

Título: La 'Catedral Vieja' de Salamanca en el contexto de la escultura tardorrománica hispana.

La 'Catedral Vieja' de Salamanca en el contexto de la escultura tardorrománica hispana.

La catedral se constituye en uno de los principales hitos de la historia medieval europea. Uno de estos centros preside la ciudad de Salamanca, población fronteriza del primitivo reino leonés, que se alza en la segunda mitad del siglo XII y se finaliza en un entorno aproximado en el primer cuarto de la siguiente centuria. En el interior de la 'Catedral Vieja' se conserva uno de los conjuntos escultóricos más destacados del tardorrománico hispano, principal tema de estudio de la tesis doctoral. Este trabajo surge de la necesidad de reconstruir el complejo universo de imágenes existente, prestando especial atención al contexto histórico y cultural del que emergen, así como al lugar que ocupan, ampliando de este modo el análisis de investigaciones previas y planteando nuevas vías. La tesis se divide fundamentalmente en dos grandes apartados: templo y claustro. En ambos casos ha sido necesario recomponer su génesis, su evolución y la jerarquización espacial establecida como paso previo al estudio de las representaciones. Esta investigación ha puesto de manifiesto, además de la singularidad de la plástica monumental por numerosos factores, la presencia en el templo de un ciclo apocalíptico en el espacio ocupado por los religiosos, mientras que en el de los fieles se ahonda en este tema sirviéndose de una división muy marcada entre lo terrestre y lo celeste que viene a reforzar el pensamiento neoplatónico presente en la claustra. En este último ámbito, la identificación de la Gramática y de la Retórica, unida al saber contenido en las inscripciones funerarias, se establecen como destacadas manifestaciones para profundizar en la 'prehistoria' del Estudio General de Salamanca fundado por Alfonso IX en 1218 entre sus muros. En conclusión, con esta tesis doctoral se ha pretendido ampliar el horizonte de los edificios que se erigen durante este interesante período, marcado por el cambio y por la innovación, en el que la seo salmantina desempeña un importante papel.

The Old Cathedral of Salamanca in the Framework of Hispanic Late-Romanesque Sculpture

The cathedral is one of the major milestones of the European Middle Age history. One of them dominates Salamanca, a border city in the early Kingdom of León, which started in the second half of the 12th century and finished approximately during the first quarter of the following century. One of the most prominent sculptural ensembles in the Hispanic Late Romanesque can be found inside this 'Catedral Vieja' [Old Cathedral], which is the main topic of the present doctoral thesis. This researching work was originated from the need of reconstructing the complex and the wide range of sculptures in the mentioned set. Special emphasis has been placed on the historic and cultural context in which they arise and the place where they are located, thus broadening the results from previous research and opening new routes of study. The present work is divided into two main parts: temple and cloister. Reconstructing their origins, evolution, and spatial hierarchy has been necessary as a previous step to examining sculptures themselves. Besides the multifactorial uniqueness of this monumental sculpture, our study has shown the presence of a set of apocalyptic images in the area reserved for priests; a theme which appears again as a concern in the place occupied by parishioners. This is done in a way that creates a boundary between earthly and heavenly contexts, thus matching the prevailing Neoplatonism in the cloister. Manifestations such as Grammar and Rhetoric, together with the information contained in funerary inscriptions, have great importance in terms of a deeper study on the time preceding the *Studium Generale* of Salamanca, founded by Alfonso IX in 1218 in the Cathedral itself. In conclusion, the aim of this doctoral thesis is to broaden the horizons of the buildings that arose during this interesting period, marked by change and innovation, in which the Old Cathedral of Salamanca plays an essential role.

CONCLUSIONES

La investigación desarrollada se ha centrado en el estudio de la escultura del conjunto catedralicio de Salamanca durante los ss. XII y XIII. Para tal fin se ha procedido a la selección, descripción, catalogación e interpretación de cada una de las representaciones de la fábrica, habiéndose analizado más de un centenar de piezas escultóricas, sin incluir otras desplazadas de diversa índole y naturaleza. El objetivo principal de esta Tesis doctoral era analizar las causas por las que se seleccionaron las imágenes que constituyen el conjunto escultórico salmantino, y tratar así de profundizar en el conocimiento de la plástica tardorrománica en el paisaje peninsular.

Una aproximación a la situación previa ha permitido identificar las principales deficiencias que afectaban al estudio de la obra esculpida, principalmente la ausencia de un análisis y estudio reflexivo de una parte significativa de las representaciones, obviar el espacio que ocupan y el momento histórico al que pertenecen. Ofrecer una primera hipótesis sobre las imágenes es paso previo a un debate que permita situar en el lugar que le corresponde a este singular conjunto, dentro del contexto del románico hispano. Como se deduce, todas las propuestas planteadas tienen que tomarse como indicios, en pocos casos como evidencias, máxime teniendo en cuenta que la mayoría de las imágenes era la primera vez que recibían una atención en detalle y superando lo puramente estilístico y formal.

La metodología empleada ha consistido fundamentalmente en el análisis de cada una de las representaciones, su puesta en relación con el resto, con el espacio que ocupan y con la mentalidad de la época. Este método ha resultado útil y preciso, puesto que ha permitido un análisis individualizado y, a su vez, relacional entre todas las partes. En cualquier circunstancia, hay que reconocer que el proceso resulta excesivamente lento hasta alcanzar hipótesis más o menos fundamentadas.

A pesar de las pérdidas acaecidas, se puede confirmar que estamos ante uno de los conjuntos escultóricos más significativos de la Península, ya sea por el número de obras conservadas y su extensión -la escultura invade todos los espacios disponibles-, como por la entidad y singularidad de algunas representaciones. En los tres ejemplos más semejantes, obviando el de la Catedral mirobrigense, en la Catedral de Zamora lo figurativo desaparece en el interior y en San Vicente de Ávila y en la Catedral de Coimbra la mayor presencia de decoración fitomorfa y la inexistencia de ménsulas figurativas y de estatuas-nervio, tal y como se observan en Salamanca, establecen una importante diferencia. Su valor se incrementa al no haber advertido intervenciones, bajo forma de nuevas piezas labradas o similar, que puedan dejar constancia de esta práctica tan común en otros recintos, con la duda existente para los capiteles del exterior de la cabecera del templo que finalmente no se incorporaron en el estudio.

Esta nueva aproximación a un conjunto tan basto como es el catedralicio ha deparado, como no podría ser de otra manera, importantes novedades cuya síntesis se han recogido fundamentalmente al final de cada capítulo. Todo apunta a que la construcción del templo emerge desde cero y que, probablemente, no existía una construcción precedente, al menos en el mismo lugar, salvo que excavaciones futuras en otras partes del conjunto indiquen lo contrario. Ciertas piezas de empaque de fábricas antecedentes, integradas en el cuerpo de ambas torres, podrían advertir esto. Más interesante resulta la presencia de un tablero de juego en el arranque interno de la 'Torre Mocha' que vendría a confirmar su origen en época medieval, o al menos para esta estructura.

En relación directa con el tema de investigación de la Tesis doctoral, al no disponer de referentes inmediatos semejantes, según el rastreo efectuado para todo el s. XII, tanto el templo como las imágenes incorporadas supondrían un radical impacto visual en todos los órdenes al que difícilmente podemos poner graduación y que, posiblemente, condiciona las reacciones de los asistentes a la iglesia.

La importancia del contexto histórico que se vive en esta iglesia de frontera, con la lucha contra el islam como objetivo, tanto en su vertiente religiosa como por ser una importante fuente de ingresos, no ha sido del todo resaltada en los estudios sobre la escultura de la

Catedral. Del mismo modo, cabe añadir el conflicto abierto contra el monarca Fernando II por su decisión de apoyar la sede mirobrigense; reyerta que no acaba con la derrota de las tropas salmantinas y abulenses en 1162 como así ha señalado la historiografía. Con diferentes datos y argumentos se ha defendido que la revuelta contra el rey Fernando II fue instigada y apoyada por la iglesia local. De este modo, durante este período existía un doble involucramiento contra sus pobladores y representantes que probablemente tuvo su repercusión en las imágenes seleccionadas o, al menos, en la incorporación de ciertos pormenores en las mismas. En especial, si se tiene en cuenta que es durante la primera etapa escultórica cuando ambos procesos viven su momento álgido. En la otra punta de la balanza, cabe destacar el papel desempeñado por la sede compostelana, de la que Salamanca es sufragánea desde 1124. La atmósfera cultural en la vieja *Helmantica* es probablemente extensión de la compostelana y esto afecta, de manera directa o indirecta, a la plástica monumental; no tanto en los detalles, como en el poso y la idea en conjunto.

Los principales protagonistas, una vez iniciada la obra y superados los cambios a partir de 1150, apuntan al obispo Vidal (1174-1196) y su sucesor Vidal (1196-1226), al rey Fernando II (1157-1188) y a su descendiente el monarca Alfonso IX (1188-1230). El episcopado de los dos primeros viene a coincidir en gran medida con los períodos de reinado de ambos monarcas. Según las etapas escultóricas establecidas por Pradaliér, las principales obras en cuanto a su número se desarrollan en la segunda fase (desde 1185 hasta 1200/1210) y en la tercera etapa (entre 1200/1210 y 1225/30). Todo apunta a que el impulso más importante se produjo durante el ejercicio del segundo de los citados. Bajo su dirección se materializan algunas de las obras más relevantes, no solo a nivel arquitectónico sino también de tipo escultórico, estableciendo incluso posibles cambios de trabajos antecedentes ya efectuados, como el del cierre del crucero. La información disponible sobre las fases constructivas permite reflexionar con mayor libertad en lo que a los tiempos se refiere. A pesar de no resultar parangonable, empezando por los tiempos y la entidad de las obras y de las sedes, su figura podría ser semejante a la de Gelmírez en Compostela en lo que al impacto sobre las manifestaciones culturales se refiere.

El prelado Gonzalo es, como ya ha señalado la historiografía con el profesor Beltrán de Heredia a la cabeza, uno de los principales responsables de la fundación del Estudio General en 1218. El conocimiento no parte desde cero y, por tanto, no puede rechazarse el impacto que los *literatti* y los libros conservados pudieron ejercer sobre la obra pétreo. De su elevado bagaje cultural dan testimonio varias inscripciones funerarias diseminadas por el claustro, el corpus de libros conocido para la centuria del s. XIII y diversas imágenes escultóricas del conjunto. A partir de estos datos, se ha propuesto que la escultura de la nave central y de las laterales se distribuye tomando como referente uno de los principios fundamentales de la corriente neoplatónica.

El Estudio fundado por Alfonso IX nacería en torno a 1218 y apenas unos años antes, probablemente se habría finalizado la obra del claustro. La identificación inequívoca de la Gramática en una de las cestas del claustro y de la más que probable representación de la Retórica en otra, dan fe de la importancia del conocimiento entre sus muros. De este modo, las imágenes dispuestas en el claustro se configuran como el referente visual relacionado con el saber más inmediato, e incluso casi simultáneo, a la instalación del Estudio. En el caso de la Gramática, según todos los indicios, sería la manifestación más antigua de todas las conservadas en España. Los ejemplos conocidos, tanto en la Península como a nivel europeo, están en casi todos los casos relacionados con escuelas catedralicias instaladas dentro o en la inmediatez del templo.

La propuesta sobre la llegada de talleres foráneos procedentes principalmente del foco de Aguilar de Campoo y, posteriormente, de Santiago de Compostela, vía Zamora, además de los de tradición francesa reseñados por Pradalier y Hernando Garrido al inicio, si bien no tan equívocos en el estilo y en la forma como en el resto de casos, no solo se ha visto reforzada, sino ampliada para la escultura del templo. Y así, otra línea de acceso, vía meridional, se establece desde Santo Domingo de la Calzada, Oña (Burgos) -cuya presencia ya había sido señalada en el claustro- y Ávila. Asimismo cabe mencionar, si bien su presencia resulta casi anecdótica, la presencia de un taller o maestro vinculado al foco de Carrión de los Condes. De este modo, se refuerza la teoría de que a la Catedral acuden numerosas cuadrillas que con anterioridad habían trabajado en templos de primer orden (al menos tres de ellos, también sedes catedralicias). Los fragmentos embutidos en el Archivo Catedralicio, las manifestaciones del cenobio de Santa

María de la Vega y del recuperado claustro de San Juan de Barbalos, ambos en Salamanca y con limitadas concomitancias entre los tres, evidencian que el número de talleres que recalaron en la ciudad fue muy superior al que se conoce y que probablemente otros muchos no han dejado ningún testimonio material. El número de parroquias documentadas por el Fuero y las que han llegado hasta la actualidad, sería un preciso botón de muestra. Esta situación viene a evidenciar la cantidad de medios económicos disponibles y la urgencia que existía por poner fin a las obras catedralicias. A todo esto hay que añadir notables ausencias, correspondientes al taller que ejecuta los frisos del interior del templo y la portada del claustro, así como los de los capiteles figurativos del lienzo meridional del claustro y el relieve de San Miguel del mismo recinto.

En cualquier circunstancia, obviando la ciudad y algún otro punto marginal, la Catedral es un centro receptor, pero no emisor y difícilmente difusor, al menos, según lo conservado. Por tanto, resulta difícil hacer referencia al desarrollo de un lenguaje escultórico propio como ya advirtió Martínez Frías en el estudio del románico en Salamanca. Solo la Catedral de Ciudad Rodrigo, tiempo después, parece seguir su estela en ciertos aspectos. Las cronologías tardías de la *domus Dei* de Salamanca capital, posiblemente están detrás de la falta de impacto sobre otros puntos de la geografía próxima, sin obviar las numerosas transformaciones y construcciones nuevas ejecutadas a lo largo del territorio limítrofe sobre templos medievales. La actual provincia de Salamanca ejemplariza esta coyuntura, siendo el número de construcciones románicas muy reducido en el cómputo total si se pone en relación con el resto de construcciones de la geografía castellano-leonesa.

La reconstrucción del conjunto catedralicio, tanto del templo como del claustro y sus dependencias, ha evidenciado que probablemente se organizaba como el resto de fábricas contemporáneas, destacando la relación con la Sé Velha de Coimbra (Portugal). En esta labor de restablecimiento de la jerarquía espacial, el espacio del coro en los dos primeros tramos de la nave central y el espacio ocupado por el brazo sur, resultan fundamentales. Para completar esta visión, que entiende el edificio como una unidad, se procedió a la búsqueda de pinturas murales por el conjunto catedralicio con resultados negativos en lo que corresponde a los s. XII y XIII, pero en ningún caso concluyentes. Decoración pictórica que, sin embargo, parece reproducirse en toda la escultura de la nave central por debajo de las ménsulas. A pesar de desconocer la

fecha de ejecución, su descubrimiento posiblemente sacaría a la luz una muestra singular que pocos conjuntos catedralicios conservan, y la calidad técnica de las piezas se vería reflejada con mayor intensidad con su retirada. La localización de los diferentes asistentes al ceremonial litúrgico ha demostrado que el espacio que llenan, determina probablemente la naturaleza de las representaciones instaladas.

La elección de estas imágenes corresponde a diferentes motivaciones y objetivos, pero el principal de todos parece estar en relación con el principio salvífico que se desea transmitir, tanto a los fieles como a los religiosos, en relación con el fin de los días. Y así San Pedro dejó escrito que "Esto es bueno y agradable a Dios, nuestro Salvador, que quiere que todos los hombres se salven" (Primera Epístola a Timoteo, 2:3-4). Esto en lo correspondiente al templo, mientras que en el caso de la galería meridional del claustro se ha planteado más como la búsqueda de una *vita solidae perfectionis* de los canónigos con un impacto residual de lo apocalíptico en términos visuales.

Se han planteado en total tres secuencias programáticas, con mayor o menor intensidad, distribuyéndose dos en el templo y una en el claustro (galería meridional). La propuesta sobre un doble ciclo apocalíptico en el interior, destinado a diferentes receptores en cada caso, alcanza unas cotas de precisión y originalidad inusuales en el interior de un templo. Los soportes, acentúan este carácter singular. Al inicio de la obra todo apunta a que no existe una idea motora que rijan el proceso, con algunas excepciones, pudiéndose apuntar que es con la llegada del obispo Vidal cuando se podría generar un cambio de dirección en esta situación; proceso que se mantendría durante el episcopado de Gonzalo, si bien siempre de manera hipotética y sin cargar toda la responsabilidad en sus figuras. Sus largos episcopados y la ejecución de gran parte de las obras durante sus mandatos, favorece estas correspondencias. La portada claustral y su entorno inmediato, el brazo sur y especialmente el crucero, se configuran como los puntos más relevantes del conjunto, amén del propio altar mayor. Al desconocer cómo estaba configurado este en los orígenes, las conclusiones aparecen limitadas. En ningún caso parece que se pueda hacer referencia a imágenes con un interés narrativo, si bien las conexiones permiten apuntar a relaciones, ya sean intrínsecas o extrínsecas, en diversas ocasiones.

Por un lado, la superioridad del empleo de imágenes no extraídas de los textos sagrados, resulta elocuente tanto en el templo como en el claustro. En este aspecto mantiene grandes analogías con los interiores de la Catedral de Coímbra y con San Vicente de Ávila, sin haber podido ofrecer una respuesta a esta coyuntura. Por otro lado, un número significativo de las imágenes presenta una especial particularidad. Para el claustro, la Gramática y la Retórica, los jugadores con tableros, la fabricación de moneda y el afeitado se muestran como escenas de extraordinaria singularidad con apenas modelos referenciales según lo conservado. En el caso del templo, el simio antropomorfo, el Salvador imberbe bendiciendo y con rollo, la mujer apocalíptica, el obispo militante, las bestias del sueño de Daniel, el más hipotético *Nero redivivus*, la construcción del *Paradisus* y la presencia del tercer personaje en la escena de los jinetes, son las principales imágenes singulares en el espacio ocupado por los religiosos. Mientras, en el de los fieles destacan la lucha a armas iguales, Hércules, los cristianos ejemplares rogando silencio, la escena de la oblación y los ángeles astróforos entre otras. Además de la presencia de la tonsura en los ángeles de la nave central y también en las laterales.

Los soportes determinan asimismo el poder de captación de la escultura, destacando las ménsulas figuradas, las estatuas-nervio y las claves. Para las dos primeras, todo apunta que Compostela se convierte en su faro más directo. Para las estatuas-nervadura la ascendencia apunta a Francia, pero las cronologías permiten plantear también una creación casi simultánea en la catedral salmantina y única por su desarrollo en todos los tramos. Otra opción implicaría la revisión completa de las fases cronológicas establecidas por Pradaliér y su encaje dentro del marco constructivo desarrollado en suelo francés. En el caso de la portada claustral, que descuella por la calidad técnica de las piezas y por su puesta en valor como puerta de acceso al cielo, la naturaleza de las enjutas y el ensamblaje de estas piezas con el resto del muro, marcan un nuevo punto de inflexión para el que no se han hallado ejemplos en otros edificios medievales. El considerable desarrollo de la escultura en el interior del templo se ha puesto en relación, entre otros aspectos, con la ausencia de tímpanos y con el carácter de las portadas, que no alcanzan la monumentalidad de otros conjuntos catedralicios, opinión esta matizable al no conservar más que los vestigios de la portada occidental.

En relación con las características de la escultura, para la que se ha venido manteniendo que se desarrolla en la fase final del románico con las incorporación de las primeras muestras de transición al gótico, sistematización que de por sí resulta compleja e imprecisa, se señalan como indicadores de esto tanto las cronologías como el estilo. Partiendo de ambos factores, se ha podido advertir que en las últimas manifestaciones, aunque en un lenguaje formal más próximo al XIII que al XII, en líneas generales y sin entrar en todos los detalles, los temas representados son casi siempre de raigambre románica y no hay un corte radical con la obra precedente. Esta coyuntura se ha puesto en relación con el interés de buscar o, al menos, aparentar una uniformidad en el conjunto, rasgo extensible a la propia arquitectura. Esto puede considerarse como una reacción a la multiplicidad de talleres que llegan a la Catedral en apenas 20 ó 30 años y a la necesidad de buscar la uniformidad dentro de la heterogeneidad, así como por una apuesta decidida por las formas y los temas previos por parte de dos episcopados de larga duración y que abarcan gran parte de las obras. Puesto que las manifestaciones escultóricas siguientes que se conservan se han fechado en el último cuarto del XIII y en el primer cuarto del XIV, el salto cronológico resulta muy importante para poder determinar cómo se produce la evolución tras 1220-1230, fecha propuesta para el fin de la última etapa escultórica.

Los dos grandes bloques en los que se ha dividido la investigación, templo y claustro, permiten extraer una serie de conclusiones combinando espacios que solo los religiosos comparten de manera simultánea, a diferencia de los fieles con la excepción de las procesiones y otras posibilidades. Las representaciones del templo resultan más complejas frente a los capiteles historiados de la galería meridional de la claustra, destinados exclusivamente a los canónigos, incluso compartiendo las fechas de ejecución. Para las primeras se ha establecido una genealogía en un importante número de casos, mientras que para los capiteles figurados del claustro el silencio es una constante. Poniendo en relación la transformada portada occidental del templo y la portada claustral, se observan las diferencias y, así, esta última destaca por su calidad técnica, complejidad constructiva, tamaño de las piezas y disparidad en las representaciones. Esto parece incidir en el propio carácter que adquiere la portada en uno y otro caso, puesto que todo apunta a que la claustral se identifica como punto de acceso a lo celeste. En cualquier caso, la desfiguración de la puerta occidental y la falta de otros ejemplos en el recinto no permiten extraer evidencias inequívocas. Las inscripciones funerarias son patentes en

ambos espacios, si bien en el interior del templo no se conserva ningún testimonio para el s. XII, a diferencia de lo que acaece en el claustro. Sin embargo, tanto el templo como el claustro podrían compartir el carácter policromado de la escultura según los últimos estudios.

En último lugar, cabe advertir que no se ha identificado ninguna reposición y/o intervención en la escultura recogida en el estudio, con la salvedad de la incorporación de una cabeza y de una mano amputada. El estado de conservación de la obra plástica resulta aceptable en líneas generales, excepto en el caso de las claves que en varios casos se encuentran en un avanzado estado de desintegración. A pesar de todo, se echan en falta actuaciones directas para su consolidación y también para realzar la obra, esto último hace referencia al revoque presente en un importante número de piezas que privan de conocer las muestras pictóricas, que se intuye, están ocultas.

Entre las diferentes cuestiones pendientes, una de las más significativas corresponde al estudio de la escultura figurativa del interior de la Sala Capitular en el claustro catedralicio. En el momento actual tan solo se dispone de una serie de indicios sobre el principio que asumen, pero sin poder llegar a evidencias concluyentes. Determinar el carácter fortificado del templo es también uno de los puntos que quedan por debatir a fondo y que actualmente dividen a los investigadores.

Con las nuevas correspondencias obtenidas, ya sea por evidencias estilísticas o por la reproducción de plantillas, es posible replantear las etapas cronológicas propuestas por Pradalié. Sea como fuere, la incertidumbre en torno a las dataciones es una constante en la que parece difícil pueda avanzarse más, aunque sí puede puntualizarse en un número importante de casos. El posible principio icónico del cimborrio, que afecta directamente a la escultura del entorno inmediato, es otro de los temas que exigen un estudio futuro con detenimiento. La necesidad de incorporar más textos de autores de la época o anteriores que podrían incidir directamente en las conclusiones, es un tema a completar tomando como punto de partida los libros identificados en el inventario de c. 1275. Asimismo la información contenida en el "Libro de los Aniversarios", que a pesar de su indefinición cronológica, no se ha aprovechado con toda la intensidad que requería. Por último, puesto que no se han hallado datos a nivel local,

cuestiones fundamentales relacionadas con la liturgia podrían ampliar el panorama propuesto en lo a que a las relaciones entre espacios y escultura.

En una propuesta de autoevaluación, una de las mayores debilidades de la investigación se fundamenta en el intento de ofrecer una respuesta racional y convincente a cada una de las imágenes, incluso aceptando que esto resulta improbable en la mayoría de los casos o, al menos, a nivel individual y no grupal. El propio hecho de fijar la atención de manera individualizada en cada una de las representaciones, teniendo en cuenta el elevado número, absorbe gran parte del tiempo disponible. El intentar reconstruir toda la imagen del conjunto en el que se desarrolla la obra esculpida, enriquece el discurso pero también ralentiza el proceso considerablemente y reduce el tiempo de atención sobre las imágenes. De modo semejante sucede con la búsqueda de intervenciones y/o desplazamientos. El rastreo de información sobre los objetos descontextualizados, como los sillares con inscripciones funerarias o las vigas de madera, implican también un tiempo considerable y no siempre con resultados satisfactorios, extensible la búsqueda de datos en estudios que afectan exclusivamente a la nueva fábrica catedralicia. Teniendo en cuenta su volumen, este paso podría haber sido ignorado sin que la investigación se viese afectada en sus principios fundamentales. Por otra parte, el amplió volumen fotográfico generado, recogiendo todas las representaciones del conjunto y la mayoría de los ejemplos externos que se citan, inciden en la misma dirección. En el caso específico de la exégesis de las imágenes, las propuestas interpretativas previas determinan en gran medida el desarrollo del estudio, pudiendo plantear si la revisión bibliográfica con las propuestas interpretativas tendría que efectuarse en un paso posterior para evitar los condicionamientos. En último lugar, el manejo del Fuero como una de las principales fuentes de información o contabilizar el número de ocasiones que en la documentación histórica aparece un término, para así obtener una visión aproximada del tema en particular, pueden ofrecer resultados incompletos o desvirtuados sobre el principio que los creadores de las imágenes ofrecían a las mismas o el momento histórico que se vendría a reflejar.

Puesto que no se presenta como una investigación cerrada -“Lo invisible, lo incógnito, lo arcano todo está abierto al pensamiento humano” escribió el poeta Núñez de Arce-, cabe señalar ciertos aspectos que, de ser desarrollados, vendrían a completar un mejor conocimiento del

conjunto y de su escultura. Con un carácter general, destacamos la lectura completa de los paramentos; el registro y el análisis de los signos parietales; un corpus con las huellas de las herramientas empleadas sobre la escultura; la identificación de la cantera de la que procede la piedra empleada; la ejecución de excavaciones arqueológicas de mayor amplitud y en diferentes puntos del conjunto; esto último incluyendo también el exterior del recinto y con especial atención al zona exterior del lienzo occidental. El potencial de la Arqueología parece como una de las principales bazas a tener en cuenta en el futuro. Con un carácter más específico, su puesta en comparación con otro conjunto catedralicio hispano y otro de fuera de las fronteras, la recomposición en detalle del tesoro catedralicio a través del inventario de c. 1275; un análisis de las vigas que permitan determinar con mayor exactitud sus cronologías; del mismo modo, un análisis de la composición y origen de la piedra para intentar determinar la procedencia de las piezas descontextualizadas; la concreción en cuanto a las fechas de los finados documentados en el 'Libro de los Aniversarios'; la traducción completa de todas las inscripciones presentes en el conjunto; un vaciado completo de los datos documentales concernientes al primitivo claustro catedralicio; el rastreo interno de los diferentes lienzos del Archivo Catedralicio y de la Contaduría; una cata para conocer con detalle la pintura que hay por debajo del revoco, que aparece en toda la escultura inferior de la nave central y de las laterales, y su posible fecha de realización; y, por último, la incorporación de la escultura catedralicia en los estudios del románico superando los ejemplos reconocidos por la crítica.

Como epílogo, se puede afirmar que se está ante un importante testimonio para una mejor comprensión de la escultura tardorrománica hispana. Con este trabajo se ha pretendido abrir las puertas a nuevas perspectivas y reflexiones sobre este período tan particular, en el que la 'Catedral Vieja' de Salamanca se manifiesta como una de las muestras más significativas.