

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes
Trabajo Fin de Grado de Historia del Arte



En torno al debate de la Capilla de San Martín en la
Catedral Vieja de Salamanca

Pablo Joel Mendoza

Lucía Lahoz y Elena Muñoz

2020/2021

ÍNDICE

<i>Introducción y Objetivos</i>	4
<i>La problemática en torno a la planimetría original de la capilla</i>	5
<i>Microarquitectura y retablo pictórico: análisis transversales del carácter simbólico y visual del mural mariano y sus reflexiones dialécticas</i>	7
<i>Antón Sánchez: ¿Artista o Autor-comitente? y la interrelación con la debatida figura Peter of Spain y la Escuela de Salamanca</i>	11
<i>Ayer Ascensión, hoy juicio Final: una visión conjunta del mural del Canónigo Juan García Rámaga</i>	13
<i>Sobre sepulcros y su iconografía</i>	17
<i>San Martín y las pinturas en la fachada de la capilla: la superposición de capas pictóricas a través del tiempo en un edificio vivo</i>	21
<i>Actualidad</i>	25
<i>Conclusión</i>	26
<i>Bibliografía:</i>	27

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

La capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca es un espacio funerario ubicado debajo de la actual torre de campanas. Fue fundada por el obispo Don Pedro Pérez en 1264, quien aprovechó un lugar preexistente en el templo para convertirlo en el primer espacio funerario dentro de la Catedral Vieja¹. Su advocación al obispo de Tours se deberá a su importancia en contextos fúnebres, derivada de su carácter escatológico, trayendo consigo el poder soteriológico de la caridad². Sobre lo dicho, Lahoz remarca que la elección de esta advocación del santo de Tours está ligada al carácter episcopal del titular, por lo cual existiría la intención latente de generarse una hagiósimbiosis³.

Esta capilla ganará especial importancia entre mediados de los siglos XIII-XIV, convirtiéndose en un lugar relevante para enterramientos, de los cuales destaca el sepulcro del obispo Rodrigo Díaz que es el único que ha llegado hasta nuestros días. Este espacio cuenta con una variedad de pinturas murales, epigrafías y esculturas de gran valor histórico-artístico que completan el mensaje visual de la capilla y que han generado múltiples observaciones y análisis en torno a ellas.

Su estructura no ha sido inmutable al paso del tiempo y su ubicación dentro de la catedral la convirtió en un recinto vivo, de permanente cambio funcional como estructural, de *locus sancto* a *domus culturae*⁴, pasando internamente por diversas etapas que incluyen el olvido y desfragmentación de algunos sepulcros como el levantado por el antes nombrado Don Pedro Pérez en 1264. Este proceso de desfuncionalización primigenia continuó hasta convertirla en un almacén de aceite despojada de toda luz y configurada como un pilar más de la torre de campanas hasta finalmente ser utilizado

¹ Dentro de este espacio es importante destacar que también se realizaba culto litúrgico, por lo tanto la capilla no solo era utilizada como lugar de recuerdo y descanso. Tal y como se aclara en y GUTIERREZ 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, p.46. 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, 2014, p. 265

² LAHOZ, Lucía. "Imagen, discurso., op. cit. pp. 262-265.

³ Ibid. p. 262.

⁴ Reflexión extraída a través del análisis de la catedral de GARCÍA MACÍAS, Aurelio. "El sentido teológico de la catedral en el ritual de la dedicación de iglesias", en M. Casas (coord.), *La catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, p. 70.

como trastero durante el siglo XIX. Incluso, según Daniel Sánchez Sánchez, fue empleada como refugio antibombas del propio Franco durante la Guerra Civil, debido al valor defensivo provisto por el grosor de sus muros⁵.

Los permanentes cambios sobre este espacio funerario han llevado a generar distintas observaciones y reflexiones, debido al intento de rellenar lagunas generadas por la desfragmentación propia del paso tiempo. De aquí surge el objetivo de este trabajo, que es analizar los puntos de tensión, reflexiones y análisis sobre sus murales, planimetría y sepulcros, articulando el discurso a través de las ideas centrales de cada investigador. Por esta razón, se hará especial hincapié en los puntos donde mayores disparidades existen, justificando la intención de este trabajo que es, principalmente, la indagación sobre lo dicho en torno a la capilla.

LA PROBLEMÁTICA EN TORNO A LA PLANIMETRÍA ORIGINAL DE LA CAPILLA

Decía Focillon: “La conciencia humana tiende siempre a un lenguaje”⁶. Ese lenguaje se puede leer visualmente no solo en las pinturas murales, esculturas y sepulcros, sino también en la misma forma arquitectónica de la capilla funeraria que resguarda un mensaje fundamental, el cual debemos interpretar para analizar una obra histórica en su totalidad. De aquí surge la necesidad de descifrar la estructura original de la capilla, ya que en su forma se puede leer la intención y contenido simbólico de la misma, que va desde la ubicación espacial de los sepulcros hasta la conexión intervisual directa con las pinturas⁷.

En el caso de la Capilla de San Martín, tal y como antes se ha dicho, se encuentra ubicada debajo de la torre de campanas de la fachada occidental. Reconocemos esta capilla funeraria, localizada a los pies de la iglesia, del lado del evangelio, por las pinturas de su fachada, debido a que sobre su puerta de acceso encontramos hasta cuatro pinturas redescubiertas en el 2003⁸, las cuales habían sido intuitas con anterioridad por Gómez

⁵ SANCHEZ SÁNCHEZ, Daniel. *La catedral vieja de Salamanca*, Salamanca, Cabildo de la Catedral de Salamanca, 1991, pp. 110. El autor aclara que posteriormente Franco se refugiará en un refugio provisto dentro de los jardines del palacio del obispo.

⁶ FOCILLON, Henri. “La vida de las formas”, México, Universidad Autónoma de México, 2010, p. 82.

⁷ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p. 272.

⁸ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.278

Moreno⁹. De las más antiguas de ellas identificamos su advocación y cuya intencionalidad se analizará más adelante.

Se ingresa entonces por una pequeña puerta, y el espectador se encuentra con una capilla dividida en dos partes por un muro lo suficientemente prolongado para diferenciar dos espacios, pero no para incomunicarlos visualmente. Esta formulación planimétrica, derivada del muro antes nombrado, es la que ha llevado a generar distintas contemplaciones sobre la capilla y su actual configuración. Lucía Lahoz propone pensar la capilla medieval con una caracterización distinta a la actual, ya que el muro, que hoy contiene la reja de entrada, respondería a un contrafuerte posterior, alterando la intervisualidad simbólica primigenia entre el retablo pictórico y el sepulcro de Pedro Pérez¹⁰. Mientras, Fernando Gutiérrez Baños imagina el espacio como dos naves, una meridional y otra septentrional: la primera con funciones de acceso al panteón y la segunda con fin litúrgico, imaginando el contrafuerte como elemento nacido con la catedral antigua¹¹.

A todo esto, habría que sumarle los estudios estratigráficos llevados a cabo sobre la torre de campanas, que determina hasta unas siete fases constructivas, tres de ellas entre el siglo XIII, XIV-XV, coincidiendo directamente con la ubicación de la capilla¹², restando luz e importancia a la misma.

⁹ GOMEZ-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.121-133

¹⁰ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.272.

¹¹ *Ibíd.* p.272.

¹² LECANDA ESTEBAN, José Ángel. "Análisis estratigráficos del cuerpo de torres del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca" en *Arqueología de la arquitectura*, Nº2, 2003, p. 164.

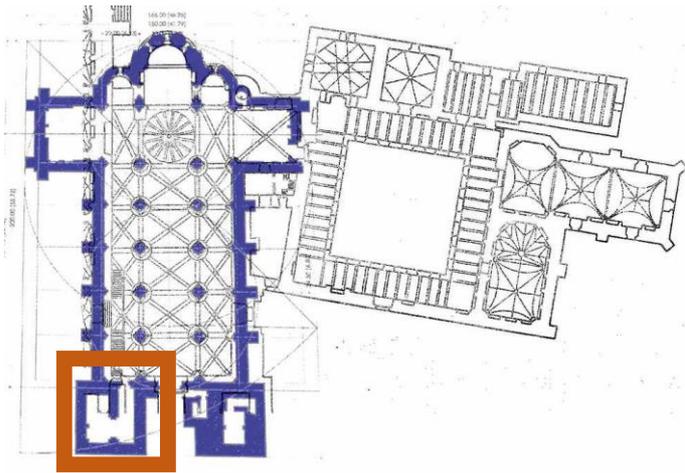


Imagen 2: planimetría de la Catedral Vieja de Salamanca, donde se aprecia la Capilla de San Martín a los pies del lado del evangelio.

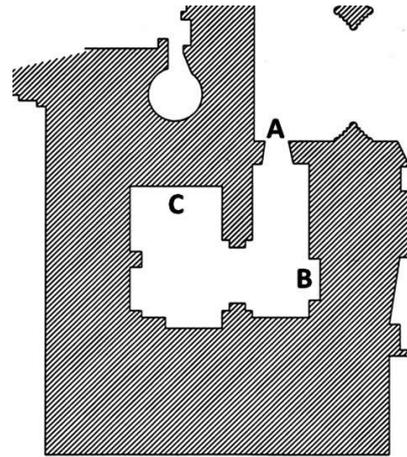


Imagen 1: planimetría de la Capilla de San Martín.

MICROARQUITECTURA Y RETABLO PICTÓRICO: ANÁLISIS TRANSVERSALES DEL CARÁCTER SIMBÓLICO Y VISUAL DEL MURAL MARIANO Y SUS REFLEXIONES DIALÉCTICAS

La pintura interpretada como una microarquitectura de carácter salvífico ocupa toda la parte superior del muro oriental, en cuyo centro se encuentra un vano-hornacina que contenía una imagen mariana¹³, a pesar de que a sus pies haya una inscripción que dice “ESTA CAPIELLA E/S DE SANT MARTIN CONFESOR” y que pueda llevar a pensar que allí se encontraba una imagen del santo¹⁴. El mural está trabajado al temple y es rico en colores como el azul, verde y bermellón, distribuidos para representar tanto el espacio que ocupan las figuras veterotestamentarias y arcángeles, como también, sus vestiduras¹⁵. Todas las figuras acompañan y observan a la Virgen ubicada en el corazón del mural, las cuales llevan consigo inscripciones que confirman su identidad. todos ellos se encuentran enmarcados dentro de una arquitectura que recuerda a un retablo pictórico y que en su conjunto cumplen una función salvífica a través de su composición simbólica, explicada por los investigadores y detallada líneas más abajo.

¹³ Los problemas en torno al vano y que tipo de imagen mariana ocupaban el corazón de la pintura se describe líneas más abajo.

¹⁴ Aunque lo lógico sería que por el programa y la inscripción fuese la Virgen tal y como se aclara en: GÓMEZ-MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 129. ; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos, op. cit.*, pp. 51 Y LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p 270.

¹⁵ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 129.

Este mural no solo posee problemas en relación con la autoría¹⁶, sino más bien, es el punto de partida para un abanico de desencuentros entre los investigadores sobre el mural mariano. Es Lahoz quien se detiene a describir y explicar la relación entre las figuras que componen todo el mural con su sentido literal y metafórico de salvación conceptualizadas junto con la Virgen. La historiadora aclara entonces la función simbólica de los arcángeles y de las figuras veterotestamentarias. En resumen, los arcángeles son interpretados como Psicopompos: Isaías como Encarnación y su alusión a la Jerusalén Celeste; Jeremías por ser un profeta de la Pasión, el cual se relaciona con la pintura narrativa perdida justo debajo del retablo pictórico; Daniel y su interpretación en clave salvífica/funeraria por su historia del foso de los leones, o la historia de los tres jóvenes en el horno; y Ana y Joaquín como pilares simbólicos de la salvación¹⁷. A todo esto, hay que incluir que se encuentran enmarcados en microarquitecturas que nos recuerdan a un espacio metafórico cercano a minúsculos oratorios o capillas escenográficas, aunque también se ha propuesto la idea de relicarios¹⁸.

Sumado a esto, los investigadores no terminan de ponerse de acuerdo si el vano, que es el corazón del mural, fue cegado antes o después de realizarse la pintura. Un vano-hornacina tal como plantea Sánchez Sánchez¹⁹ y Gutiérrez Baños²⁰. Sin embargo, Lahoz justifica que ese vano es parte de la simbología de todo el proyecto. Así, propone la posibilidad de la utilización del vano arquitectónico que generaría una experiencia inmaterial a través de la luz, la cual ingresaría por el mismo, para ser posteriormente cegada por la construcción de la catedral nueva recreándose la idea de vitrina²¹.

Gómez Moreno es el primero en detectar la posibilidad de una escultura de “Nuestra Señora” en el espacio que corresponde a la hornacina²². Dicha imagen ha

¹⁶ Nos referimos a la autoría de Antón Sánchez de Segovia que ha generado diversos debates en torno a su figura, el cual explicaremos detalladamente en el apartado siguiente.

¹⁷ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.271

¹⁸ La observación del relicario, relacionado con la Saint- Chapelle es propuesta por GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Un castellano*, *op. cit.* p. 21.

¹⁹ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel, *op. cit.*, p. 116

²⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *guiños iconográficos*, *op. cit.* p.48.

²¹ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.269.

²² GÓMEZ MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 127.

generado diferentes hipótesis entre los historiadores, los cuales proponen diversas imágenes. Si bien ya lo apunta y explica brevemente Gutiérrez Baños²³ “La hornacina central albergó una imagen de la Virgen con el Niño sin la cual el mural resulta inteligible”, es Lahoz quien aclara que el espacio debía haber estado ocupado por una Virgen Theotokos o Majestad, ya que dentro de la catedral existían al menos dos piezas como esta²⁴, mientras que Gutiérrez Baños la representa como una posible Andra Mari²⁵. Es relevante la precisión y la defensa entre una Virgen u otra, pues el significado de su iconografía será el elemento articulador fundamental para comprender su relación con la deteriorada pintura, que se encuentra justo debajo del retablo pictórico, y el entorno funerario donde estaba ubicada. Es decir, no es lo mismo una escultura de una Virgen que otra, debido a que cambiaría por completo la relación con los motivos iconográficos elegidos en la parte inferior del muro.

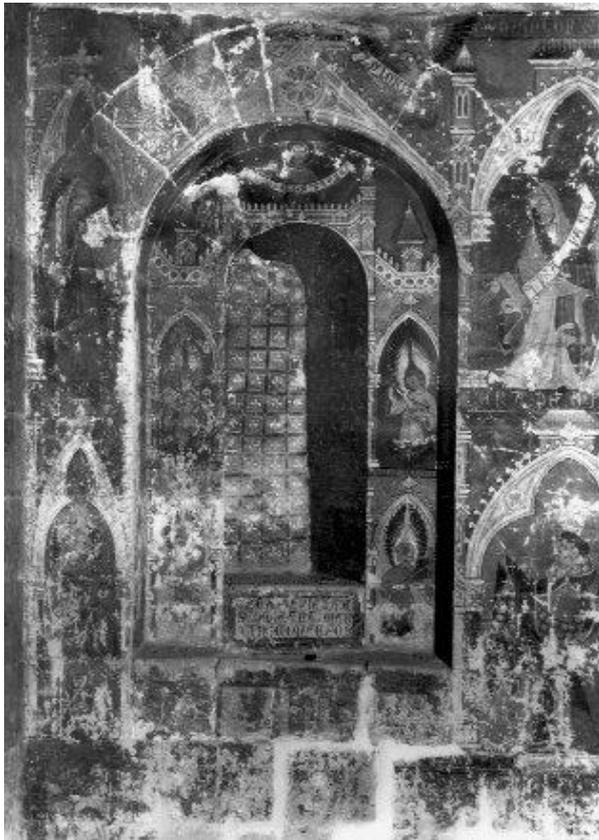


Imagen 3: Lámina extraída de Gómez Moreno donde puede apreciarse el retablo pictórico antes de la restauración de 1950.

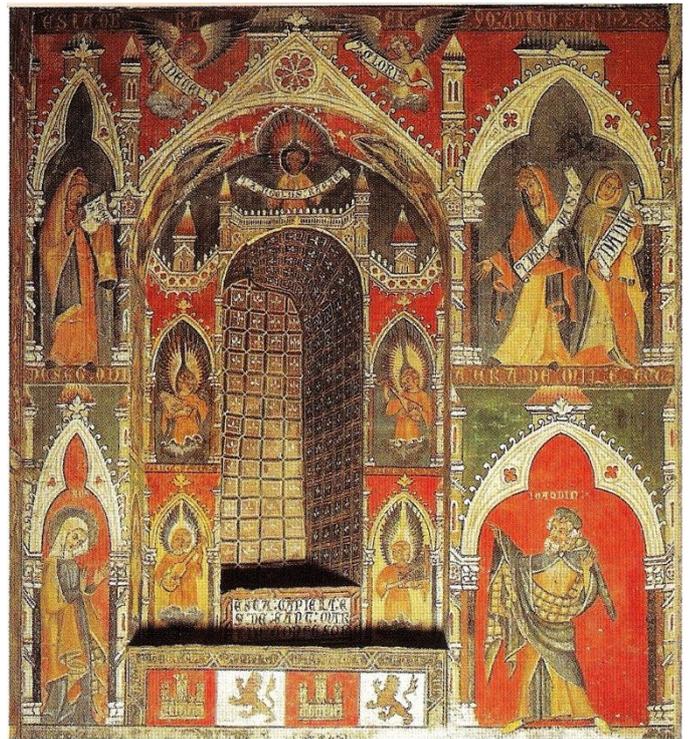


Imagen 4: La misma pintura ya restaurada, donde se pueden leer en la parte superior la firma de Antón Sánchez de Segovia.

²³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *guiños iconográficos*, op. cit. 51.

²⁴ LAHOZ, Lucía, op. cit., p.271.

²⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, op. cit., p 49.

Justo debajo encontramos otro mural que completaba el mensaje, pero lamentablemente, este resistió de peor manera el paso del tiempo, perdiendo gran parte de su contenido por el roce y la humedad. La pintura inferior posee una inscripción proveniente de un texto atribuido a Jeremías, relacionado con la Virgen, y cantado en los oficios de sábado Santo²⁶: “*M mater di...omnes qui trassitis p via atendite et videte si es dolor sim... sic*”²⁷. Lahoz la interpreta a través de los escritos de Gómez Moreno, mientras que Gutiérrez Baños lo analiza sobre la restauración de Ballester Espi, perdiendo un fragmento de la epigrafía debido a su lectura basada en la restauración.

Sobre el motivo narrativo que componía la escena inferior, Gómez Moreno lo reconoció como la figuración del Calvario²⁸, mientras que Baños defiende la posibilidad de una Resurrección y Lahoz pondera un Descendimiento²⁹. El motivo elegido es clave para decodificar el mensaje, ya que si se genera una equivocación en la lectura del contexto iconográfico y espacial, sumado a una equivocada interpretación de la inscripción, llevará a un inevitable error de la comprensión histórica de la imagen y su función.

La propuesta de que la pintura fuese un Descendimiento, es posiblemente la más acertada, ya que abre las puertas a la aparición de una Virgen Piadosa. Es decir, una Virgen que es parte de la Pasión y que se correspondería directamente con el epitafio de don Pedro Pérez, que reza: “*Hic presul Petrus Petri iacet: alma Maria/ Eieus sis anime dux in via. Virgo pia*”. De lo que se puede inferir: “Virgen piadosa seas guía y camino para su alma”, y que además por sus elementos iconográficos estaría relacionada con el mundo bizantino e italiano, enriqueciendo el valor del trabajo de su técnica tal y como aclara Lahoz. Con todo ello, se completaría el mensaje salvífico entre lo simbólico de la pintura superior con lo narrativo del mural inferior³⁰.

²⁶ YARZA LUACES, Joaquín. *La Edad Media. Historia del arte hispánico*. Madrid, 1980, p. 249.

²⁷ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 128.

²⁸ *Ibid.* p. 128.

²⁹ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.271.

³⁰ *Ibid.* p. 271.



Imagen 5: epitafio ubicado sobre el antiguo sepulcro del obispo fundador de la capilla don Pedro Pérez.

ANTÓN SÁNCHEZ: ¿ARTISTA O AUTOR-COMITENTE? Y LA INTERRELACIÓN CON LA DEBATIDA FIGURA PETER OF SPAIN Y LA ESCUELA DE SALAMANCA

Tal y como se explicaba líneas arriba, el retablo pictórico de carácter salvífico contiene además problemas directamente relacionados con la autoría de Antón Sánchez, nombre que se encuentra pintado en un espacio relevante del mural, lo cual ha generado diversos puntos de vista sobre su figura. Más allá de la intencionalidad de la pintura, la importancia de este apartado es incluir dentro de un mismo marco las observaciones y trascendencia de la autoría de la obra, debido a que articularlo en un mismo párrafo nos permite comprender varias líneas de investigación paralelas sobre la firma.

La autoría de Antón Sánchez de Segovia en 1262 abre un espacio de debate en torno a su figura, ya que confirmar su posición como artista nos llevaría a la aceptación de una serie de afirmaciones concatenadas propuestas por Gutiérrez Baños³¹, además de consagrarlo como uno de los primeros trabajos firmados por un pintor en España. En primer lugar, afirmarlo conllevaría a la aceptación del inicio de la llamada Escuela de Salamanca, que por su acepción como escuela tendríamos que imaginarla como un grupo de artistas regidos por una técnica única y exclusiva, refinada y estructurada en una ciudad de menor relevancia para los años que corren. A su vez, sería necesario hacerse

³¹ Tal como propone GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando., "Guiños iconográficos en...", *op. cit.*, p 48. Y 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", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, nº71, 2005, pp. 20-29. Aunque la hipótesis que fuese la firma del artista comienza con Gómez Moreno y Sánchez Sánchez que aclararemos y referenciamos líneas más abajo.

diversas preguntas sobre el cómo y el por qué para sostener esta hipótesis. Salamanca será un núcleo de artistas muy importante, lo que llevaría al autor a relacionar estos trabajos con vínculos externos a la corona. Esto se justificaría por la aparición de Peter of Spain, pintor que respondía a la corona inglesa de Enrique III y que acompañó al infante Sancho entre 1256-1257, conectando así la Escuela de Westminster con el inicio de la Escuela de Salamanca³².

Frente a la línea de hipótesis planteada por el profesor de la Universidad de Valladolid, Lucía Lahoz propone una perspectiva distinta, comenzando por no confiar únicamente en la restauración epigráfica de Ballester Espi realizadas en los años 50³³, sino que se remite a las observaciones generadas por Gómez Moreno, detectando la problemática sobre el término “fiz yo” o “fiso” desfigurado debido a la excesiva restauración. Curiosamente, ambos investigadores son conscientes, pero solo la historiadora se detiene a diferenciarlo. Sumado a esto, Lahoz remarca con variados ejemplos históricos, cómo la expresión “fiso” ha sido utilizada a lo largo de la historia como un verbo para reconocer tanto pintores como comitentes³⁴. La investigadora defiende la idea de que la firma responde al comitente de la obra, que actúa como autor intelectual, debido a que la persona concebida como creadora era el promotor en el momento histórico en el que fue pintado, justificando su reflexión con la siguiente incógnita: “¿hasta qué punto el prelado va a aceptar que se publicite el nombre del artista, hipotecando el suyo?”³⁵ Además se incide en la posibilidad de que el nombre de Antón Sánchez se agregase con posterioridad a la pintura original, generándose una apropiación de la obra, que curiosamente fue pintada en 1262, dos años antes de la fundación del espacio funerario³⁶. La propuesta de Lahoz desanda y desarma las hipótesis de Gutiérrez Baños, ya que al anular al artista pone en tela de juicio La Escuela de Salamanca y sus acepciones estilísticas, pues Gutiérrez Baños insiste en que nace con Antón, y por una reacción en cadena o de un castillo de naipes, sucede lo mismo con la figura de Peter Hispanus. Figura que por falta de obra que justifique su aparición y su supuesta relación

³² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra.”, op. cit. p. 29.

³³ BERRIOCHOA SANCHEZ-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, p. 1411-1500.

³⁴ LAHOZ, Lucía, op. cit., p.266.

³⁵ Ibid. p. 268.

³⁶ Ibid. p. 266.

con el artista del retablo pictórico, queda relegada inevitablemente a una anémica hipótesis.

No debemos olvidar, las voces de otros historiadores, que a lo largo del siglo pasado, propusieron su visión al respecto, sin ofrecer ninguna respuesta elaborada. Entre ellos encontramos a Camón Aznar³⁷ o Javier de Montillana³⁸ que se remiten a la posibilidad de un comitente. En cambio, Sánchez Sánchez³⁹ y Gómez Moreno⁴⁰ se entregan a la propuesta del artista, justificándolo en el verbo que aparece en la epigrafía antes explicada, es decir, la palabra “fiso”, debido a que su significado suele enlazarse directamente con el nombre de los artistas por algunos historiadores, teoría que en este caso descarta Lahoz con variados y precisos ejemplos⁴¹.

Por lo tanto, la problemática de la autoría ha generado amplios contrastes que han dado lugar, según algunas hipótesis, a la aparición de figuras externas que complementarían y justificarían la autoría del artista Antón Sánchez y el nacimiento de la Escuela de Salamanca. Mientras que por otra parte, la plasmación del nombre de Antón en el mural no sería más que la firma de otro comitente como en reiteradas veces ha sucedido a lo largo del otoño de la Edad Media. Aunque también cabe la posibilidad que estemos frente a una apropiación posterior de la obra. Son tantas y tan variadas las posibilidades que es necesario observarlas en conjunto para completar el espectro.

AYER ASCENSIÓN, HOY JUICIO FINAL: UNA VISIÓN CONJUNTA DEL MURAL DEL CANÓNIGO JUAN GARCÍA RÁMAGA

La problemática en el caso del Juicio Final de Juan García Rámaga del mural septentrional en la actual Capilla del Aceite surge, principalmente, del esfuerzo realizado por los investigadores para descifrar el sentido de la original pintura atrapada detrás de

³⁷ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel, *op. cit.*, p. 116.

³⁸ MONTILLANA, Javier. “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, 1951.

³⁹ *Ibid*, p. 117.

⁴⁰ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 129.

⁴¹ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, pp. 266 - 268

una excesiva restauración realizada por Ballester Espi en la década de 1950⁴². Por lo tanto, los historiadores se enfrentan a un nivel de complejidad distinto, el cual consiste en interpretar sobre lo recreado.

Curiosamente y teniendo en cuenta los puntos en común entre los profesionales son cuantiosos en este mural, a pesar de existir algunas discrepancias lógicas. Si se toma como punto de inicio la aceptación de que se trata de un Juicio Final ya previsto y descrito por Gómez Moreno, parece un poco incoherente la noción que ofrece Azcarate Ristorti en los años 90`, quien lo interpreta como una Ascensión⁴³, hipótesis que será rápidamente superada por el resto de los historiadores que volverán a visiones anteriores. Esta confusión será aclarada a través de recientes estudios que han pulido los detalles sobre influencias, funciones e iconografía del mural septentrional. Dichas investigaciones realizadas en los últimos años serán fundamentales, ya que vienen a completar el espectro histórico sobre lo dicho en torno al mural.

Hay que destacar en este caso las coincidencias analíticas entre los profesionales. Todos ellos están de acuerdo en la acepción de Juicio Final y de que la obra fue realizada indiscutidamente por el comitente Juan García de Rámaga (canónigo fallecido antes de 1380), ya intuida por Gómez Moreno gracias a la epigrafía apenas legible antes de la restauración.

Sobre el canónigo, los investigadores confirman la ubicación de su eterno descanso físico fuera de la capilla, posiblemente ubicado en el brazo del transepto perdido⁴⁴. Además coincide en la función votiva de esta pintura, temática completamente distinta a la analizada en el muro occidental que poco tiene que ver, exclusivamente, con los sepulcros alojados a su lado, ya que no arrastra ningún sentido específicamente funerario. Esta obra realizada en el año 1342 posee imágenes de influencias bizantinas tanto por su temática e iconografía, poco representadas en Occidente, donde se incluyen la Etimasía en el plano superior, justo debajo un Cristo Redentor que muestra las huellas de la Pasión, enmarcado dentro de una mandorla. A su lado es acompañado por el colegio apostólico y una *Deesis* de influencia completamente oriental para Lahoz, observación

⁴² MONTILLANA, Javier. *op. cit.* p. 26.

⁴³ AZCÁRATE RISTORTI, José María. *Arte gótico en España*, Madrid, Catedral, 2007 (1ª ed. 1990), p. 311.

⁴⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, pp 51. Y en LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, pp.274.

que difiere con Gutiérrez Baños ya que considera un aspecto más occidental en el mismo, justificando su premisa en la Virgen coronada⁴⁵. En lo que sí coinciden plenamente es en la visión de los cuatro estratos iconográficos en el Juicio Final y el aspecto occidental del Purgatorio, el cual no es usual representar junto al Infierno hasta el siglo XV⁴⁶, donde lógicamente remarcan la diferenciación entre los bienaventurados y los condenados como un estadio medio. Sobre la representación del Purgatorio en la capilla de San Martín, Ruiz Maldonado aclara “en una roca ígnea se abren oquedades por las que asoman personajes que esperan su liberación. Un ángel se acerca a una de estas cuevas y ayuda a salir a los que allí moran [...] purgatorio e infierno participan de la misma roca, separados por una franja.”⁴⁷

Lahoz también incide en la necesidad de aclarar la figura animal de varias cabezas ubicada en el Infierno, ya que no es el Leviatán sino que más bien, responde a la configuración de la serpiente de siete cabezas, propia de la visión apostólica. Sumado a esto, la historiadora puntualiza sobre un Purgatorio inferior y superior, donde penas y pecados no parecen relacionarse en forma directa, apostillando su reflexión a través de los escritos de Rodríguez Barral⁴⁸, y potenciando a su vez la figuración de los sectores del Purgatorio a través del libro sinodal de González de Alba, que a pesar de que sea posterior su redacción, coincide para explicar el mural⁴⁹.

La forma de llevar a cabo las representaciones de este Purgatorio e Infierno impregnados de influencias bizantinas, es, según los investigadores, de escasa calidad comparado con lo realizado anteriormente⁵⁰. Aún así cabe preguntarnos si es realmente relevante esa acepción en torno a su posible función, es decir, si su mensaje posee gran fuerza expresiva determinado por sus formas, lo que genera un gran contraste de gestualidad y rostros entre los condenados y elegidos, consiguiendo expresar un mensaje visual fuerte y claro.

⁴⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, op. cit., pp 55. Y en LAHOZ, Lucía, op. cit., pp.274.

⁴⁶ MALDONADO RUIZ, Margarita. “Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)” en *Revista Goya*, Nº 263, 1998, pp. 79.

⁴⁷ Ibidem. pp. 79-80.

⁴⁸ RODRIGUEZ 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, p. 168.

⁴⁹ LAHOZ, Lucía, op. cit., p.274.

⁵⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio*, op. cit. p. 153.

Por ende, Bustamante intuye la posibilidad de que la edificación que simboliza a la Jerusalén Celeste, representada al lado de los bienaventurados, tenga una estrecha relación visual con la llamada Torre de Gallo ubicada en el transepto de la antigua catedral y que sería una imagen conocida para los fieles locales para conectar el espacio sagrado terrenal con el celestial. Aunque también cabe la posibilidad que sea una representación heredada de elementos miniados de influencias extranjeras⁵¹.

Hasta aquí se exponen las observaciones en torno al Juicio Final de Juan García Rámaga, ya que el resto de los autores utilizados para esta investigación apenas se limitan a describir lo observado. Todos ellos coinciden en sus claras influencias bizantinas y en su relevancia histórico-artística, debido a que es uno de los primeros Purgatorios imaginados sobre el muro dentro de la Península Hispánica. Para finalizar, es importante recordar, que toda la composición se encuentra enmarcada dentro de una cenefa vegetal que nos recuerda la importancia de los tapices dentro de los espacios sagrados durante la Edad Media. Esta observación incluso lleva a destacar la intención de imitar la configuración del tapiz para dotar de mayor valor a la pintura, que en aspectos exclusivamente económicos era ínfimamente más barato y accesible.

⁵¹ ROJAS BUSTAMANTE, Juan Pablo. *El juicio final en la Capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca*, Trabajo de fin de Master dirigido por la Dr. L. Lahoz, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte, 2016, p. 20.



Imagen 6: Juicio Final de Juan García Rámaga, donde se aprecia los distintos niveles iconográficos.



Imagen 7: inscripción que confirma la autoría del canónigo Juan García Rámaga.

SOBRE SEPULCROS Y SU ICONOGRAFÍA

La muerte ocupa un papel esencial en el corpus cristiano, es la bisagra física y espiritual que une al fiel con su fe. Es la muerte entonces la que justifica la vida y el bien actuar del creyente, la cual busca ser reflejada a través del mensaje plasmado en sus sepulcros. Así, el sepulcro es un motor de recuerdo visual, que no solo evita la muerte social, sino que también ampara el ruego por el alma del fallecido. Por ello, mantenerse presente en una imagen de piedra es una manera de plasmar su paso por este mundo. De aquí la importancia del mensaje elegido cuidadosamente por el comitente, quien en muchos casos se toma prestado de otros sepulcros referenciales, donde la transferencia de sus formas está ligada a la búsqueda de adquirir el referente simbólico que hay detrás

de ellas. De aquí que Le Goff reflexione: “la memoria está ligada a la atención y la intención”⁵².

Ese mensaje reflejado en la piedra que resguarda al fallecido es una de las pocas pruebas visuales de su existencia. Por esta razón, el caso del estudio del obispo Pedro Pérez, primero por parte de Lahoz⁵³ y posteriormente por Gutiérrez Baños⁵⁴, ha sido fundamental en los últimos años para comprender la función y relevancia dentro del espacio funerario. Como también, para deducir que muchas de las formas iconográficas que pudieron incluirse en su sepulcro fueron heredadas por otras figuras eclesiásticas relevantes, para inmortalizar su recuerdo, apostillando la importancia del mismo.

Pedro Pérez inaugura el espacio funerario (1248-1264) imaginando un lugar de descanso muy distinto al que nos llega al presente. Los diversos cambios del espacio físico de la capilla lo arrastraron a la separación de las pinturas y esculturas que contenían su cuerpo, llegando hasta nuestros días como un espacio vacío en el muro. Los investigadores confirman la existencia de un sepulcro mixto gracias al Libro de Aniversario de 1500, contemplado por Gutiérrez Baños⁵⁵ y Lahoz⁵⁶, donde describe la tumba del obispo como “un arco afigurado”.

La capilla contaba con cinco enterramientos internos de los cuales el sepulcro de Rodrigo Díaz es el único que llega cercano a la configuración de sus días⁵⁷. El mismo nos sirve de referente directo para imaginar cómo podría haber sido el entierro de Pedro Pérez ubicado en muros paralelos.

Al recopilar los análisis en torno a los sepulcros, casi todos coinciden en el motivo de los programas iconográficos, en gran medida porque son reiterativos en la Catedral Vieja de Salamanca. Todas las observaciones apuntan a la explicación iconográfica del sepulcro, pero es Lahoz quien lo enmarca dentro de la figura arquitectónica de *ciboria*

⁵² LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paídos, 1991, p. 161.

⁵³ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p 264

⁵⁴ GUTIERREZ BAÑOS, Fernando. *Lo que un epitafio esconde*, *op. cit.* p. 60.

⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.* p. 48.

⁵⁶ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.266.

⁵⁷ En el pie de pagina nº4 aclara quienes están constatado como enterrados en la capilla en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.* p. 46.

fusionada al muro.⁵⁸ Desde esta perspectiva podemos contemplar el trabajo mixto de pintura y escultura que resguarda la presencia del rector de la sede salmantina. Sarcófago analizado desde sus aspectos narrativos y sus escenas de exequias, pasando por la escultura yacente de Díaz, las pinturas intradós, las propias al tímpano y la que corona la arquitectura sepulcral. Se puede leer claramente entre líneas el aspecto salvífico y la comprensión de la muerte como un viaje que debe realizar el fallecido. Todo esto, acompañado por elementos heráldicos que hablan de la importancia de la propaganda y su función como símbolo de identidad del difunto⁵⁹.

El aspecto narrativo del sarcófago reconocido por Baños es descrito por Gómez Moreno y Sánchez Sánchez⁶⁰. Sin embargo, quien verdaderamente lo explica es Lahoz al detenerse a detallar la ceremonia de bendición del cadáver, que gira hacia al espectador tal y como puede verse en varios sepulcros, como en el de Fernando Alfonso. Es a su vez acompañado por un coro de frailes, donde pueden distinguirse sus ordenes, enmarcados en un conjunto amurallado. Sobre ellos, se encuentra la escultura del propio obispo con ropa de gala, báculo y los escudos que destacan en sus vestimentas. Lahoz continúa explicando hasta alcanzar a los acólitos que se ubican justo encima de don Rodrigo, y sigue avanzando hasta la imagen del intradós de un obispo sentado⁶¹. Esta figuración ha llevado a distintas hipótesis. Gutiérrez Baños defiende que es la imagen de San Martín que precede la liturgia⁶², mientras que Lahoz considera más aceptable pensarlo como el propio fallecido en gloria por su falta de nimbo, o bien, el obispo de turno que encabeza la liturgia, sin convencerla demasiado esta segunda visión, debido a que la figura se encuentra sentada⁶³. Ahora sí, ambos coinciden plenamente en la lectura escatológica de Isaías que justifica la aparición de la Epifanía en el tímpano del cual Sánchez Sánchez agrega que la mirra y el unguento traído por los magos eran elementos de embalsamamiento de cadáveres y que en lectura cristiana simbolizaba la inmortalidad que espera el fiel⁶⁴, al igual que la aparición de “el mozo”, como lo define Gómez Moreno⁶⁵, junto a los caballos, en ese aspecto de viaje del fallecido.

⁵⁸ LAHOZ, Lucía, *op. cit.* p. 277.

⁵⁹ *Ibid.* p. 257.

⁶⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel, *op. cit.* p.110.

⁶¹ LAHOZ, Lucía, *op. cit.* p. 277.

⁶² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.* p. 52.

⁶³ LAHOZ, Lucía, *op. cit.* p.278.

⁶⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel, *Op. cit.*, p.112.

⁶⁵ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.* p. 131.

Cabe destacar que todos los investigadores hacen alusión a la escena del Varón de Dolores que corona el sepulcro. Gómez Moreno reconoce su realización con influencias italianas⁶⁶, mientras que Gutiérrez Baños recalca el carácter pionero de Salamanca en esta iconografía⁶⁷. Por otra parte, es interesante remarcar que gran parte de las imágenes se encuentran ubicadas dentro de microarquitecturas con forma de Torre de Gallo almenada, que nuevamente nos pueden llevar a recordar a lo reflexionado por Bustamante en su análisis del Juicio Final⁶⁸.

Conforme a lo dicho y para finalizar el análisis en torno a los sepulcros ubicados dentro de la capilla, remarcamos la utilización de un modelo y programa iconográfico reiterativo entre los siglos XIII-XIV, dentro de la Catedral Vieja de Salamanca, plasmado en el sepulcro de don Rodrigo Díaz⁶⁹. Este modelo iconográfico que posiblemente nació con el sepulcro perdido de don Pedro Pérez, el cual se encontraba paralelo al del obispo Díaz, tuvo gran trascendencia dentro del templo por su carácter escatológico. Es importante destacar que algunos autores hacen hincapié en la pérdida de calidad técnica en las obras, siendo el sepulcro de Díaz el ejemplo de la inminente decadencia de la llamada Escuela de Salamanca.⁷⁰ Por lo tanto, este nos puede servir como ejemplo para imaginar cómo pudo haber sido el posible sepulcro del fundador de la capilla, además de comprender de dónde provenía su programa iconográfico.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 131

⁶⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁸ ROJAS BUSTAMANTE, Juan Pablo. *El juicio final en la capilla*, *op. cit.* p. 20.

⁶⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁰ *Ibíd.* p.51



Imagen 8: sepulcro de don Rodrigo Díaz.

SAN MARTÍN Y LAS PINTURAS EN LA FACHADA DE LA CAPILLA: LA SUPERPOSICIÓN DE CAPAS PICTÓRICAS A TRAVÉS DEL TIEMPO EN UN EDIFICIO VIVO

Tal y como hemos ido analizando transversalmente, la capilla de San Martín nace como el primer espacio funerario de la catedral, pero al cabo de aproximadamente 75 años, a más tardar 1339⁷¹, la capilla queda rezagada. Por lo tanto, hace del espacio un lugar multiuso de relevancia pragmática más que litúrgica o de descanso. La propia

⁷¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, op. cit., p. 46.

concepción orgánica del templo llevó a someterla a un permanente cambio, donde los colores y las esculturas se mezclaron con tinajas de aceite y tizne, con enlucido y capas sobre capas de pinturas que redefinieron su mensaje y su forma.

Los muros entonces reflejan en sus rostros la historia de un templo vivo que cambia y envejece tal y como reflexionaba Ruskin en sus *Siete Lámparas de arquitectura*⁷². Este es también el caso de la fachada de ingreso de la Capilla del Aceite, donde una imponente pintura mural, digamos gótica, quedó atrapada detrás de otros pigmentos y formas que redefinieron su función, hasta que finalmente en el siglo XVIII quedó enteramente cubierta por una capa de enlucido.

Fue primero Gómez Moreno quien intuyó la existencia de pinturas en la fachada de la capilla, las cuales volvieron a la luz a partir del 2003⁷³, es decir, desde el descubrimiento parcial de Gómez Moreno a principios de siglo y su posterior publicación en 1967⁷⁴. Estas pinturas quedaron olvidadas por más de 36 años, latentes bajo el enlucido.

Las cuatro pinturas que se encuentran montadas en la fachada nos sirven como reflexión de la superposición del tiempo. Sobre ellas, los investigadores se han centrado en la primera, una monumental representación narrativa de La Caridad del Santo de Tours, a la que Gutiérrez Baños atribuye su probable autoría a la figura al obispo Don Gonzalo (1268 -1279)⁷⁵, posiblemente enterrado en la capilla. Si bien, lo realmente relevante es lo ya remarcado en la introducción de este trabajo, que es la representación de la Caridad de San Martín, la cual se puede leer en clave funeraria, y que resguarda detrás un poder soteriológico relacionado con la nombrada Caridad. Aquí se puede ver con claridad la hagiósimbiosis que reflexionaba Lahoz entre la advocación del santo y la condición episcopal del titular⁷⁶, a pesar de haberse realizado pocos años después de la fundación de la capilla 1270-1280⁷⁷. Vemos entonces a un San Martín monumental en su caballo cortando un fragmento de su capa y otorgándosela al desamparado dentro de

⁷² RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ed. Coyoacán, 2012.

⁷³ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁴ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *op. cit.* p. 121.

⁷⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.265. y explicado en la introducción de este trabajo.

⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, p 55.

un fondo rojizo intenso, lo que recuerda a un tapiz⁷⁸. Esta pintura, según Gutiérrez Baños, funcionaba como “reclamo visual, resaltando por su exaltación de la caridad y de la transitoriedad de los valores mundanos, su carácter funerario”⁷⁹

El análisis del mural exclusivamente se realizará por Lahoz y Gutiérrez Baños, ya que los manuales de *Arte Gótico*, como el de Azcarate Ristorti o los escritos de Sánchez Sánchez responden a la década de los 90`, haciendo invisible esta pintura a ojos de los primeros historiadores. Comenzarán a ser analizadas por el profesor de Valladolid entre 2005⁸⁰ y 2008⁸¹, posteriormente se le sumará la revisión de la historiadora del arte Lahoz en 2014⁸², y nuevamente Gutiérrez Baños en el 2019⁸³. En el caso de la fachada ambos coincidirán en su función publicitaria de la pintura para la capilla, sin embargo, tomarán destinos diferentes.

Lahoz priorizará la importancia y su valor como tapiz petrificado, explicando la relevancia de las telas dentro de espacios sagrados, apostillándolo con el análisis del inventario de 1275, donde se les da especial valor a las telas dentro de la catedral antigua⁸⁴. Además, explica el elemento escatológico del programa elegido, específico, para un mensaje salvífico. De aquí se responde el porqué se encuentran gran variedad de pinturas murales enmarcadas como telares a lo largo de la Catedral Vieja de Salamanca, expresando al mismo tiempo, el valor del tapiz y la pintura como una forma de simularlo⁸⁵.

Por otra parte, Gutiérrez Baños busca reforzar la importancia de la Escuela de Salamanca, recordando el trabajo como artista de Antón Sánchez de Segovia, el cual surcó el camino que recorrerán pintores como el autor de la fachada, exprimiendo al

⁷⁸ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p.279.

⁷⁹ *Ibíd.* p.55.

⁸⁰ 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”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, nº71, 2005, pp. 13-63. Y *Aportación a la pintura estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y “corpus” de pintura mural y sobre tabla*, Tomos I y II, Madrid, Fundación Universitaria, 2005

⁸¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, *op. cit.*, p. 55

⁸² LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p. 278.

⁸³ GUTIERREZ BAÑOS, Fernando. “Lo que un epitafio esconde, Pedro Pérez Obispo de Salamanca (1248-1264)” en *Hispania Sacra*, Nº XXI, 2019, pp. 59-76.

⁸⁴ LAHOZ, Lucía, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 279.

máximo el traspaso de la calidad dentro de la Escuela, que en este caso, se conforma en una escala monumental de las dos figuras. Asimismo, el investigador relaciona la manera de pintar y diseñar las formas de las mismas con las obras murales de Mateo, el cual firma una obra en el brazo meridional del transepto posteriormente en el siglo XIV. Si bien, a niveles comparativos, Baños encuentra mayor calidad en la configuración del mural de San Martín, lo que le serviría como basamento teórico para explicar la decadencia técnica de la Escuela sufrida a principios del siglo XIV⁸⁶.



Imagen 9: Mural en la fachada de la Capilla de San Martín.

⁸⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Guiños iconográficos*, op. cit., p. 55

ACTUALIDAD

Decía Lahoz: “la fundación de una capilla ha de interpretarse como el interés de crearse un espacio funerario, digno, apropiado y sobre todo, propio, dentro de esa celebración de la muerte tan peculiar del otoño de la Edad Media”⁸⁷. Esa celebración individual del recuerdo del fallecido es el origen de la capilla de San Martín, donde un recinto, en su momento privilegiado, fue utilizado como lugar de descanso y memoria.

Lejos quedaron los tiempos de las misas y plegarias en honor a las figuras que descansan en ella. El transcurso del tiempo ha llevado a la desaparición de esculturas, pinturas y sepulcros, y sobre sus rezagos se ha acumulado una gruesa capa de pátina histórica que separa la actualidad de la capilla, del valor y configuración primigenia del espacio, lo que genera un distanciamiento histórico entre la obra y el presente⁸⁸. Por ello, Didi-Huberman dice que la Historia del Arte es necesaria e inevitablemente anacrónica⁸⁹, es decir, todos los estudios realizados sobre la Capilla de San Martín están indefectiblemente ligados a la actualidad, desconfigurada simbólica y estructuralmente, lo que justifica los problemas de interpretación que esto ha generado.

De aquí la gran problemática y la importancia de este trabajo transversal-recopilatorio, dado que en el presente la capilla ya no cumple su función litúrgica primigenia, pasando de ser de *Locus Sancto* a ser parte de una *Domus Culturae*⁹⁰, tal y como se ha dicho al principio. Esta extrapolación lo ha convertido en un centro de visita turística, digamos museística, propio y necesario para la comprensión de nuestra cultura, dejando entrever otro de los grandes problemas que han tenido los investigadores al estudiarlo. Ya que como afirma Rico Camps “cualquier fenómeno cultural debería estudiarse en todas sus partes y desde todos sus ángulos, con ese espíritu integrador que llamamos interdisciplinariedad”⁹¹. Quizás este sea el vértice de tensión que con mayor ímpetu habría que incidir dentro de los estudios realizados en torno a la capilla, pues la

⁸⁷ LAHOZ, Lucía. “ De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: imagen visual de los Ayala” en *Exposición Canciller Ayala, Catedral Nueva María Inmaculada*, p.61

⁸⁸ Referencia MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2015, pp. 207-209.

⁸⁹ DIDI- HUBERMAN, Georges. “ Before the image, Before Time: The sovereignty of Anacronism”, Minnesota, University of Minnesota press, 2003, p.37.

⁹⁰ GARCÍA MACÍAS, Aurelio. *El sentido teológico de la catedral, op. cit. p.70.*

⁹¹ RICO CAMPS, Daniel. “Arquitectura Románica: originalidad y génesis” en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, p. 221.

variación de hipótesis, teorías y puntos de vista tanto de historiadores e historiadores del arte, canónigos y arquitectos, a lo largo finales del siglo pasado y a inicios del siglo XXI, se han visto fragmentados y desdibujados por la tendencia individualista de sus estudios, lo que ha llevado a generar investigaciones endémicas sobre dicha capilla.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha analizado la capilla de San Martín a partir de las imágenes y de los principales interrogantes generados en relación a ella. Estas preguntas arrastran consigo la complejidad de encontrar las respuestas en un espacio arquitectónico posiblemente desconfigurado de su planimetría original y que además ha sido invasivamente restaurado en 1950.

Esta investigación ha intentado reunir los análisis de mayor envergadura y exponerlos en conjunto, con la finalidad de incidir en las principales problemáticas en torno a la capilla que son: la firma y autoría de Antón Sánchez de Segovia, la dialéctica en relación a la Escuela de Salamanca, la figura de Peter of Spain, la planimetría de la capilla, el vínculo entre el epitafio de don Pedro Pérez y el mural este, el tipo de imagen mariana que pudo ir ubicada en el corazón del retablo pictórico, la iconografía de la deteriorada pintura inferior del muro oriental, los aspectos relacionados con el Purgatorio y la iconografía en el Juicio Final, el análisis iconográfico del sepulcro de Rodrigo Díaz a través de diferentes observaciones, la explicación sobre la recuperación del mural de la fachada y la actualidad de la capilla.

Por lo tanto, la capilla dejó de ser un espacio funerario para convertirse en un trastero, lo cual ha conducido a un inevitable deterioro, llegando a perder desde sarcófagos hasta fragmentos de pinturas. Todas estas consecuencias hijas del olvido son el motivo por el que los investigadores han tomado diversos caminos en pos de encontrar las verdades históricas que subyacen detrás de los murales, esculturas y epigrafías, siendo muchas de estas reflexiones completamente opuestas, las cuales han sido contrastadas en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA:

AZCÁRATE RISTORTI, José María. *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 2007 (1º ed. 1990), pp. 311.

BERRIOCHOA SANCHÉZ-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.

DIDI- HUBERMAN, Georges. “ Before the image, Before Time: The sovereignty of Anacronism”, Minnesota, University of Minnesota press, 2003.

FOCILLON, Henri. “La vida de las formas”, México, Universidad Autónoma de México, 2010.

GARCÍA MACÍAS, Aurelio. “El sentido teológico de la catedral en el ritual de la dedicación de iglesias”, en M. Casas (coord.), *La catedral de Salamanca: De fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 70

GOMEZ-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.

GOMBRICH, Ernst. *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1982.

GUTIERREZ 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. 45-54.

- “Lo que un epitafio esconde, Pedro Pérez Obispo de Salamanca (1248-1264)” en *Hispania Sacra*, N° XXI, 2019, pp. 59-76.
- “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: Relaciones entre la Escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, nº71, 2005, pp. 13-64.

LAHOZ, Lucía. “Imagen, discurso y memoria en la práctica gotica”, en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 233-313.

- “ De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: imagen visual de los Ayala” en *Exposición Canciller Ayala*, Catedral Nueva María Inmaculada, p.45-103.

SANCHEZ SÁNCHEZ, Daniel. *La catedral vieja de Salamanca*, Salamanca, Cabildo de la Catedral de Salamanca, 1991.

MALDONADO RUIZ, Margarita. “Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)” en *Revista Goya*, N° 263, 1998, pp. 75 -87.

MONTILLANA, Javier. “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, 1951.

MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2015.

LECANDA ESTEBAN, José Ángel. “Análisis estratigráficos del cuerpo de torres del cuerpo de torres de la Catedral Vieja de Salamanca” en *Arqueología de la arquitectura*, N°2, 2003 , pp. 159-165.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paídos, 1991.

RICO CAMPS, Daniel. “Arquitectura Románica: originalidad y génesis” en M. Casas (coord.), *La Catedral de Salamanca: De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, p. 215-232.

RODRIGUEZ 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.

ROJAS BUSTAMANTE. “El juicio en la capilla de San Martín, en la Catedral Vieja de Salamanca” *Master Universitario de Estudios Avanzados en Historia del Arte*, dirigido por la Dra. por Lucía Lahoz, Universidad de Salamanca, Salamanca.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ed. Coyoacan, 2012.

YARZA LUACES, Joaquín. *La Edad Media. Historia del arte hispánico*. Madrid, Alhambra, 1982.

