadios infernales en donde las penas disminuyen según su cercanía al Paraíso⁵⁰. De esta manera,

La afirmación del orden penal y de la vocación moral que caracterizan al infierno se establece también mediante un proceso de fragmentación espacial. Dividido en compartimientos, el infierno no es ya, como otrora, el lugar de desorden generalizado y de una agitación indiferenciada de los cuerpos, de tal suerte que si el

⁴⁶ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 423.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁸ RUIZ MALDONADO, Margarita. “Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad: Colegiata de Toro (Zamora)”, *Goya*, 263 (1998), pp. 79-80. La forma de montaña horadada para representar esta parte del mural ha sido relacionada por Rodríguez Barral con modelos italianos, lejanamente con un fresco de 1346 en el convento de San Marcos en Todi, y más cercano a los frescos de San Lorenzo in Arari de Orvieto, RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del...*, pp. 167-168. En relación a las imágenes primitivas de Purgatorio, Le Goff cita junto a los frescos salmantinos dos miniaturas francesas. La más antigua se encuentra en la hoja 49 del Breviario de París o de Felipe el Hermoso, fechado hacia 1296. La otra iluminación aparece en el Breviario de Carlos V, ejecutado entre 1347 y 1380. Solo coinciden en su aspecto montañoso, como puede consultarse en las ilustraciones fuera de texto referidas en LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, pp. 422-423.

⁴⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en...”, pp. 52-53.

⁵⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del...*, pp. 168-169. Recogido también por LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y...”, p. 274.

siglo XII es el periodo de la formación de una geografía general del más allá, el siglo XIV la precisa asegurando el triunfo de una topología moral infernal⁵¹.

Paulino Rodríguez también se remite a un fragmento del “Libro sinodal” de 1410 de Gonzalo de Alba en el que se evidencia la cristalización de este sistema gradual en torno a cinco espacios ocupados por las almas después de la vida⁵². Merece la pena citar las últimas líneas del párrafo referido al Purgatorio: “Deves a saber que los benefiços que los bivos fazen por los muertos non aprovechan sinon a los que son en purgatorio; a los otros non pueden aprovechar, ca non son en estado. En este lugar non sera ninguno despues del juyzio”⁵³.

Lucía Lahoz retoma la problemática y acusa el dilema teológico que plantearía esta temprana y confusa identificación⁵⁴. En esta línea, me pregunto si las imágenes originales coincidirían con el despertar de los muertos saliendo de sus sepulturas. El lugar en el que se disponen las figuras en cavernas coincide con el espacio habitual en el que se representa a los resucitados el día del Juicio. La mala conservación de la pintura y la dudosa rehabilitación habrían comprometido las interpretaciones propuestas. Resulta de gran interés la representación de las almas en esta parte del muro, pues se disponen sin mayores ropajes aludiendo a cierta uniformidad independientemente de los cargos desempeñados en vida. Asimismo, si analizamos la sociedad esbozada que se polariza entre bienaventurados y condenados, podemos encontrar, a ambos lados, una muestra de cargos políticos y eclesiásticos de varios tipos⁵⁵.

Si bien se cuestionaba la presencia del Purgatorio como elemento compositivo y concepto divisorio, los extremos inferiores de este mural relatan los dos lugares definidos y fundamentales en los relatos bíblicos sin ninguna duda⁵⁶. El espacio a la diestra de Cristo,

⁵¹ BASCHET, Jérôme. *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de cultura económica, 2009, p. 430.

⁵² RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del...*, pp. 168.

⁵³ GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.). *Synodicon Hispanum IV, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, p. 293.

⁵⁴ LAHOZ, Lucía. “La capilla de...”, p. 44. La profesora Lahoz también indica la representación de los personajes en cavernas como en miniaturas del siglo XIII.

⁵⁵ Las vestimentas corresponden con los usos del siglo XIV, GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, pp. 159.

⁵⁶ Sin embargo, somos conscientes del proceso de restauración de los años cincuenta del siglo XX a cargo de Joaquín Ballester Espí, véase GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en...”, p. 45. El estado anterior del muro norte se puede percibir pobremente en una fotografía del muro oriental antes de la

destinado a los bienaventurados, se presenta con luz ideal y cierta individualización de personalidades (Fig. 16). El desarrollo de miradas hacia el ángel que indica el camino y las actitudes de los salvados con las manos en carácter orante conforman un positivo panorama social en procesión solemne hacia la Gloria. Encontramos a frailes, reyes, obispos y abades representados con llamativos nimbos, además de los personajes sin roles reconocibles. En la franja inferior, seis mujeres se preparan a entrar a la ciudad sagrada, mientras San Pedro les enseña el camino y cumple su labor como psicopompo, como indica Margarita Ruiz Maldonado⁵⁷. El término elegido por la profesora Ruiz llama la atención en tanto en cuanto agudiza el dilema sobre la duda entre la conducción de almas o cuerpos.

La arquitectura pintada que representa la Jerusalén Celeste aparece como una construcción defensiva almenada con un cimborrio y dos torres (Fig. 17). Las puertas se encuentran abiertas a los bienaventurados, conducidos por San Pedro, en la misma línea vertical con su representación dentro del Apostolado. La disposición de la Nueva Jerusalén me lleva a pensar en una posible inspiración en la propia seo salmantina. El cimborrio escamado y la esquematización de un perfil con almenas y dos finas torres recordarían la imagen de la Catedral como silueta definitoria de la ciudad y su centro de poder. Aunque bien podría relacionarse con modelos miniados extranjeros, sobre todo de origen bizantino, nos llama la atención su puntual disposición en el Paraíso del mural. La confusa relación de la Torre del Gallo con tipologías francesas, italianas y bizantinas, como apuntó el investigador alavés Ángel Apraiz⁵⁸, podría proceder de influjos del camino de Santiago u otras vías análogas, como ha estudiado la profesora Lucía Lahoz desmenuzando los principales aportes y problemáticas del tema⁵⁹. De forma independiente a su origen iconográfico, en el siglo XIV, la arquitectura pintada en esta zona recordaría la consolidada imagen de la *Fortis* salmantina (Fig. 18), pues habría cristalizado en la cultura visual del entorno. La contaminación visual que pudo sufrir este modelo desde su incorporación evocaría en los espectadores del siglo

intervención, véase GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, vol. II, láminas 75, 75 bis y 76. Nos remitimos al apartado dedicado a la restauración y al anexo fotográfico.

⁵⁷ RUIZ MALDONADO, Margarita. “La pintura y...”, p. 239.

⁵⁸ APRAIZ BUESA, Ángel de. *Salamanca, Camino de Oriente*, Madrid, Impresor S. Aguirre, 1945, pp. 15-16, recogido también en LAHOZ, Lucía. *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel Apraiz*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2014b, pp. 159-160. Resalto los comentarios aportados por Jorge Jiménez en el desarrollo de este aspecto en relación a la citada publicación.

⁵⁹ LAHOZ, Lucía. *Visión y revisión ...*, pp. 67-74.

XIV su bien conocido cimborrio. En este aspecto, elocuentes resultarían las palabras de Moralejo sobre cómo

una iconografía de la arquitectura contempla la relación entre modelo y copia como una relación entre su referente y su símbolo. (...) basta comprobar la intención de la copia de evocar el modelo, aunque sea en términos muy vagos, pero exige que la evocación sea verdaderamente tal, que más que las formas del edificio se nos reproduzca su significación⁶⁰.

Creemos que su insinuación en esta ubicación del mural podría garantizarle prestigio a la Catedral de Salamanca. La significación entre pintura y contenedor se da de forma recíproca, posicionando la Catedral como fortificación divina y Nueva Jerusalén, lugar en donde Juan García de Rágama, y demás integrantes de la élite catedralicia salmantina, se enterrarían.

En cuanto a la zona infernal (Fig. 19), se despliegan una serie de condenados agrupados en abigarrados bloques de cabezas alrededor de un monstruo escamado, alado y con garras. Dentro del conjunto, solamente se distingue socialmente el grupo de la parte más alta. Se representan uno seguido del otro, un fraile, dos reyes y un obispo mientras son impulsados por un ángel con un horquillo. En este aspecto destaca la posibilidad de condena también entre altos cargos. Se insiste sutilmente en el veredicto de Dios el día del Juicio Final a una audiencia de gran jerarquía social. Solamente parece condenarse un pecado capital, la lujuria. Se insinuaría con la repetición de cuerpos femeninos pintados íntegramente (Fig. 20). Estas mujeres aparecen dentro de la masa infernal cubriéndose el sexo de manera púdica. Cabría la posibilidad de pensar en una representación genérica del vicio plasmada en estas figuras. El público canonical que vería la obra parece explicar la elección del pecado carnal como única nota distintiva entre la masa infernal. No se insiste en la condena intensiva de faltas, por lo que tampoco puede comprobarse la representación de la lascivia. Este infierno no constituye una imagen aterradora ni se presenta al Demonio en su forma más tenebrosa⁶¹.

⁶⁰ MORALEJO, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, pp. 30-31.

⁶¹ Lucía Lahoz nos advierte de una identificación iconográfica más probable de la serpiente de siete cabezas, y no la cabeza de Leviatán, LAHOZ, Lucía. "La capilla de...", p. 44. En otros contextos, las representaciones infernales y demoníacas pueden llegar a niveles de extremado detallismo e infundir auténtico pánico. En este caso, la ejecución de la visión apocalíptica correspondería con la contemplación de una realidad que sucedería en algún momento, véase CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones...*, p. 17.

La imagen no pretende escarmentar ni asustar al fiel, resulta lógico si tenemos en cuenta su selecta audiencia.

Los últimos detalles dignos de atención en esta zona lo merecen una especie de cartelas anepígrafas que sujetan cuatro personajes (Fig. 21), su interpretación todavía no se aclara. Posiblemente contendrían inscripciones con distintos pecados, teoría improbable debido al estado de conservación del fresco. Gutiérrez Baños solo menciona uno de estos personajes, el más visible junto a la inscripción central⁶². Sin embargo, pueden verse otras tres figuras similares en el extremo infernal.

La ineludible circulación de novedades a mediados del siglo XIV en Salamanca, en donde se mezclan los últimos modelos iconográficos occidentales y orientales, queda plasmada en esta pieza. Sus motivos generan dudas de interpretación, pues “la referencia a una tradición puede así llevar aparejado un valor ideológico, constituir una reivindicación política (...), indicar una dependencia institucional (...), o el anhelo de reforma espiritual y eclesiástica (...)”⁶³. Aunque en este caso no se refiera a una tradición propiamente dicha, la asiduidad en las formas de hacer extranjeras indicaría una intencionalidad o preferencia notable de su promotor. La influencia italiana en la pintura gótica hispana a finales del siglo XIII, como desarrolló Joaquín Yarza⁶⁴, daría un giro como consecuencia de nuevas aportaciones de lo bizantino. El profesor Yarza especifica la tardía incorporación de italianismos en los reinos castellanos, con ejemplos de la última década del siglo XIV⁶⁵. La filtración de plantillas extranjeras encuentra en este Juicio Final un ejemplo anterior.

A partir de la junta de obispos y magnates en Salamanca bajo el episcopado de Alonso Barrasa⁶⁶, convocada y presidida por don Pedro de Luna en 1381, la llegada de motivos extranjeros a la ciudad ya no constituiría un caso puntual en Castilla, dejando Aviñón como nexo fundamental de corrientes artísticas.

⁶² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, t. II, p. 158.

⁶³ BASCHET, Jérôme. “Inventiva y serialidad...”, p. 78.

⁶⁴ YARZA LUACES, Joaquín. *Op. cit.*, p. 333.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 338.

⁶⁶ GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Historia de las...*, pp. 277-309; GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Theatro eclesiástico de...*, Tomo I, pp. 98-100; DORADO, Bernardo. *Op. cit.*, pp. 257-269; VICENTE BAJO, Juan Antonio. *Episcopologio salmantino desde...*, pp. 73-75; y TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Op. cit.*, p. 271.

La ambientación de la escena a modo de tapiz respondería a una ingeniosa fórmula del promotor para contrarrestar las mermas en calidad respecto a sus pinturas laterales⁶⁷. Se sabe que el precio de estas piezas textiles era infinitamente más elevado, o simplemente se elegiría como fruto de otra tradición pictórica. Gómez Moreno supuso que se trataba de un mecanismo para resaltar las figuras en una capilla muy oscura⁶⁸. Sin embargo, en la Baja Edad Media, la incidencia de la luz a través de los vanos abiertos del momento jugaría un papel fundamental, no correspondido con la situación actual.

El entramado geométrico que sirve de fondo -recurrente en representaciones miniadas francesas e hispanas del siglo XIII, como se ve en iluminaciones de *Las Cantigas* de Alfonso X o el *Libro de Alexandre*- se dispone aquí a modo de miniatura expandida. Esta tradición pictórica seguiría vigente durante el siglo XIV, como dan testimonio estos frescos. Una vez más, advertimos la dificultad de reconocer estas fuentes como influencia directa, teniendo *in mente* sus audiencias.

⁶⁷ También se ha dicho que las formas en estas pinturas murales se encuentran en sintonía con los modos de trabajar en la Salamanca de mediados del siglo XIV, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio...*, p. 159.

⁶⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, vol. I, p. 132. La situación de la capilla tal como la vio Gómez-Moreno a mediados del siglo XX le llevó a pensar en una notable oscuridad, aunque no se correspondería con la iluminación del siglo XIV.

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, la información proporcionada por el Juicio Final de Juan García de Rágama no resulta banal en absoluto. Por una parte, nos da cuenta de la materialización de un encargo que incorpora aspectos pioneros en conexión con importantes centros extranjeros. En Salamanca, no solo observamos una serie de modelos llegados de fuera en la plástica bajomedieval, sino en las relaciones universitarias referidas a su alcance y nuevas asignaturas. Por otra, la función votiva con la que se ensalza su comitente revela un afán de distinguir con originalidad su propia figura, perpetuada en la memoria de los canónigos que rezaban en la Capilla de San Martín.

Si bien gran parte de los historiadores han aludido a las formas mal ejecutadas, la cultura visual reflejada y el contenido de las pinturas justificarían su impronta. Por este motivo, creemos en el sugerente efecto que provocaría entre los espectadores de su época. La llegada de las particularidades bizantinas implica a los territorios italianos, o posiblemente franceses, como vínculos fundamentales. Seguir la pista a este innegable flujo de imágenes constituye una incierta e inabarcable labor. Ante la inexistencia de estudios específicos sobre esta puntual dispersión de patrones, se plantean hipótesis abiertas a debate e interpretación.

La atribución del encargo a Juan García de Rágama concuerda de forma lógica con las fechas, contexto e información extraída, por lo que nos decantamos por la propuesta de la reciente historiografía. Se desconoce el propósito inicial de estos frescos en relación al recinto funerario en el que se encuentran. De cualquier forma, el cambio de los tiempos y la consolidación del interior del templo como enterramiento explicarían el deseo del canónigo de elegir su sepultura en el brazo norte del crucero antes de 1380. De esta manera conseguiría ampliar sus lugares de recuerdo en la Catedral de Salamanca. Los pocos -pero decisivos- datos sobre la vida de Juan García coinciden con las fechas de ejecución de las obras que se le adjudican. La labor encargada por el obispo Juan Lucero en su mejor época refuerza esta idea, sumado a los bienes que el canónigo dejaría a su muerte.

Además de inquirir en el cometido del encargo, el estudio del impacto -hasta su decaimiento a partir del siglo XVI- podría revelar aspectos del repertorio icónico en Salamanca durante la Baja Edad Media, pues ya se han detectado paralelismos con otras piezas posteriores en la ciudad. Aunque este aspecto no delate una dependencia directa con los frescos examinados, constata la concreción de una forma o diseño.

Los problemas presentados por la franja inferior, que han abierto extensas y complejas disquisiciones interpretativas, podrían radicar en la mencionada restauración de 1950. Las escasas, aunque concluyentes, fotografías conservadas del proceso indican un alto grado de imaginación en el trabajo de Ballester Espí. El comprometido Purgatorio, aceptado durante mucho tiempo, podría depender de sus invenciones. Aunque nos inclinamos por la hipótesis que defiende un Infierno compartimentado, no descartamos la posibilidad del espacio a la izquierda de la inscripción como abertura de los resucitados, representados hacia el lado de los bienaventurados y con ropajes blancos que los distancian del lado opuesto.

La idea de representación de la Jerusalén Celeste que recordaría en la mente de los fieles el cimborrio catedralicio -cristalizado en el repertorio visual salmantino- también se vería implicada en la renovación efectuada en el siglo XX. De manera aislada a los hechos expuestos, la integridad del registro inferior se encontraría en sintonía con las prácticas rituales de la estancia y sus ejecutantes. Así se ilustran mejor las muestras sociales expresadas en la pintura, agregado a la casi nula descripción de los vicios y sus respectivas sanciones.

Las investigaciones llevadas a cabo por Fernando Gutiérrez Baños, Paulino Rodríguez Barral y Lucía Lahoz han constituido una importante actualización historiográfica, indagando en los puntos clave del programa iconográfico de los frescos salamantinos estudiados. La labor interdisciplinar y la meticulosa aproximación a la pieza encuentran en estas publicaciones un provechoso recurso para avanzar hacia unas conclusiones más acertadas. El inestable panorama configurado vuelve a moverse con argumentaciones que cuestionan los parámetros comunes que se han tomado al abordar la pieza.

IMÁGENES⁶⁹



Fig. 1. Juicio Final, Capilla de San Martín, Catedral Vieja de Salamanca, *ca.* 1342.

⁶⁹ Doy las gracias al Dr. D. Mariano Casas por su amable disponibilidad y apoyo en el reportaje fotográfico del Juicio Final que aparece recogido en este apartado. Sus fotografías me han permitido estudiar con detalle estas pinturas murales.

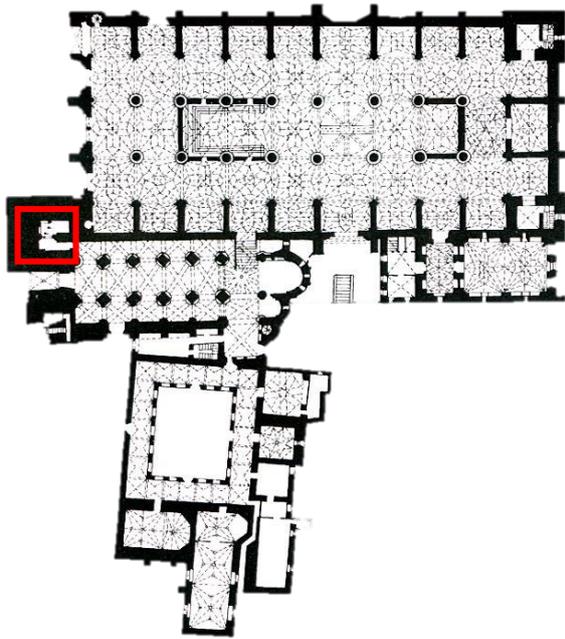


Fig. 2. Planta de las Catedrales de Salamanca. En color rojo aparece señalada la Capilla de San Martín.



Fig. 3. Detalle de la inscripción en la zona inferior del Juicio Final.

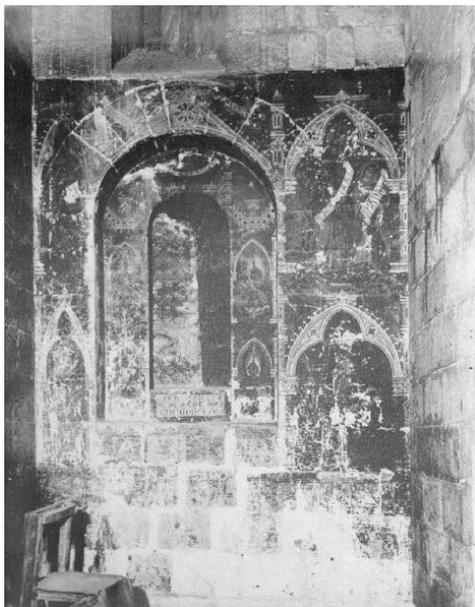


Fig. 4. Pinturas firmadas por Antón Sánchez de Segovia, antes de la restauración. Lámina 75 de Manuel Gómez-Moreno. En el lateral izquierdo se intuye el deterioro del muro septentrional.



Fig. 5. Foto de Celestino León del proceso de restauración pictórico de la Capilla de San Martín.



Fig. 6. Detalle del mosaico del Juicio Final, Catedral de Torcello, Venecia, siglo XII.



Fig. 8. Detalle del Cristo del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Figs. 9 y 10. Detalle de María y San Juan Bautista en el Juicio Final de la Capilla de San Martín, respectivamente.



Fig. 7. Detalle de la Etimasía del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 11. Detalle del Apostolado del Juicio Final de la Capilla de San Martín. De izquierda a derecha: San Bartolomé, San Mateo, Santiago el Menor, San Andrés, San Juan Evangelista y San Pedro.

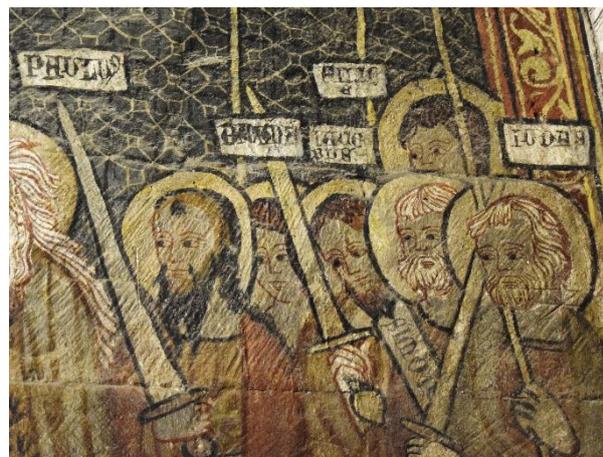


Fig. 12. Detalle del Apostolado del Juicio Final de la Capilla de San Martín. De izquierda a derecha: San Pablo, Santo Tomás, Santiago el Mayor, San Simón, San Felipe y San Judas Tadeo.



Fig. 13. Detalle de los ángeles del extremo superior derecho del Juicio Final de la Capilla de San Martín.

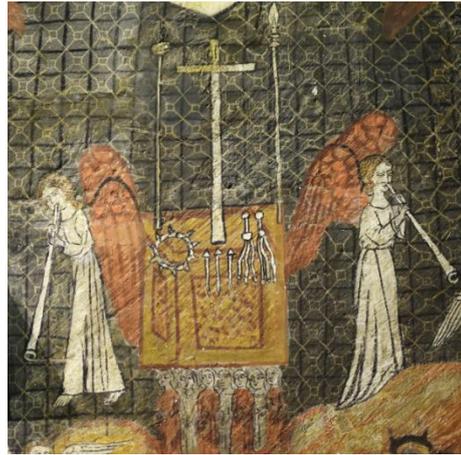


Fig. 14. Detalle del altar con las *Arma Christi* del Juicio Final de la Capilla de San Martín.

Fig. 15. Detalle de la zona central inferior del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 16. Detalle del extremo de los bienaventurados del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 17. Detalle de la Jerusalén Celeste del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 19. Detalle del Infierno del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 18. Vista exterior del cimborrio de la Catedral Vieja de Salamanca.

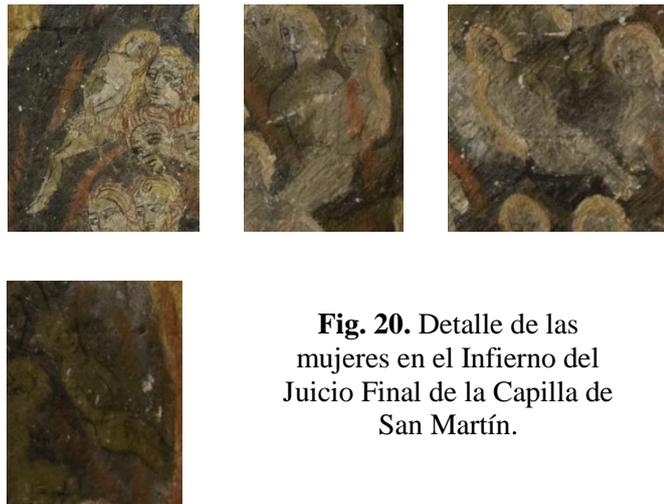


Fig. 20. Detalle de las mujeres en el Infierno del Juicio Final de la Capilla de San Martín.



Fig. 21. Detalle de los personajes con cartelas en la masa infernal del Juicio Final de la Capilla de San Martín.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Restauración de Monumentos en Salamanca”, *Archivo Español de Arte*, 25-98 (1952), pp. 205-207.
- APRAIZ BUESA, Ángel de. *Salamanca, Camino de Oriente*, Madrid, Impresor S. Aguirre, 1945.
- ARAÚJO GÓMEZ, Fernando. *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Tomo II, Valladolid, Ed. Maxtor, 2010 (1ª ed. de 1884).
- AZCÁRATE RISTORI, José María. *Arte Gótico en España*. Madrid, Cátedra, 2007 (1ª ed. de 1990).
- BASCHET, Jérôme. “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales”, *Relaciones*, 20-77 (1999), pp. 49-103.
- *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de cultura económica, 2009.
- BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, Valentín. “La Restauración de la Catedral”, en V. Berriochoa y R. Payo (coord.), *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, Salamanca, Promecal Publicaciones, 2012, pp. 457-485.
- “Restauraciones arquitectónicas en la Catedral de Salamanca”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1411-1500.
- CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005.
- *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000.
- CAMÓN AZNAR, Julio. *Guía de Salamanca*, Madrid, Ed. Patronato Nacional de Turismo, 1932.
- *Salamanca (Guía Artística)*, Madrid, Ed. Patronato Nacional de Turismo, 1953.
- CASASECA CASASECA, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*, León, Edileasa, 2006 (1ª ed. de 1993).
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Salamanca y su Provincia*, Barcelona, Ed. Aries, 1953.

- DORADO, Bernardo. *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas que la ilustran*, Salamanca, por Juan Antonio de Lasanta, 1776.
- GARCÍA DE PRUNEDA, Salvador. “Excursión a Salamanca”, *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, 2 (1905-1906), pp. 113-199.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.). *Synodicon Hispanum IV, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco. “La Catedral Vieja de Salamanca”, en *Francisco Giner de los Ríos, Arqueología artística de la Península, Obras completas*, Tomo XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1936 (1ª ed. de 1883), pp. 30-52.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, vol. I y II, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística, 1967.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Gil. *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*, Salamanca, Imprenta de Artus Taberniel, 1606.
- *Theatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España, vidas de sus obispos y cosas memorables de sus obispados*, Tomo I, Salamanca, Imprenta de Antonia Ramírez viuda, 1618.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca”, en R. Alcoy y P. Beseran (ed.), *Art i devoció a l’Edat Mitjana. Imatges indiscretes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 45-56.
- “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, 71 (2005b), pp. 13-64.
 - *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y “corpus” de pintura mural y sobre tabla*, Tomos I y II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005a.

- JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel. “Restauraciones en las catedrales de Salamanca en los años 50”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1761-1798.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987 (reedición de la 4ª ed. de 1953).
- LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014a, pp. 233-313.
- “La capilla de San Martín. Pintura mural: Juicio Final”, en L. Lahoz, J. M.ª Martínez Frías y M. Pérez, *El arte gótico en Salamanca*, Salamanca, Gruposa S.A., 2005, p. 44.
- *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel Apraiz*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2014b.
- LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- LECANDA ESTEBAN, José Ángel. “Análisis Estratigráfico del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca”, *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), pp. 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), pp. 129-132.
- MARTÍN MARTÍN, José Luis. “La cultura y los cambios en la Iglesia hispánica en los siglos XIV y XV”, en J. M.ª Monsalvo (coord.), *Historia de la España medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 383-408.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José María. “La capilla de Santa Bárbara y el claustro catedral, siglos XIV y XV”, en M. A. Pena y L. E. Rodríguez-San Pedro (coord.), *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2014, pp. 553-592.
- “Los monumentos religiosos (Edad Media)”, en Á. Cabo y A. Ortega (coord.), *Salamanca. Geografía, Historia, Arte, Cultura*, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 1986, pp. 315-358.

- 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.
- PENNY, Ralph. “Evolución lingüística en la Baja Edad Media: evoluciones en el plano fónico”, en R. Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 593-612.
- POST, Chandler. *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Harvard University Press, 1930.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón”, tesis doctoral dirigida por el Dr. J. Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, 2003.
- *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Las catedrales de Salamanca*, León, Everest, 1978.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique. “El corpus normativo, siglos XV-XVIII”, en L. E. Rodríguez-San Pedro (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen II: Estructuras y flujos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 109-130.
- RUIZ MALDONADO, Margarita. “La pintura y la escultura medievales”, en V. Berriochoa y R. Payo (coord.), *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, Salamanca, Promecal Publicaciones, 2012, pp. 189-258.
- “Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad: Colegiata de Toro (Zamora)”, *Goya*, 263 (1998), pp. 75-87.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío. *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.

- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Daniel. *La Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Gráficas Ortega, 1991.
- SCHMITT, Jean-Claude. “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, 20-77 (1999), pp. 16-47.
- TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio. *Salamanca y sus alrededores su pasado, su presente y su futuro*, Salamanca, Talleres tipográficos “Cervantes” de Avelino Ortega, 1944.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. *Salamanca. Las Catedrales*, Madrid, Gráficas Marinas, 1931.
- VICENTE BAJO, Juan Antonio. *Episcopologio salmantino desde la antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, Imprenta de Calatrava, 1901a.
- *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Calatrava, 1901b.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Arte medieval (Historia del arte hispánico, II)*, Madrid, Alhambra, 1982 (1ª ed. de 1980).